

Der Begriff und die Prägung von Kanons beschreibt in der Kunst, der Literatur, der Musik sowie in angrenzenden Disziplinen, daß sich im Laufe der Geschichte bestimmte Werke als kanonische Werke einer Gattung durchsetzen konnten. Bei Theodor W. Adorno findet sich noch jene rigorose Einengung auf wenige Werke, die als Höhepunkte einer Epoche beschrieben werden. Die Strenge, »mit der Adorno den Kanon bedeutender Werke des 20. Jahrhunderts auf einige wenige einschränkt (Proust, Kafka, Joyce und Beckett in der Literatur, Schönberg und die Schönberg-Schule in der Musik), verdankt sie einem Kunstgriff, dessen Grenzen die fortschreitende geschichtliche Entwicklung sichtbar macht.«<sup>1</sup> Spätestens seit den verschiedenen Avantgardebewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die zudem meist deutlich gegen akademische Standards gerichtet waren, ist es problematisch geworden, den von Adorno metaphysisch überhöhten Stellenwert eines jeweiligen Materialstandes als absolut zu setzen. Mit der Überwindung solcher Setzungen, die aus der Zeit der Genieästhetik herrührten, erweitert sich zwangsläufig das Spektrum dessen, was als künstlerisch adäquat erachtet wird. Der Speerträger des Polyklet, »der selbst durch ein als Kanon betitelt Buch über die richtigen Proportionen des menschlichen Körpers und dessen Teile schrieb, galt als Kanon der menschlichen Gestalt, d.h. als Vorbild für andere Künstler«<sup>2</sup> – ist so als Sinnbild ein Stück Historie geworden, steht nun in Nachbarschaft von vergleichbaren menschlichen Figuren. Gestaltung, Form und Material setzen bis Adorno eine wechselseitige Beziehung voraus, die immer auf bereits etablierten und fixierten künstlerischen Kontexten beruht. Institutionen werden in Adornos Ästhetik nur am Rande als normprägende Instanzen dargestellt. Als Reflex auf die Avantgardebewegungen setzt jedoch verstärkt ab den 1960er Jahren die kritische Aufarbeitung der interdisziplinären Wissenschaftsgeschichte ein, die um die Analyse und Wirkungskraft normativer Beschreibungen bemüht ist. Diese verlagert sich nun von den akademischen Gattungstheorien in Kunst, Musik und Literatur hin zu einer an der Rezeption orientierten Zuweisung von Bedeutungen. Die institutionelle Peripherie der Vergangenheit gewinnt an Gewicht. Diese Akzentverlagerung entspricht dem Problembewußtsein einer fortschrittlichen Literatur-, Kunst- und Musikwissenschaft vor dem Hintergrund einer Aufarbeitung des Historismus.<sup>3</sup> Während überlieferte Klassifizierungssysteme bis in die 60er Jahre für die Beschreibung von Werken der Literatur, Kunst und Musik bestenfalls als Erweiterung der Gattungstheorien überlebt haben,

Christoph Metzger

# Institutionalisierung

Zur Kanonbildung nach Fluxus und Conceptual Art

wurden in den vergangenen Jahrzehnten unterschiedliche Modelle historischer Überlieferungen erprobt. Auf welche Ereignisse richtet sich das wissenschaftliche Interesse? Wie wird die Auswahl einzelner Aspekte legitimiert? Welche Zielsetzungen werden mit den Methoden der Klassifizierung verfolgt und welche Differenzierungen innerhalb des Systems sind möglich?

## Theorien und neue Ansätze

Hilfreich für eine grundlegende Analyse ist die Rezeptionstheorie. Sie leistet eine integrative Erforschung der Wirkungsgeschichten einzelner Werke und ästhetischer Erwartungen, und sie hat sich darüber hinaus als ergänzende Technik der Geschichtsschreibung etablieren können. Ihre Ursprünge liegen in der neueren Literaturwissenschaft. In der praktischen Anwendung finden sich nur wenige Arbeiten, die auf der Quellenforschung und einer damit verbundenen Sichtung und Aufarbeitung von Stereotypen der ersten Rezeptionsphase in Zeitungen und Fachzeitschriften beruht. In diesem Zusammenhang hat Michel Foucault auf den nachlässigen Umgang von Autoren der Frankfurter Schule mit dem historischen Material hingewiesen.<sup>4</sup> So deutlich maßgebliche Autoren wie Wolfgang Iser, Hans Robert Jauß, Max Imdahl, Odo Marquard und Carl Dahlhaus die historischen Grenzen der Gattungstheorie herausgearbeitet haben, so wenige praktische Analysen und detaillierte Beschreibungen gehen letztlich aus diesen Reihen hervor. Auch das zunächst zukunftsweisende Modell einer Systemtheorie, wie es von Niklas Luhmann entwickelt wurde, bietet fast ausschließlich eine Analyse und Selbstbeschreibung ästhetischer Systeme, deren Grenzen im Zeichen von Selbstreferenz und Reduktionen komplexer Systeme basieren.<sup>5</sup> Zeitgleich mit der Conceptual und Minimal Art, der Land- und der Environmental Art sowie dem Fluxus befassen sich die erwähnten Autoren mit Werken und Gattungen, deren Entstehung um die Jahrhundertwende liegt.

Bei der Suche nach aktuellen Beschreibungsmodellen, die jenseits von Gattungsnormen argumentieren, tritt aus der neueren Literaturtheorie Harold Bloom hervor. Mit seinem

**»In der Kunst wie im Leben ist es leicht genug, Dinge zu übersehen, die nicht zu den spontanen Hypothesen passen, welche die Wahrnehmung leiten.«**

(Arthur Danto)

1 Peter Bürger, *Das Altern der Moderne, Schriften zur bildenden Kunst*, Frankfurt am Main, 2001, S. 32/33.

2 Artikel »Kanon« in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. J. Ritter und K. Gründer, Basel und Stuttgart, 1976, Bd. 4, Sp. 688.

3 Zu erwähnen sind Publikationen aus der Reihe *Poetik und Hermeneutik*, die anfangs von Hans Robert Jauß (1969) herausgegeben wurde, sowie die musikhistorische Reihe, *Neunzehntes Jahrhundert, Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung*, die stark von Carl Dahlhaus geprägt wurde.

4 Vgl. Michel Foucault, *Der Mensch ist ein Erfahrungstier, Gespräch mit Ducio Trombadori*, (Übers.: Horst Brühmann), Frankfurt am Main, 1996, S. 80 ff.

5 Vgl. S. Jensen, Artikel *Systemtheorie, System soziales*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von J. Ritter und K. Gründer, Basel, Bd. 10, 1998, Sp. 862-869. »In der Systemtheorie wird der Systembegriff in dem spezifischen Sinne verwendet, den er im Zusammenhang des konstruktivistischen Paradigmas gewonnen hat: Systeme sind Beobachtungskonstruktionen. Sie setzen einen Beobachter voraus, der das System konstruiert.« (Sp.862)

Namen verbindet sich einer der umfassendsten Entwürfe eines dekonstruktivistischen Geschichtsmodells, das die Synthese verschiedener Lesetechniken bildet. Bloom bietet plausible Beispiele, die auf die Entstehung und Verbreitung von kanonischen Texten abzielen. Sein Modell, das bislang auf dem Feld der Literatur erprobt wurde, ist seiner Auffassung nach übertragbar. »If literary canons are the product of class, racial, gender and national interests, presumably the same should be true of all other aesthetic traditions, including music and the visual arts.«<sup>6</sup> Wahrscheinlich entspricht Blooms analytisches Modell einer Lektüre der Geschichte, die deren Fehlinterpretationen aufgreift und als Rezeptionsphänomen kenntlich macht, einer genuin künstlerischen Intention, die sich mit der normativen Kraft von Institutionen befaßt hat. Keine Kunstbewegung im 20. Jahrhundert hat das Thema der Selbsterschaffung von Kunst durch Institutionen so unmißverständlich in den Vordergrund gerückt, wie die Conceptual Art, deren Autoren grundlegende Befunde herausgearbeitet haben. Während sich die historische Conceptual Art als ein Label durchgesetzt hat, gerieten die Ursprünge dieser Bewegung, die auf verschiedenen Techniken der avantgardistischen Musik beruht, in Vergessenheit.<sup>7</sup>

Dan Graham hat zu einem wissenschaftsgeschichtlich frühen Zeitpunkt auf aktuell gültige Instanzen und Funktionsweisen aufmerksam gemacht, die zur Erzeugung und Festigung von Bildender Kunst führen. Instanzen eines quasi institutionellen Systems der »Kunst« sind: Galerien, Besprechungen in Zeitschriften und Katalogen, Teilnahme an Gruppenausstellungen, Museumsankäufe und Plazierungen in Sammlungen, Präsenz auf Kunstauktionen und schließlich die Aufnahme in Fachlexika. Diese Bausteine bilden, in dieser Reihenfolge, die Segmente eines Marktes ab, in dem sich ein Künstler und dessen Produktion seit dem 20. Jahrhundert spiegeln muß. Gleichzeitig sind die einzelnen Stufen gewissermaßen auch Stationen, die als Meßlatte des Erfolgs gelesen werden können. Immer steht bei Graham die Frage im Raum, ob Kunst überhaupt außerhalb dieser Institutionen als solche wahrgenommen wird und, wenn ja, welche besonderen Formen der Darbietung und Historisierung stattfinden müssen. Grahams umfassende Beobachtungen aus den frühen sechziger Jahren umreißen noch weitere Problemhorizonte. Diese betreffen ästhetische und soziale Konstanten von Gruppen- und Kanonbildungen einer formal nicht mehr einheitlichen Kunst, die jenseits tradierter Gattungen und wissenschaftlich eingeübter Normen entstehen. Was unterscheidet

Kunst von anderen Dingen? Welche Funktionen übernehmen Gattungen und Kanons? Im Kern skizziert der Künstler und Kunsttheoretiker – Jahrzehnte vor Arthur Danto (1981, 1986), Nelson Goodman (1984) und Niklas Luhmann (1997) – eine Systemtheorie der Kunst. Diese liegt in unterschiedlichen formalen und medialen Ausprägungen vor, und ihre Institutionen funktionieren in einem sozialen Gefüge. Graham wird dabei von dem Gedanken geleitet, daß nicht die Kunstwerke selbst ihren Stellenwert entfalten, sondern daß dieser vielmehr durch das Zusammenspiel einer Kette von Institutionen erzeugt wird. Immer prägen Institutionen und deren Medien durch charakteristische Einstellungen und Verhaltensformen die spezifischen ästhetischen Werte von Werken. Kunst realisiert sich letztlich nur in sprachlicher Kommunikation. Die Referenzen, auf die eine Sprache verweist, sind Referenzen von Sprachsystemen. Überlieferungen – von manchmal nur kurzen Ereignissen – sind dann besonders wichtig, wenn die Werke durch ihren zeitlichen Verlauf, wie bei einer Performance oder einer Arbeit in der Landschaft aus vergänglichem Material wie Staub, Rauch, Wasser, Schnee oder akustischen Ereignissen, kaum angemessen archiviert werden können. Flüchtige Ereignisse entziehen sich auf natürlichem Wege dem institutionellen Zugriff, sie sind kaum für ein Archiv gemacht und entstanden nicht selten in Opposition zum skizzierten Kunstbetrieb. Oft sind daher die symbolischen Bezugnahmen das eigentliche Zentrum des Werkes. Problematisch ist es daher, eine formale Beschreibung »konzeptueller Sounds« vorzunehmen und den institutionellen Rahmen zu vernachlässigen.<sup>8</sup> Erwartungen, die sich aus traditionellen Einstellungen im Feld visueller und akustischer Erscheinungen speisen, werden hier bewußt unterlaufen. Nicht selten genügen wenige Hinweise, um eine Idee in eine Form zu bringen wie in Yoko Onos Concept Stück *TAPE PIECE III/Snow Piece* (1963): »Take a tape of the sound of the snow falling. This should be done in the evening. Do not listen to the tape. Cut it and use it as strings to tie gifts with. Make a gift wrapper, if you wish, using the same process with a phonosheet.«<sup>9</sup>

Doch weiter mit Graham: »Im Laufe meiner eigenen Erfahrung mit einer Galerie habe ich begriffen, daß ein Kunstwerk, das in Zeitschriften weder besprochen noch reproduziert wird, kaum den Status von ›Kunst‹ erlangt. Es schien, daß einer Arbeit genau dann Wert zugeschrieben wird – das heißt als ›Kunst‹ –, wenn sie in einer Galerie ausgestellt und dann in einem Kunst-Magazin besprochen und als Photo reproduziert wird. Sodann gründet sich

6 Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the ages*, New York und London, 1994/1995, S.527.

7 Christoph Metzger (Hrsg.), *Conceptualisms. Zeitgenössische Tendenzen in Musik, Kunst und Film*, Pfau-Verlag, Saarbrücken 2003.

8 Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat A History of Sound in the Arts*, Massachusetts Institute of Technology, 1999, S. 224 ff.

9 Ebenda, S. 238.



Ulrich Eller, *Im Kreis der Trommeln*, Konzertsaal Tillburg 1998

auf dieser Beschreibung der nicht mehr existierenden Installation und den ›nachgeschobenen‹ Informationen der Ruhm – und im weitesten Sinn auch der ökonomische Wert – der Arbeit.<sup>10</sup> Dieser Hinweis ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert, da er den Blick auf kunst- und musikhistorisch relevante Institutionen und Klassifikationen lenkt. Wenn Künstler zu Autoren werden, um ihr Schaffen in einer ihnen angemessenen Sprache auszudrücken, liegen Standortbestimmungen vor, die sich meist kritisch zu bestehenden Klassifikationen stellen.

## Verfahren versus Form

Betrachtet man den Hintergrund historischer Gattungstheorien der Musik, wie sie jüngst von Hermann Danuser im wichtigsten deutschsprachigen Musiklexikon *Musik in Geschichte und Gegenwart* vorgestellt wurden, so fundamementiert sich im Bereich traditioneller Musik der Bezug auf den Gattungstitel in Verbindung mit der Besetzung und dem Hinweis auf den Formtyp. Systemtheoretisch könnte man von der ständigen Selbsterschaffung der Idee musikalischer Gattungen durch die Kompositionspraxis und Formtheorie sprechen. Ihre scheinbar uneingeschränkte Gültigkeit als Klassifizierungssystem ist unangefochten bis mindestens in das Jahr 1914. Wenn Cage nun in dieser Tradition im Jahr 1952 ein Werk mit dem Titel *Water Music* »for a pianist, using also a radio, whistles, water containers, deck of cards, a wooden stick, four objects for prepa-

ring a piano and a stopwatch; Score to be mounted as a large poster« schreibt und dies mit namensgebender Kraft in großen Buchstaben auf dem Deckblatt der Edition Peters erscheint, in der Serie jener Notenausgaben, die im Handel erhältlich sind und deren Erscheinungsbild durch Werke Mozarts, Haydns und Beethovens bekannt wurde, so weisen die typographischen Zitate und der »Look« auf einen besonderen Rahmen hin, in dem das konzeptionelle Werk als Musik zu verstehen ist. Die Anlehnung ist Programm. Die Grenze dessen, was damit im Rahmen der Gattung umschrieben wurde, spiegelte sich im Horizont ästhetischer Erwartungen, die dann im Medium der Musikkritik ausgebreitet wurden. Grenzüberschreitungen basieren immer auf dem Bewußtsein spezifischer Grenzverläufe, die kalkuliert übertreten werden. Ein Problem dabei ist, daß sich dieser Vorgang nicht beliebig oft wiederholen läßt. Sehr fragwürdig ist es mittlerweile, historische Werke aus dem Feld des »Conceptualism« in ein laufendes Repertoire aufzunehmen. Werke, die in einer solchen Linie stehen, müssen immer neue Spielarten und aktualisierte Verfahren widerspiegeln, die als Fortsetzung und adäquate Folge erscheinen.

Während im Bereich der Kunsttheorie bereits 1968 durch den bekannten Kunsthistoriker Max Imdahl die These von einer Grenzüberschreitung zum Thema gemacht wurde<sup>11</sup>, waren die Grenzen in der Musik von Cage, Yoko Ono, La Monte Young und anderen vor erst zirka fünfzehn Jahren als historischer Bestand verabschiedet worden. Vergangene Sy-

10 Dan Graham, *Meine Arbeiten für Zeitschriften-Seiten – »Eine Geschichte der Konzeptkunst«*, in: ders. *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von U. Wilmes, Stuttgart 1994, S.15-16.

11 So unterscheidet Max Imdahl *Vier Aspekte zum Problem der ästhetischen Grenzüberschreitung in der bildenden Kunst* wie folgt: »1. als Destruktion des Traditionell-Ästhetischen und als die dadurch ermöglichte Freisetzung eines neuen ästhetischen Bewußtseins; 2. als die Mißdeutung einer innerästhetischen Problemlösung; 3. als die Mißdeutung einer außerästhetischen Problemlösung; 4. als Destruktion des Traditionell-Ästhetischen und als die dadurch ermöglichte Freisetzung eines neuen ästhetischen Bewußtseins.« Aus: *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 3 *Die nicht mehr schönen Künste, Grenzphänomene des Ästhetischen*, hrsg. von Hans Robert Jauß, München 1968, S. 493.

12 Dieter de la Motte, *Einen Monat Klangkunst in Berlin*, in: *Österreichische Musikzeitung*, 10/11, 1996, zit. n. Pressespiegel der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg 1996,

steme der Klassifikation basierten auf einem mehr oder weniger festen Rahmen ästhetischer Werte, die auf dem jeweils gültigen Formtyps beruhten.

Meist werden auch originelle Notate und skizzenhafte Zeichen gewählt, die in Verbindung mit traditionsreichen Gattungstiteln gebracht werden. Darin liegt eine typische Spannung, mit der Künstler des Conceptualisms ihren strengen Umgang mit dem Material zeigen. Sie thematisieren in ihren Arbeiten institutionelle Bedingungen. Ich gehe sogar soweit zu behaupten, daß die institutionellen Eigenschaften, wie sie Graham zusammengestellt hat, das eigentliche Material des Conceptualisms ist. Akustische und visuelle Anteile treten zugunsten von inszenierten Situationen und Erwartungen oft in den Hintergrund. Daher erklären sich auch die zahlreichen Anspielungen in konzeptionellen Stücken, die auf Kompositionen, Gattungen und künstlerische Vorbilder hinweisen. Zu nennen sind hier etwa: György Ligetis *Póeme symphonique für 100 Metronome*, Wolf Vostells *Flugplatz als Konzertsaal* (1964), Nam June Paiks *Bagatelles Americaine, Symphonie Nr. 1-5, Eine Sonate – für Radio, galamusic für den 50. geburtstag von john cage* oder auch sein *DO IT YOUR SELF Antworten an La Monte Young*, ebenso Brian Enos *Three Variations On the Canon in D Mayor By Johann Pachelbel* (1975), Philip Corners *Pictures of Pictures of Pictures* (1975/79), Josef Anton Riedls *Paper Music I* (1961), Christina Kubischs *dreaming of a major third* (1997) etc. Die Grenzen von eher musikalischen Werken, die zur Aufführung gebracht werden müssen und Arbeiten, die als Klanginstallationen funktionieren, sind fließend. Gestaltete Ausführungszeiten und offene Verlaufszeiten sind nur noch auf der zeitlichen Ebene zu unterscheiden. Das gleiche Verfahren wird in zwei unterschiedlichen zeitlichen Konzepten geführt. Besonders aufschlußreich sind daher Arbeiten, die eine symbolische Funktion aus einer bestimmten Situation zitieren, um diese in die Form einer Klanginstallation zu führen. Wenn etwa auf subtile Art etwas Unerwartetes geschieht, das den historischen Kontext thematisiert. So hat

Dieter de la Motte auf eine Arbeit des Klangkünstlers Ulrich Eller während des Festivals *Sonambiente* hingewiesen, die im ehemaligen Staatsratsgebäude der DDR eines der eindruckvollsten Erlebnisse von insgesamt über siebenzig Klangkunst-Arbeiten war: »Ulrich Eller im Kreis der Trommeln. Fünfzig stehen da in einem großen Kreisbereich, klöppellos und stumm. Naht sich aber ein Besucher, plappern sie los. Wer schlägt sie an und wie und warum?«<sup>12</sup> Im *Kreis der Trommel* bedient sich der jüngsten Geschichte und der Besucher findet sich im Herzen der Macht, wo Erich Honegger Staatsgäste und Botschafter empfing. Hier wird der Besucher nun von einem Trommelwald »wie von Zauberhand elektronisch gesteuerter, stehender Wellen von Trommelgeräuschen empfangen, ..., der Besucher, der in dem heutigen, mit einem ›sozialistischen Arbeitsfries‹ aus Meißner Kacheln geschmückten Saal zwischen den Trommeln umherläuft, aktiviert einen in Lautstärke und Dauer variierten Grundton. Es entstehen so viele Formen, wie es unterschiedliche Bewegungen von Besuchern gibt.« Auch diese Beschreibung macht deutlich, daß sich Kanonbildungen im Anschluß an Conceptualisms als Verfahren und nicht mehr als Formen zusammenfassen lassen. ■

(Das Motto-Zitat stammt aus: Arthur Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst* (Übers.: Max Looser), Frankfurt am Main 1991, S. 178. )