

Gabriele Knapstein

George Brecht: Events...

und andere Vorkommnisse

1 Excerpts from a discussion between George Brecht und Allan Kaprow entitled »Happenings and Events«, in: *fluxus cc diVe ThReE, Fluxus Newspaper #4* (1964). Vorläufig übersetze ich »occurence« mit "Vorkommnis". ↑

2 George Brecht im Gespräch mit Michael Nyman (1976), in: *Katalog Bern 1978, Jenseits von Ereignissen. Texte zu einer Heterospektive von George Brecht*, S. 78. ↑

3 George Brecht, *Paragraphs, Quotations, and Lists*, in: *An Anthology*, hg. von La Monte Young, Jackson Mac Low, New York 1963. ↑

4 *George Brecht, EVENTS: scores and other occurrences*, in: *cc V TRE Fluxus Newspaper #1* (1964). ↑

Was uns anspricht, ist, wie mir scheint, immer das Ereignis, das Ungewöhnliche, das Außergewöhnliche: fünf Spalten auf der Titelseite, Schlagzeilen. Die Züge beginnen erst dann zu existieren, wenn sie entgleisen, und je mehr Fahrgäste dabei den Tod finden, umso mehr existieren die Züge; die Flugzeuge finden erst dann zur Existenz, wenn sie entführt werden [...]. Hinter dem Ereignis muß es einen Skandal geben, einen Riß, eine Gefahr, so, als solle das Leben sich nur durch das Spektakuläre hindurch offenbaren, als sei das Anschauliche, das Bedeutsame immer unnormal: Naturkatastrophen oder geschichtliche Erschütterungen, gesellschaftliche Konflikte, politische Skandale... [...] Wo ist das, was wirklich geschieht, das, was wir erleben, das Übrige, alles Übrige? Das, was jeden Tag geschieht, das Banale, das Alltägliche, das Selbstverständliche, das Allgemeine, das Gewöhnliche, das Infra-Gewöhnliche, das Hintergrundgeräusch, das Übliche, wie soll man sich seiner bewußt werden, wie soll man es befragen, wie es beschreiben?

Georges Perec

The occurrence that would be of most interest to me would be the little occurrences on the street...«, so George Brecht 1964 in einem Gespräch mit Allan Kaprow¹. Um das Alltägliche, das Selbstverständliche, den Fluxus des Lebens zu erforschen und die Aufmerksamkeit auf die »kleinen Vorkommnisse« zu lenken, entwickelte Brecht seit 1959 das Event, eine »Kunst«form, in der sich Aspekte von Musik und Performance, von Poesie und bildender Kunst durchdringen. Events im Sinne von George Brecht sind einerseits »Standpunkte im Leben«, andererseits, »in ihrer objektiveren Form, sind sie Notationen in der Form von zu realisierenden Partituren«². Eventcharakter können so einfache Handlungen, Vorkommnisse und Objekte annehmen wie: »kicking a can, walking, eating a banana, kissing, urinating, tight shoes, pipe-smoke, splinter-ache, branch-shadows, water running, newsprint, itch«³ oder: »garbage-can, EXIT-sign, shrub, bed-spread shoe-scrape, motor-sound, something dropping tea, sachet, a chair, a door-knob«⁴.

5 John Cage, *Lecture on Nothing* (1959 erstmals veröffentlicht), dt. *Vortrag über Nichts*, in: John Cage, *Silence*, Frankfurt/M. 1987, S.8 und 13. ↑

6 George Brecht im Gespräch mit Michael Nyman (1976), in: Katalog Bern 1978, a.a. O., S. 81. ↑

7 Hannes Böhlinger, *Cage und Filliou mit Schopenhauer im gleichen Zugabteil*, in: Katalog München 1991, *Kunst als Grenzbeschreibung. John Cage und die Moderne*, S.23. ↑

8 George Brecht, *Something about Fluxus*, May 1964, in: *fluxus cc five ThReE, Fluxus Newspaper #4* (1964). ↑

9 George Brecht im Gespräch mit Henry Martin (1967), in: Katalog Bern 1978, a.a. O., S. 144f. ↑

10 George Brecht, ebd., S. 145. ↑

11 George Brecht, *EVENTS: scores and other occurrences*, a.a. O. ↑

12 Tomas Schmit, *über f.*, in: Katalog Wiesbaden 1982, *1962 Wiesbaden FLUXUS 1982*, S. 100. ↑

Die Aufmerksamkeit für und die Konzentration auf ein Event gibt der Wahrnehmung des »Lebens« eine Struktur, gibt dem einzelnen Event innerhalb des Kontinuums von Vorkommnissen, Objekten, Geräuschen eine Grenze. Mit John Cage, dessen Kurse in Experimenteller Komposition an der New School of Social Research in New York er in den Jahren 1958 und 1959 besuchte, stimmt Brecht überein, daß Struktur notwendig ist, um »etwas momentan Sichtbares« wahrnehmen zu können – so Cage in seinem *Vortrag über Nichts*: »Struktur ohne Leben ist tot. Aber Leben ohne Struktur ist nicht wahrzunehmen. Pures Leben drückt sich in und durch Struktur aus. Jeder Augenblick ist absolut, lebendig und bedeutsam. Stare steigen von einem Feld auf und machen dabei ein Geräusch köstlich ohne gleichen. Ich hörte sie denn ich akzeptierte die Beschränkungen einer Kunst-Tagung an einem Lyceum in Virginia, Beschränkungen, die mir erlaubten, ganz zufällig die Stare zu hören als sie aufflogen und in der Höhe.«⁵ Während Cage in seiner Erforschung dessen, was Musik alles einschließen kann, das Musikstück hin zum totalen Klang-Raum und zur Multi-Media-Komposition erweitert, lenkt Brecht mit seinen Partituren die Aufmerksamkeit eher auf einfache Vorkommnisse. Es handelt sich hier um einen Unterschied in der Konzentrationsrichtung, nicht um einen fundamentalen Unterschied, wie Brecht betont: »Das Wesentliche einer globalen Cage-Situation ist eine unzentrierte Erfahrung (...). Dagegen richtet sich in den Eventpartituren die Aufmerksamkeit nicht auf eine globale Situation, sondern auf etwas, das man bereits bemerkt hat. Das kann ganz marginal sein, das Vorbeifliegen eines Vogels zum Beispiel. Manchmal sehe ich aus dem Fenster, und es kommt gerade ein Vogel vorbei, und das ist das Event.«⁶ Grundsätzlich stimmt Brecht mit Cage überein, daß erst der Fensterrahmen, die beschränkende Struktur das Vorbeifliegen eines Vogels zum Ereignis werden läßt. So gilt auch für das Event-Konzept von George Brecht, was Hannes Böhlinger zu den kunsttheoretischen Äußerungen von Cage geschrieben hat: »Das Fenster ist der Ausschnitt der Wahrnehmung, die notwendige Struktur, in deren Grenzen das Unbegrenzte des Lebens, des Dinges an sich überhaupt erst zur Wahrnehmung kommen kann.«⁷

Die Eventpartituren von George Brecht aus den frühen 1960er Jahren bestehen meist aus wenigen Worten, die auf kleine Karten gedruckt sind. Er verschickte sie an Freunde und Bekannte, gesammelt erschienen sie erstmals 1963 als Fluxus-Edition in einer Box mit dem Titel *Water Yam*. Indem er die Angaben in den Partituren extrem reduziert, erreicht Brecht einen so hohen Grad an Unbestimmtheit und Offenheit, daß jeweils unterschiedlichste Realisationen einer Partitur möglich sind. Alle Realisationen eines Stücks, sowohl die Aufführung auf einer Bühne als auch eine Handlung auf der Straße, die konzentrierte Wahrnehmung oder die Ausführung eines Objekts wie auch die Realisation einer Partitur in Gedanken sind für Brecht gleich gültig, er akzeptiert jede Form der Aufführung und schließt keine Aufführungssituation aus: »Whether you think that concert halls, theaters, and art galleries are the natural places to present music, performances, and objects, or find these places mummifying, preferring streets, homes, and railway stations, or do not find it useful to distinguish between these two aspects of the world theater, there is someone associated with Fluxus who agrees with you.«⁸

Die extrem offenen Partituren von George Brecht sind insofern bestimmt, als sie häufig Realisationen nahelegen, die die Aufmerksamkeit auf äußerst konkrete Handlungen, Vorkommnisse oder Objekte lenken. In einigen Stücken beispielsweise

untersucht er, was Musik neben Klang noch in sich schließen könnte, und er macht folgende Vorschläge: ein Streich-Quartett mit der Angabe »shaking hands«, das aus dem Händeschütteln von vier Musikern bestehen könnte; eine Symphonie mit der Angabe »(turning)«, die entweder durch Umdrehen oder durch Beobachtung von etwas Drehendem realisiert werden könnte; ein Klavierstück, *Piano Piece, 1962*, dessen Aufführungen auf das Instrument als Objekt, als Möbel verweisen könnten.

Piano Piece, 1962

- a vase of flowers

on(to) a piano

Ob es nun als Performance auf der Bühne oder zuhause in Gedanken aufgeführt wird, in jedem Fall ist das stille Klavierstück für Brecht in folgendem Sinne musikalisch: »Wenn der essentielle Teil der Musik Zeit ist, dann könnten alle Sachen, die in der Zeit stattfinden, Musik sein. [...] Ich glaube wir wissen heute noch nicht, ob Musik Klang haben muß – ob Musik notwendigerweise Klang in sich schließt, oder ob nicht. Und wenn sie es nicht tut, ist eine mögliche Richtung der Forschung, zu sehen, was sie sein könnte. Was wir hier haben, ist Musik-Forschung umgewandelt in Objekt-Forschung.«⁹ Auch wenn das Klavier oder der Flügel im *Piano Piece, 1962* als Objekt, als eine besondere Art von Tisch und nicht als Klänge erzeugendes Instrument wahrgenommen wird – »man hört ja immer etwas. Es spielt keine Rolle, was Sie machen, Sie werden immer etwas hören.«¹⁰ Wie John Cage so betrachtet auch George Brecht alle zufälligen Geräusche der Umgebung als zur Aufführungssituation gehörig, sie werden Teil der Realisation der Partitur, Teil des Events.

So können sich einfache Handlungen, alltägliche Vorkommnisse und Objekte im wörtlichen Sinne mit dem »Hintergrundgeräusch«, von dem Georges Perec spricht, verbinden und zum Ereignis werden – oder auch nicht, würde George Brecht in Klammern hinzufügen: »(It should be possible to miss it completely.)«¹¹ Zu viel »Hintergrundgeräusch«, zu viel Pathos etwa kann für das Event auch hinderlich sein, worauf Tomas Schmit hinweist, wenn er angesichts des *Piano Piece, 1962* schreibt:

»die hummel sitzt auf der blume, die blume steckt in der vase, die vase steht auf dem klavier, das klavier steht auf der bühne, die bühne ruht in der kunst, die kunst hockt auf dem leben, das leben beruht auf stoffen, die stoffe flitzen durch die raumzeit von end- zu urknall, die hummel hält sich dann und wann die ohren zu.«¹²