

W I E N E R  
*digitale*  
R E V U E

Zeitschrift für Germanistik und Gegenwart

Fermin Suter

**Die Form der Antikunst**  
Fluxus und *Freibord*

DOI: 10.25365/wdr-04-02-03

Lizenz:

For this publication, a Creative Commons Attribution 4.0 International license has been granted by the author(s), who retain full copyright.

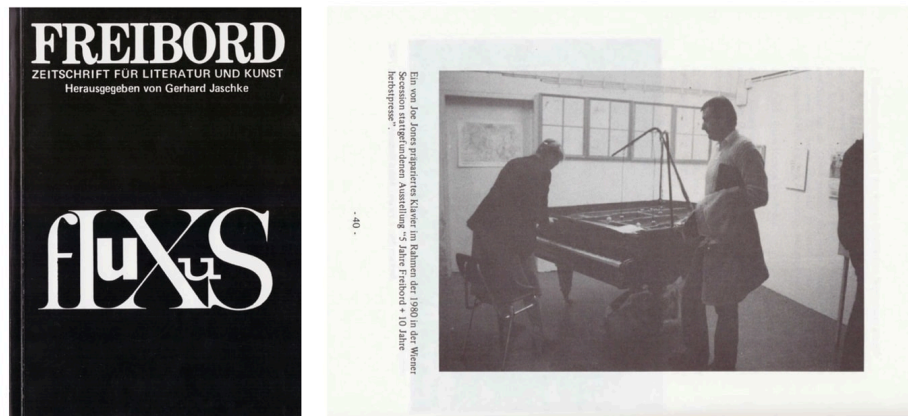
# Die Form der Antikunst

## Fluxus und *Freibord*

### 1. fluxus is dead

- 1 Die 1980er Jahre begannen ganz unbeschwert mit einer Todesanzeige. Zumindest in *Freibord*, der als Undergroundpublikation gehandelten Wiener Literatur- und Kunstzeitschrift, die einmal beschrieben wurde als „sich perpetuierende[s], [...] aus Aktionismus, Wiener Gruppe und Folge-Elementen komponierte[s] Kunstereignis“ (so die Doyenne der österreichischen Avantgarde-Forschung, Helga Köcher, zit. n. Jaschke 1988a: o. S.). 1980 nämlich erschien im Verlag Freiburg – nach der Zeitschriftengründung 1976 waren bald auch eine Sonderreihe, Sonderdrucke sowie ein gleichnamiger Verlag ins Leben gerufen worden – eine Audiokassette des Fluxisten Joe Jones (1934–1993) mit dem Titel *fluxus is dead* (Jones 1980). Darauf findet sich unter anderem die Aufnahme einer Musikperformance von Jones, durchgeführt anlässlich einer Ausstellung zum fünfjährigen Bestehen von *Freibord* in der Wiener Secession.<sup>1</sup> Zu hören ist da ein dissonantes, scheinbar endloses an- und abschwellendes Geflecht von Tönen und Geräuschen, eine Zufallsmusik, in Form gebracht alleine durch die Spannung zwischen Wiederholung und Chaos. Hervorgebracht wurde die Musik von einer aus einem Klavier, aus Zimbeln, Glocken und Trommeln improvisiert zusammengebauten Musikmaschine. Solche *Music Machines*, die Jones seit den frühen 1960er Jahren baute – so wie viele Fluxist\*innen war Jones Schüler an der New Yorker New School for Social Research bei John Cage –, muten mal an wie *Mobiles*, mal wie *found object* Skulpturen. Gespielt wurden sie vom Künstler und dem Zufall gemeinsam: Durch zu bedienende Hebel, Räder oder Schalter in Gang gesetzt, wurde die Musik hervorgebracht durch willkürliche Bewegung, eine Dampfmaschine oder an Fäden baumelnde Motörchen.
- 2 Fluxus, der als „erste postmoderne Avantgarde“ (Schmidt-Burkhardt 2009: 107f.) es sich in dadaistischer und futuristischer Tradition zur Aufgabe gemacht hatte, eine Anti-Kunst jenseits etablierter Kategorien zu sein,<sup>2</sup> war Anfang der 1980er Jahre alles andere als tot, sondern erlebte eine Art Revival, auch in Österreich und insbesondere in *Freibord*. Intermedialität, die Ablehnung von Dogmatik und kulturellem Standesdünkel zugunsten formaler und inhaltlicher Freiheiten, eine Verschränkung von kritischer Intellektualität und verspieltem Humor, und nicht zuletzt die Kritik an artistischen Potenzphantasien und der Kapitalisierung künstlerischer Symbolwerte waren nicht nur für Fluxus bezeichnend, sondern können genauso das *Freibord* der 1980er Jahre beschreiben. Vielleicht kommt Fluxus dem am nächsten, was man eine Zeitschriftenpoetik von *Freibord* nennen könnte.

Abbildung 1. Links: Gerhard Jaschke: Cover, nach einer Idee von Ken Friedman unter Verwendung des Fluxus-Schriftzugs der Flux-Rolle 1963. Freibord 73 (1990). Rechts: Freibord 64 (1988).



## 2. „The dogs perform there own concert“

- 3 Ausgehend von einem Zirkel von Künstler\*innen in den USA und Europa und der ersten offiziell unter dem Titel ‚Fluxus‘ stattfindenden Manifestation in Wiesbaden entfaltete sich Fluxus in den 1960er Jahren als ein dynamisches internationales Künstler\*innennetzwerk und in Form stark kollaborativ geprägter, intermedialer Werke und Events.<sup>3</sup> Viele der einflussreichsten Fluxus-Vertreter\*innen der Gründungs- und Folgejahre, darunter George Maciunas, Jones, George Brecht, Wolf Vostell, Alison Knowles, Emmett Williams, Dick Higgins, Charlotte Moorman, Robert Filio, Bet Vautier, Joseph Beuys, Jackson Mac Low, Anne Tardos und weitere, die über Jahrzehnte hinweg in wechselnden Konstellationen zusammenarbeiteten, wurden die gesamten 1980er Jahre hindurch immer wieder auch in *Freibord* publiziert und besprochen.<sup>4</sup>
- 4 Entsprechend finden sich dort mitunter auch jene programmatischen Positionsbestimmungen beziehungsweise -verflüssigungen hinsichtlich Form und Funktion von Fluxus, die teils zu Wahlsprüchen für Gerhard Jaschke, den langjährigen Herausgeber des *Freibord*, wurden, welcher seinerseits sowohl die Publikation zeitgenössischer Arbeiten wie eine historische Einordnung von Fluxus verfolgte.<sup>5</sup> Der Etymologie des fluxistischen ‚Fließens‘ entsprechend, ist diesen Verortungen vor allem die Verweigerung einer Definition gemeinsam,<sup>6</sup> wie sich auch in *Freibord* lesen lässt: „Fluxus is not: a moment in history, or an art movement.“ (Higgins 1987: 4), so Dick Higgins. Oder, etwas ausführlicher, Ken Friedman: „Fluxus is the name of a way of doing things. Fluxus is an active philosophy of experience that takes the form of art. Fluxus stretches the word art across the arts and the areas between them. It includes art forms yet to exist and the fertile intersections known as intermedia. [...] but there is no single element of making or structure common to the entire group of people who have been active in Fluxus.“ (Friedmann 1990: 5) Jaschke wiederum bestimmt die undogmatische „Nichtbewegung“ (Jaschke 1987: 16), George Brecht zitierend, als kontinuierlichen Prozess mit offenem Ausgang – „It goes round and round and round and where it stops nobody knows.“ (Jaschke 2017: 29)<sup>7</sup> – oder als eine „Antikunst“, an der, mit Verweis auf Robert Watts, „[d]as Wichtigste ist, [...] daß niemand weiß, was es ist.“ (Jaschke 1981b: 65)

- 5 Der avantgardistische Impuls von Fluxus lag derweil stets in der Entmystifizierung des fetischisierten Kunstwerks sowie als elitär wahrgenommener ästhetischer Praktiken und Kategorien, womit eine künstlerische Affirmation des Alltäglichen einherging.<sup>8</sup> Unter der Vielfalt künstlerischer Ausdrucksformen, die dabei hervorgebracht wurde, können zwei als genuin fluxistisch gelten: die sogenannten *Fluxkits* und der *Event Score*. Die *Fluxkits*, von Maciunas zusammengestellte Koffer, in welchen die Arbeiten unterschiedlicher Fluxus-Künstler\*innen versammelt sind,<sup>9</sup> verkörperten grundlegende fluxistische Ideen. Fluxusobjekte – typischerweise „small, tactile, interactive, antispectacular, and lowly“ (Harren 2020: 135) –, waren meist aus Alltagsgegenständen gefertigt und zielten auf ein partizipatives, multisensorisches Kunsterlebnis und sollten zwischen ‚Ware‘ und ‚Skulptur‘ vermitteln.<sup>10</sup> Als ein Produkt kollektiver Autorschaft und eine Form gewordene, mobile Kunstaussstellung im Kleinformat jenseits etablierter Institutionen sollten die *Fluxkits* gängige Rezeptionsformen erweitern. Und nicht zuletzt versuchten sie, neue Formen der Kunstpublikation bzw. -distribution mit einer künstlerischen Wiederaneignung kapitalistischer Massen- und Ausschussware zu verbinden.<sup>11</sup> Neben verschiedenen fotografischen Dokumentationen aus Galerien und diese Form spielerischer Subversion wiederaufgreifend, hat auch Gerhard Jaschke bisweilen artistische Scherze produziert, etwa das gemeinsam mit Michael Horvath fabrizierte Objekt *Am Drücker*: ein Schächtelchen, beschriftet mit ‚Firma Proforma‘, darin eine Spielzeugschreckschusspistole mit Munition und Zielscheibe, jedes der zehn Exemplare im Deckel nummeriert und handsigniert. Diese sowohl mit den Zeichen hoher Kunst auratisierte wie auch als Massenprodukt profanierte Aufforderung zum Spiel steht ganz in der fluxistischen Reflexionstradition von Gebrauchswerten und einer ‚pro forma am Drücker‘ befindlichen künstlerischen Urheberschaft.

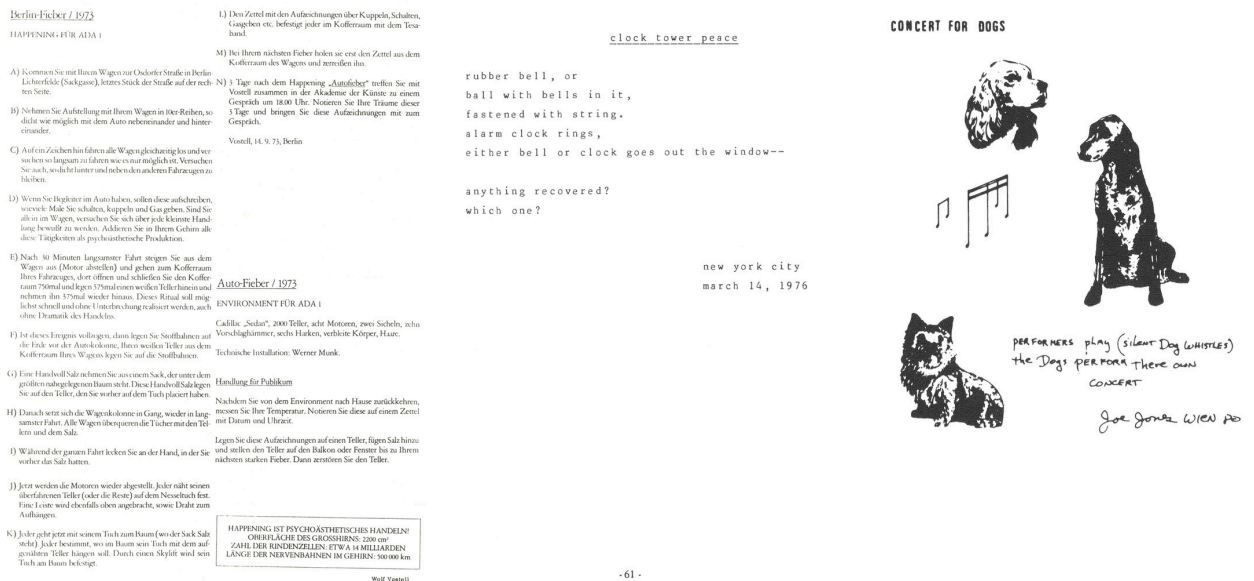
Abbildung 2. Horvath & Jaschke: *Am Drücker*, 1992 (Foto: Landessammlungen NÖ).



- 6 Als Gegenmodell zur Materialität der *Fluxkits* fungierten *Event Scores*.<sup>12</sup> Dabei handelt es sich um schriftliche, leicht verständliche und für Improvisation offene Vorschläge, Aussagen und Anweisungen für Performances bzw. *Events*, die jede\*r, unabhängig vom konzeptionellen Urheber, durchführen kann und soll; ihr Kern ist letztlich die Idee selbst.<sup>13</sup> Sie wurden anfänglich unter Bekannten, später zunehmend in größerem Stil vervielfältigt und verteilt und „spread an idea about what art – and performance art – could be to a vast and ever wider circle of artists and critics interested in new ways of working.“ (Friedman/Smith

2002: 1) In Freiburg wird die gesamte Bandbreite abgebildet, die Event Scores annahmen:<sup>14</sup> von Wolf Vostells ausführlichen Anleitungen für ein Happening über das zum Gedicht tendierende *clock tower peace* von Dick Higgins und Brian McHugh bis hin zu Joe Jones' anarchisch witzigem *concert for dogs*, zusammengestellt aus Hundebildchen, einigen Noten und der Anleitung „performers play (silent dog whistles) the dogs perform there [sic] own concert“ (Jones 1981).

Abbildung 3. Links: Wolf Vostell: *Berlin-Fieber*; *Auto-Fieber*. Freiburg 27 (1982), S. 55. Mitte: Dick Higgins, Brian MacHugh: *clock tower peace*. Freiburg 64 (1988), S. 61. Rechts: Joe Jones: *concert for dogs*. Freiburg 23 (1981), S. 65.



7 Die Schnittstelle von Musik, Theater, Performance und Aktion, welche fluxistische Events bilden, ist bereits in den Scores angelegt.<sup>15</sup> Denn jenseits ihrer Funktion als künstlerische Sprechakte (vgl. Lushetich 2014: 47–52) stehen sie in einer gewissen auf Dada und Kubismus zurückgehenden kritischen Tradition diagrammatischer Visualisierung, die zu einer grundlegenden Neujustierung des Konzepts künstlerischer Form führte. Nicht mehr als fixierte visuelle Repräsentation, sondern als eine direkt mit dem kreativen Akt verbundene Formgebung verstanden, wurden fluxistische Scores und Musiknotationen zu Modellen, anhand derer künstlerische Form als ‚iterativ, performativ, transitiv und ambigüe‘ (vgl. Harren 2020: 70; Joselit 2005) gedacht, dokumentiert und umgesetzt werden konnte.

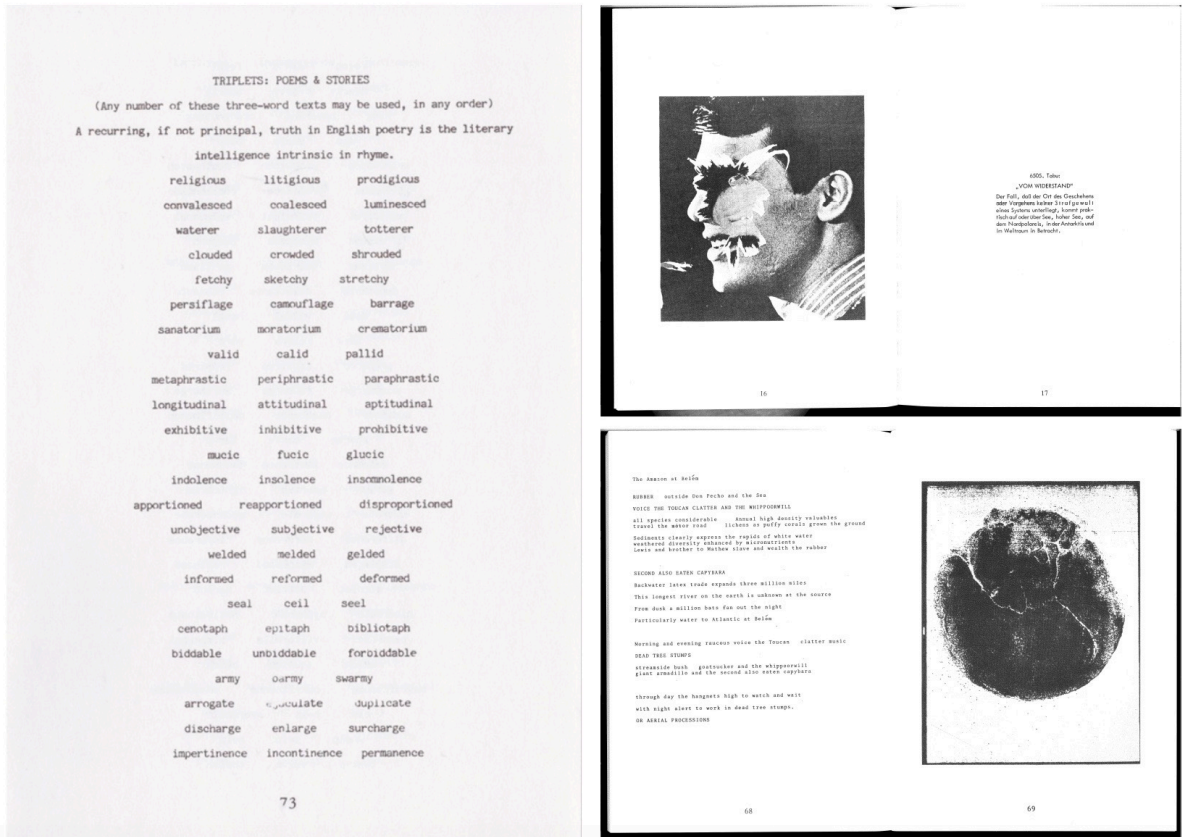
8 Wie beim Verhältnis von Event Score zu Event zeigt sich darin, wie fluxistische Kunstwerke auf die Überschreitung künstlerischer Gattungs- und Spartengrenzen angelegt sind. Das wird auch anhand der in Freiburg publizierten Werken deutlich: Bei Joe Jones vermengen sich Musik und Skulptur, Musiknotation und Grafik. Letztere ähneln in gewisser Weise der ‚Phonemicon‘-Musiknotation Jackson Mac Lows, die dieser für seine Lautpoesie entwickelt hatte.<sup>16</sup> Diese ist wiederum eng den Sprachexperimenten verwandt, wie sie etwa Lily Greenham und Henri Chopin in den 1950er und 1960er Jahren an der Grenze von Literatur, Musik und Komposition durchgeführt haben. Werke der konkreten und visuellen Poesie – um die diesbezüglichen Verdienste Emmett Williams’ weiß man im Freiburg sehr genau<sup>17</sup> – und etwa Pierre Garniers mit einfachem Strich gefertigten Bildgedichte<sup>18</sup> schließen hier ebenso an wie die in einer langen Tradition von Sprachspiel und -reflexion stehenden Lipogramme Anne Tardos’ (vgl. Freiburg 45, 1985, S. 59).

Abbildung 4. Links: Joe Jones: *Music Project for Modern Quartet*. Freibord 23 (1981). Mitte: Jackson Mac Low: *Phonemicon from 'Hereford Bosons 1'*. Freibord 49/50 (1985) [S. 77–86]. Rechts: ‚*Magnificat um das Nichts herum.*‘ Pierre Garnier: *Totentanz*. Freibord Sonderreihe 1990 [S. 15].



- 9 Von großer Bedeutung hinsichtlich generischer Mischformen in Fluxus war, neben kollektiven und interaktiven Formen von Autorschaft wie im *Event*, die aleatorische Werkgenese (vgl. z.B. [Friedman 1998: 248f.](#)). Für diese stand etwa die insbesondere durch Wolf Vostell als künstlerisches Verfahren reklamierte Technik der *Décollage* (bzw. bei Vostell ‚*Dé-coll/age*‘),<sup>19</sup> die mit ihren Übergängen zwischen Medien und der Auflösung etablierter Symbolsysteme auch zum Bezugspunkt für Vertreter\*innen der konkreten Literatur wurde (vgl. [Zeller 2014: 25–29](#)). Für ein literarisches Pendant der *Décollage*, das *Cut-up*, finden sich in *Freibord* ebenfalls wiederholt Beispiele: Richard Kostelanetz publiziert mit *Triplets: Poems and Stories* einen von den Leser\*innen zu nutzenden Zufallsgenerator für Gedichte, Marc Adrian publiziert computergenierte Varianten eines De-Sade-Textes, die sich durch graduelle Steigerung zufällig veränderter sprachlicher Kohäsion unterscheiden ([Adrian 1980](#)), Alison Knowles nutzt in *Bread and Water* die mittels fotografischer Techniken an Lebensmitteln entdeckten Zufallsformen als Zugänge zu imaginären Topographien, in denen sich dann, literarisch ausgestaltet, Themen wie Ernährung und Ausbeutung überlagern.<sup>20</sup> Und Dietmar Kirves kreiert in seinen Text-Bild-*Décollagen*, ganz dem medien- und öffentlichkeitskritischen Impuls Vostells folgend (vgl. [Rivière 2021: 190ff.](#)), ein vignettenartiges Panorama sprachlicher, diskursiver und gesellschaftlicher Normierungen und Machtverhältnisse ([Kirves 1985](#)).

Abbildung 5. Links: Richard Kostelanetz: *Triplets: Poems & Stories*. Freiburg 84 (1993), S. 73–76. Rechts oben: Dietmar Kirves: *Zu-Fälle und Tabus*. Freiburg 45 (1985), S. 4–19. Rechts unten: Alison Knowles: *One of the River Breads*. Freiburg 84 (1993), S. 65–70.



10 Für diese Poetik medialer Transitivity hat Dick Higgins den Begriff ‚Intermedia‘ geprägt. In der konzeptionellen Fusion von Medien und Sparten sah Higgins ein radikales Potenzial für die Kunst und ihre Partizipation am alltäglichen Leben. Wie sähe zum Beispiel, so fragt Higgins eben nur halb im Scherz, „the intermedium between painting and shoes“ (Higgins 2001: 49) aus? Die Trennung von Kunstgattungen sei überkommen, weil sie einer gesellschaftlichen Klassenstruktur entstamme und zuarbeite: Die Idee ‚reiner‘ bzw. ‚schöner‘ Künste und allen voran das Gemälde erlaubten es, Kunst als ‚Ornament‘ für wenige Begüterte zu handhaben und der breiten Masse hingegen höchstens als milde Gabe zuzusprechen. Kunst, die sich dem nicht durch den Gang ins Intermediale entgegenstelle, sei „colossally boring and irrelevant“ und verfehle die zentrale Aufgabe der Kunst: „allow of [a] sense of dialogue“ (ebd.). Dem pflichtete Jaschke gewissermaßen bei, wenn er, Ben Vautier paraphrasierend, festhält: „Das Wesentliche ist, zu kommunizieren“ (Jaschke 1987: 19).

### 3. Zirkulationen

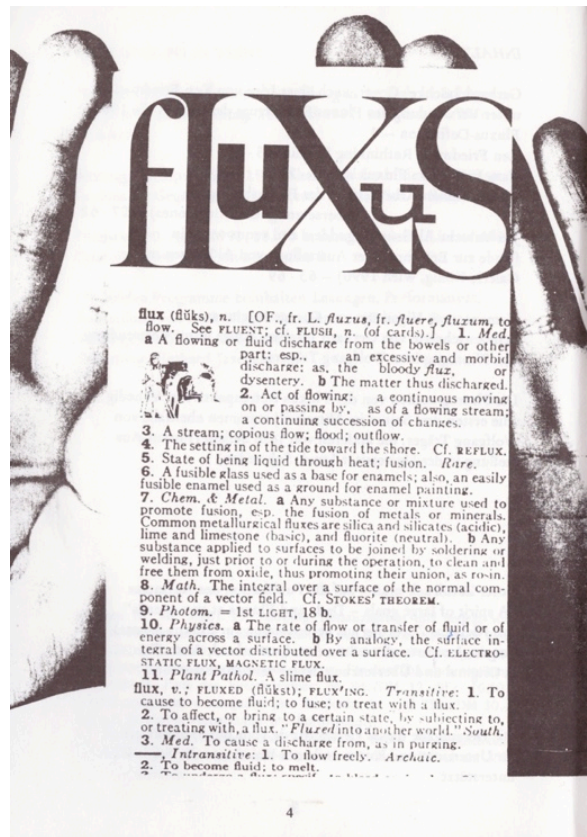
11 Diese Verknüpfung von materialistischer Kritik mit dem Bekenntnis zu Dialog und Demokratisierung schlug sich historisch in einer ganzen Reihe fluxistischer Kommunikations-, Publikations- und Distributionsformen nieder, die auch in *Freibord*, in verändertem Kontext, fortgeführt wurden. Die zum Programm erklärte generische Offenheit fluxistischer Kunstpraxis zeigt sich dort zuallererst in

der Mannigfaltigkeit fluxistischer Arbeiten und Themen: Es finden sich neben Musik, *Event Scores* und Notationen, Programmatiken, grafischen und Textarbeiten ebenso alles, was der Distribution von Fluxus förderlich ist: Foto- und Textdokumentationen, historische Einordnungen, Bibliographien, Korrespondenzen, Veranstaltungsankündigungen, Gespräche und Werbeanzeigen.

- 12 Dass Fluxus in *Freibord* so vielfältig präsent wurde, verdankte sich den engen Kontakten, die Gerhard Jaschke über Jahrzehnte hinweg zu Fluxus-Künstler\*innen, -Verleger\*innen und -Sammler\*innen unterhielt. Wer und was genau zu Fluxus dazugehört(e), war historisch und ist kunstgeschichtlich gleichermaßen umstritten wie in vielen Fällen müßig zu erörtern.<sup>21</sup> Ken Friedman verwies diesbezüglich pragmatisch auf die Unterscheidung zwischen Fluxus als historische Gruppe oder Bewegung und Fluxismus als künstlerische Haltung.<sup>22</sup> Überhaupt habe es sich bei Fluxus um „voluntary associations that form community“ (Stiles 1993: 95) gehandelt; um eine Vielfalt an Gruppenbeziehungen, nicht auf soziale Schließung sondern Öffnung und Dissemination von Werken und Ideen ausgerichtet. Diese Idee sozialer Dynamik bringt Friedman auf einen Nenner: „To understand the fluid quality of Fluxus as a group, it helps to think of it as a ‘dis-organization’ rather than an ‘organization!’“ (Friedman 1990: 8)
- 13 Jaschke stand also mit allerlei Akteur\*innen bisweilen über Jahrzehnte hinweg in regem Kontakt, wovon unter anderem umfangreiche Korrespondenz zeugt.<sup>23</sup> Neben Künstler\*innen gehören dazu etwa der Sammler und Verleger Francesco Conz, der wiederholt große Stückzahlen an *Freibord*-Ausgaben ankaufte, Publikationen zu Fluxisten wie Dick Higgins und Joe Jones tauschte, von Jaschke Hilfe erhielt bei der Distribution einer Publikation über sein ‚Archivo F. Conz‘ und ihn umgekehrt mit Aufsätzen über Fluxus und den Anschriften wichtiger Sammler und *Freibord*-Interessent\*innen in Italien und den USA versorgte. Der Kontakt zwischen Jones und Jaschke verlief wiederum teils über einen anderen Verleger und Sammler, Armin Hundertmark, mit dem Jaschke Arbeiten und Anzeigen für dessen Literatur- und Kunstzeitschrift *Ausgabe* bzw. *Extra-Ausgabe* austauschte und in dessen Publikationen wie den berühmten Kartons Fluxuskünstler\*innen und Wiener Aktionisten im selben Gefäß publiziert wurden. Des Weiteren bestanden enge Kontakte zu Galerist\*innen, Sammler\*innen und Verleger\*innen wie Harry Ruhé von der Galerie A in Amsterdam, Barbara Wien in Berlin oder Ute und Michael Berger von Harlekin Art in Wiesbaden.
- 14 Über solche und ähnliche Verbindungen gelangte *Freibord* zu ‚seinen‘ Fluxus-Materialien. An der Oberfläche zeichnen sich *Freibord*-Hefte insgesamt (durchaus in unterschiedlichem Ausmaß) und im Speziellen auch die Fluxus-Materialien durch eine Ästhetik aus, die einerseits *Freibord*-spezifisch (dazu gleich mehr), andererseits aber auch für die fluxistische Text- und Bildproduktion bezeichnend ist. Es handelt sich sowohl um eigens gesetzte und inszenierte Originale und Erstpublikationen als auch um Textexzerpte, um gänzlich aus seinem Zusammenhang Gerissenes (z.B. Mac Lows *Phonemicon*), kurze Grüße auf Briefumschlägen, Collagen und Übersreibungen aus Kopien, Typoskripten und Manuskripten, versehen mit Ergänzungen, Korrekturen; Vieles wirkt spontan, improvisiert, bis hin zu billig wie etwa die – absichtlich? – unvollständige, zugleich verblasste wie von zu starkem Kontrast geplagte Kopie der *Fluxus-Definition*, an deren Rändern noch die Hände auf dem Kopiergerät zu sehen sind. Ganz klar: Die Zirkulation der Idee kommt vor technisch-artistischer Perfektion.



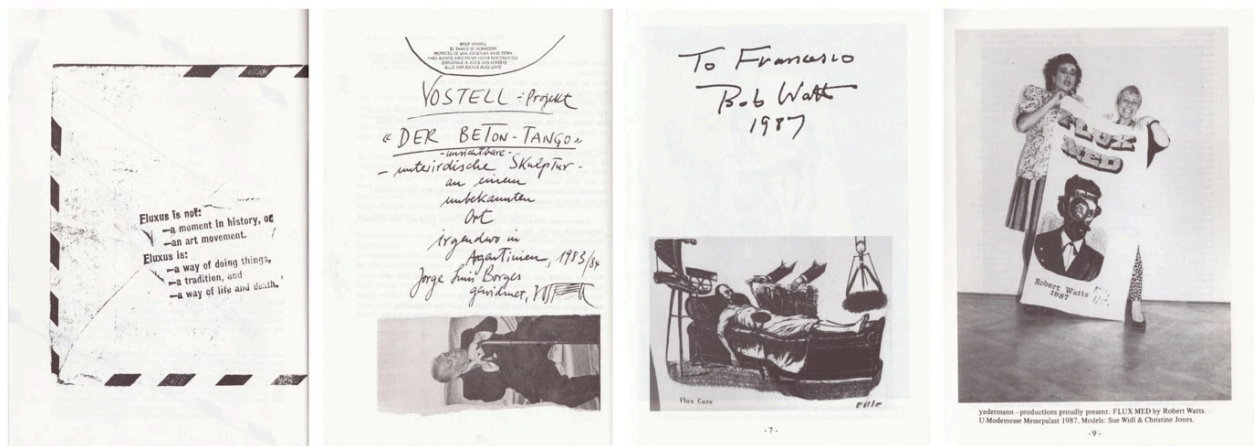
Abbildung 6. Fluxus-Definition. Freibord 73 (1990), S. 4.



- 15 Diese Ästhetik entspricht einer durchwegs fluxistischen Publikationspraxis, die motiviert ist durch ein gewisses historisch-materialistisches Verständnis der Funktionsweise von Kunstproduktion und -rezeption, welche eben auch in fluxistischen Werken selbst angelegt ist (vgl. [Smith 1998](#)). Dieser Fokus auf Publikation und Zirkulation wurzelte in Positionen, wie sie etwa Higgins mit seinem Intermedia-Begriff eingenommen oder Nam June Paik mit seiner Feststellung einer post-marxistischen Situation artikuliert hatte: Zwar lägen in der Nachkriegszeit die Produktionsmittel durchaus beim Proletariat, jedoch bliebe ihm der Zugang zu einem nach wie vor hochgradig zentralisierten Distributionssystem verwehrt (vgl. [ebd. 18](#)).<sup>24</sup> Hinsichtlich solcher Diagnosen hat der Kunsthistoriker Owen Smith über die *Fluxkits* vermerkt, dass diese „should all be seen not as works [...], but in their intended context: as publications, albeit quite different from what is traditionally thought of as a publication.“ ([Ebd.: 19](#)) Alternative Publikationsformen und unzimperliche Vervielfältigung sollten primär einen breiten, allen an Fluxus Interessierten offenen Zugang zu dieser neuen Kunst ermöglichen.<sup>25</sup> Dieses Ziel verfolgte Dick Higgins' mit seiner *Something Else Press*,<sup>26</sup> Fluxist\*innen produzierten Zeitungen und verschickten Newsletter, es wurden *Fluxshops* und *Fluxus Mail-Order Warehouses* eingerichtet; alle waren sie darauf angelegt, „die Öffentlichkeit für Kunstproduktion radikal zu erweitern.“ ([Richter 2012: 210](#); vgl. [ebd.: 212-219](#))
- 16 Hier finden fluxistische Poetik und Publikationspraxis in einem bestimmten Verständnis von Zirkulation zusammen. Ob auratisches Original oder billige Reproduktion, Dokument oder gänzlich Marginales wie ein Stempel auf einem Briefumschlag – die Hierarchie zwischen ‚fertigem‘ Kunstwerk, seinen Vorstufen, Spuren und Rezeption soll eingeebnet werden, die Aneignung von Kunst mit deren Produktion verschmelzen. Dafür votiert gewissermaßen auch Wolf Vostells *Beton-Tango*: eine Jorge Luis Borges

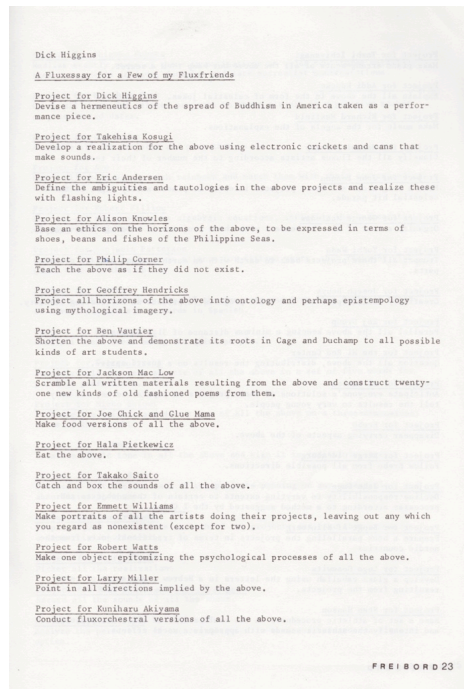
gewidmete „unterirdische Skulptur an einem unbekanntem Ort irgendwo in Argentinien“ (Vostell 1986) – ein durchwegs materielles Kunstwerk, dessen Ausführung schon in dem Moment erfolgt ist, in dem seine Idee rezipiert wird. Aus dieser Perspektive scheint es dann auch nicht als sekundär, sondern gerade als der Witz an der Sache, wenn es sich anderswo beim Dargestellten um alles andere als ein Original handelt, sondern um einen Collagedruck auf Tuch von Robert Watts, der wiederum bei einer Modemesse von Sue Widl und Christine Jones gezeigt wird, wovon ein Foto an Francesco Conz gegangen ist, der schließlich einen Abzug davon Gerhard Jaschke zukommen lässt.

Abbildung 7. Links außen: Dick Higgins: Don't Let the "Professionals" Get You Down. Freibord 60 (1987) [S. 4]. Links innen: Wolf Vostell: Der Beton-Tango. Freibord 55/56 (1986), S. 34. Rechts: Freibord 64 (1988), S. 7 u. 9.



- 17 Diese Publikationspraxis von Fluxus wie von Freibord folgt letztlich der Maxime kommunikativer Vernetzung und ist Ergebnis einer Zirkulation in doppeltem Sinne: zum einen als Distribution von jederlei Fluxus-Materialien in einem ‚dis-organisierten‘, offenen Netzwerk von Künstler\*innen, Sammler\*innen, Verleger\*innen usw.; zum anderen als Funktion einer Kunst, die als Assoziierung und In-Bewegung-Gesetzt-Werden verstanden wird (vgl. Latour 2019: 76–108). Dies illustriert aufs Anschaulichste Dick Higgins' *Fluxessay for a Few of my Fluxfriends*: Für 57 Fluxist\*innen schreibt Higgins aufeinander aufbauende Scores, die quer durch alle denkbaren Medien und Disziplinen hindurch (philosophische Geistesübungen, Performances, Sound-Architektur, Kochen und Essen etc.) konzipiert sind. Die Anweisungen zu den in ihrer gegenseitigen Bezugnahme unabschließbaren Aktionen – z.B. „Make food versions of all the above.“ oder „Anticipate everyone's solutions of their projects in popular terms, but only tell the results to very young people.“ (Higgins 1981/1982: 23f.) – kreieren eine endlose Verkettung von immer neuen Anschlusshandlungen und setzen so den fluxistischen Kerngedanken von der Kunst als einem Prinzip der Resonanz ins Werk (vgl. Rosa 2016).

Abbildung 8. Dick Higgins: *A Fluxessay for a Few of my Fluxfriends*. Freibord 26 (1981/82).



#### 4. Alternativen

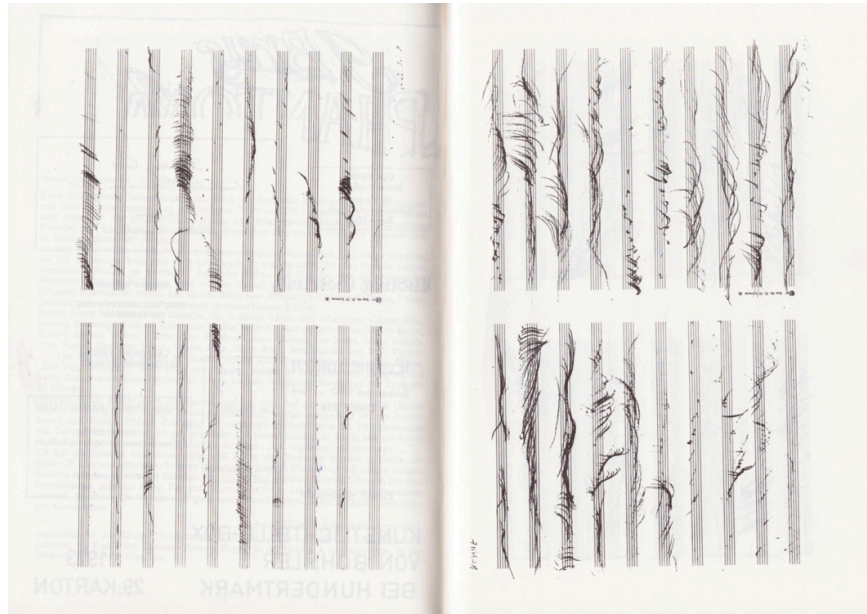
- 18 Die Antwort auf die Frage, wie Intermedia und Fluxus in einer Zeitschrift abgebildet werden können, liefert die Publikationspraxis von *Freibord* selbst: Zum einen wurde, wie erwähnt, neben der Zeitschrift ein Verlag, eine Sonderreihe und die Sonderdrucke ins Leben gerufen, die für alle Arten von Einzel- und Gemeinschaftsarbeiten, lang- wie kurzfristige Projekte offen waren. Die Veröffentlichungen reichen dabei von einfachsten A6-Heftchen in Schwarzweiß mit Klammerheftung, zum Beispiel Pierre Garniers *Epos des Quadrats* (Sonderdruck 28, 2002), über aufwändige Farbdrucke und Künstlerbücher bis hin zu voluminösen Vorzugsausgaben mit Ledereinband wie etwa Hermann Nitschs *O.M. Theater Lesebuch* (Edition Freibord, 1985). Zudem erschienen die Werke in unterschiedlichsten publizistischen Formaten: Es wurden Bücher, Hefte oder eben Boxen wie *Am Drücker*, aber auch Postkarten, Poster, Kartons mit eingeglegten Blättern oder Künstlerzeitungen wie Erwin Puls' *Morgenausgabe* (Freibord 43/44, 1984) verlegt.
- 19 Diese Diversifizierung war auch, nicht anders als bei Fluxus, Antwort auf schlichte ökonomische Notwendigkeiten (vgl. [Smith 1998: 17](#)). So hat Gerhard Jaschke nie einen Hehl daraus gemacht, dass der Grund für die vier jährlich erscheinenden Freibord-Hefte beziehungsweise die zahlreichen Doppelnummern darin lag, dass die finanzielle Unterstützung durch das Unterrichtsministerium an die Publikation von jährlich vier Ausgaben geknüpft war. Im kulturpolitischen Klima der 1970er Jahre waren Drucktechniken leichter verfügbar, das Zeitschriftenmachen erschwinglicher und staatliche Förderungen zugänglicher geworden; das Ansuchen um Finanzierung, der Einsatz privater Mittel und die Unmöglichkeit, geleistete Arbeit finanziell zu honorieren gehörten derweil jedoch zum Alltag der meisten Kleinverlage und Zeitschriftenprojekte. Hinzu kamen – und das wurde in *Freibord* rege thematisiert – ein eingeschränkter Publikumskreis, die Geringschätzung durch das Feuilleton der großen Tageszeitungen sowie geringe

Verkaufszahlen, was integral zur Selbstbeschreibung als Kleinverlag (vgl. z.B. Gail 1979), als literarischer Underground und Alternative zur institutionalisierten Literatur großer Verlage sowie der konservativen Kulturpolitik staatlicher Institutionen (vgl. Jensen/Wegerth 1978) gehörte.

- 20 Die *Freibord*-Verleger\*innen situieren die Zeitschrift deshalb von Beginn weg im Kontext der sogenannten Alternativpresse, deren wichtigste Strategie die Vernetzung unter alternativen Publikationsinitiativen war. So initiierte Jaschke etwa 1978 die *Interessengemeinschaft Literaturzeitschriften* mit (vgl. Gausterer o. J.), engagierte sich im daraus hervorgegangenen *Verein Literaturzeitschriften und Autorenverlage*, und man suchte auch über die Landesgrenzen hinaus Zusammenschlüsse und Kanäle zur Steigerung publizistischer Reichweite, so im gemeinsamen Auftritt von Kleinverlagen auf der Frankfurter Buchmesse oder mittels Partizipation an Josef Wintjes *Nonkonformistischem literarischen Informationszentrum* und dessen als Sprachrohr des Undergrounds fungierenden *Ulcus Molle Info* in Bottrop (vgl. auch Ernst 2013: 408). Bei der Vernetzung von Publikationsorganen, welche sich dem Rentabilitätsdiktat großer Verlage nicht unterwerfen, dürfe es allerdings, so Jaschke, nicht um die Etablierung eines potenten „Netzwerks“ gehen, welches im hergebrachten Verständnis aus „Kernmitgliedern“, „assozierten“ oder „engagierten Mitgliedern“ bestünde, vielmehr müsse stets die Frage nach alternativen Organisationsformen – als Interessengemeinschaft, gemeinnütziger Verein, genossenschaftlicher Zusammenschluss – gestellt werden (Jaschke 1988b: 2f.).
- 21 Vor diesem Hintergrund sind auch die unterschiedlichen Funktionen zu verstehen, die Fluxus in den 1980er Jahren in und für *Freibord* hatte und die im Wesentlichen drei sich überlagernde Aspekte betreffen: die Geschichte und Kontinuität von Avantgarde und Fluxus, die Positionierung von *Freibord* im literarischen Feld, eine Zeitschriftenpoetik der Subkultur.
- 22 Fluxus war Anfang der 1980er Jahre keineswegs ‚dead‘, sondern erlebte, nach einer gewissen Latenzzeit in den 1970ern (vgl. zur Fluxus-Nostalgie in jener Zeit Higgins 2002: 154–157), ein Revival. Auslösende Ereignisse waren zum einen der Tod des oft als Gründer von Fluxus bezeichneten George Maciunas 1978 und darauffolgende Erinnerungsevents und -publikationen (vgl. Higgins 1998: 37). Zum anderen wurde 1982 eine Art 20-jähriger Geburtstag von Fluxus, 1992 der Dreißiger gefeiert (*Freibord* feierte auch ein Vierteljahrhundert Fluxus; vgl. *Freibord* 60, 1987, Rückseite). Diese Daten und Zäsuren wurden zum Anlass für eine erneute Verständigung über die Rolle von Fluxus genommen, in *Freibord* am prominentesten durch Ken Friedman: Über die künftigen Aufgaben von Fluxus reflektierend, hebt er hervor, es habe schon immer eine eher artistische und eine eher philosophische Ausrichtung gegeben, deren zweite sich dezidiert sozialen Themen und den Mitteln der sozialen Plastik bzw. Organisation zugewandt habe, um Fragen nach Formen der Inklusion marginalisierter Gruppen, der Gleichberechtigung, der Öffnung elitärer Institutionen für die Allgemeinheit, nach öffentlichem Dialog zu untersuchen (vgl. Friedman 1990: 10 u. 24). Diesem ‚sozialen Fluxus‘ sich zuzuwenden, nach aktiver Partizipation der Kunst im Alltag und nach Einebnung der Differenz von Kunst und Handwerk zu streben, sei, so Friedman, nach wie vor Aufgabe einer Kunst, deren Kernaufgabe im sozialen Dialog liege (vgl. ebd.: 15f.).
- 23 Diese Aktualisierung eines avantgardistischen Erbes deckt sich in gewisser Weise mit dem engen Bezug, den *Freibord* stets zu den Vertreter\*innen von Wiener Gruppe und Wiener Aktionismus pflegte. Dass auf der kunsthistorischen Landkarte Fluxus in Österreich jeweils höchstens am Rande auftaucht,<sup>27</sup> liegt mitunter daran, dass unübersehbare poetische und ästhetische Parallelen zwischen Fluxus, Wiener Gruppe und Wiener Aktionismus bestehen<sup>28</sup> – man denke beispielsweise an Gerhard Rühms *visuelle musik*, an Hermann Nitschs Theaterpartituren, die konkret-visuelle Poesie Heinz Gappmayrs oder die

lange Tradition der Lautpoesie, in deren Verlauf sich wiederholt die Wege von Wiener Gruppe und Fluxist\*innen gekreuzt haben.<sup>29</sup> Mit Fluxus, der in *Freibord* und via Jaschke regelmäßig in Kontakt mit Vertreter\*innen der österreichischen (Neo-)Avantgarde kommt,<sup>30</sup> wird diese in einen internationalen Kontext gestellt, der zugleich einer Positionierung von *Freibord* im in den 1970er und 1980er Jahren breit ausdifferenzierten Feld einheimischer Literatur- und Kulturzeitschriften<sup>31</sup> entspricht. Immerhin ging mit fluxistischen Publikationen auch der Wunsch einher, so Jaschke, „aus dem viel zu engen Rahmen der heimischen Literatur auszubrechen“ (Jaschke 1981a).

Abbildung 9. Gerhard Rühm: *visuelle musik*. *Freibord* 45 (1985), S. 48–51, S. 48 f.



- 24 Konsequenter als vergleichbare Zeitschriften jener Zeit hat *Freibord* seine Publikationspraxis an die Gegebenheiten intermedialen, kollaborativen und internationalen Kunstschaffens adaptiert. Die daraus resultierende Vielzahl an Publikationsformaten fungierte, wie erwähnt, als Variante einer in Ideen von Gegenöffentlichkeit wurzelnden Form von Alternativpresse. Damit wurde auch das Erbe der deutlich im Zeichen der Ideologiekritik stehenden Anfänge von *Freibord* in die 1980er hinein transformiert. Fluxistische Publikationsform und Kunstverständnis werden hier Teil eines in *Freibord* kontinuierlich artikulierten Subkultur-Diskurses sowie einer subkulturellen Praxis des Zeitschriftenmachens, die wesentlich durch die Bedingungen der Ära Kreisky 1970–1983 geprägt waren. Diese Bedingungen, denen sich *Freibord* in den anbrechenden 1980er Jahren gegenüber sah, fasste der in *Freibord* regelmäßig publizierende Devianzsoziologe Rolf Schwendter zusammen als Situation ‚repressiver Toleranz‘, in der das Klima allgemeiner Liberalisierung und gesteigerte politische und kulturelle Partizipationsmöglichkeiten der Tatsache gegenübergestanden habe, dass sich dadurch insgesamt kaum etwas verändert habe. Die sparsame Subventionierung subkultureller Aktivitäten hätte vielmehr zu einer Einübung von Gefügigkeit gegenüber „Staat, Bürokratie und Medien“ und zunehmend „konkurrenzhaft[e] Cliquenbildung“ geführt (Schwendter 1987: 145).

- 25 Die, wenn man so will, fluxistische Poetik von *Freibord* der 1980er Jahre kann verstanden werden als Antwort auf diese Situation: als Medium, das jenseits staatlichen oder subkulturellen Konformitätsdrucks die Artikulation und Zirkulation eines alternativen Kunst- und damit Öffentlichkeitsverständnisses ermöglichen sollte.

## Literaturverzeichnis

- Adrian, Marc (1980): *kindsbraut*, in: *Freibord* 21, S. 16ff.
- Beuckers, Klaus Gereon (2014): „dé-coll/age ist mobile collage“. *Statik, Dynamik und Zeit bei Wolf Vostell*, in: Anne-Rose Meyer-Eisenhut/Burkhard Meyer-Sickendiek (Hg.): *Fluxus und / als Literatur. Zum Werk Jürgen Beckers*. München: edition text + kritik, S. 3–14.
- Carruthers, A. J. (2017): *Notational Experiments in North American Long Poems, 1961–2011*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Ernst, Thomas (2013): *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*. Bielefeld: transcript.
- Friedman, Ken (1990): *Rethinking Fluxus*, in: *Freibord* 73, S. 5–25.
- Friedman, Ken (Hg.) (1998): *The Fluxus Reader*. New York et al.: Academy Editions.
- Friedman, Ken (1998): *Fluxus and Company*, in: Friedman (Hg.) (1998), S. 237–253.
- Friedman, Ken/Smith, Owen/Sawchyn, Lauren (Hg.) (2002): *The FluxusPerformanceWorkbook*. London: Routledge/Taylor&Francis.
- Friedman, Ken/Smith, Owen (2002): *The FluxusPerformanceWorkbook. Introduction to the Fortieth Anniversary Edition*, in: Ken Friedman/Owen Smith/Lauren Sawchyn (Hg.): *The FluxusPerformanceWorkbook*. London: Routledge/Taylor&Francis, S. 1 f.
- Gail, Hermann (1979): *Kleinverlage – zwischen Herausforderung und Ohnmacht*, in: *Freibord* 16, S. 29–31.
- Gausterer, Tanja (o. J.): „Beiträge, die Aussagen machen über das Leben und die Verhältnisse, die das Leben bedingen.“ *Frischfleisch (1971–1978) / Löwenmaul (1976–1977) / Frischfleisch und Löwenmaul (1978–1984) / Zeit-Schrift (1980)*. URL: [www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Frischfleisch/Frischfleisch\\_essay.pdf](http://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Frischfleisch/Frischfleisch_essay.pdf), S. 12, Zugriff am 30.6.2022.
- Harren, Natilee (2016): *Fluxus and the Transitional Commodity*, in: *Art Journal* 75/1, S. 44–69.
- Harren, Natilee (2020): *Fluxus Forms. Scores, Multiples, and the Eternal Network*. Chicago: UC Press.
- Higgins, Dick (1981/82): *Fluxessay for a Few of my Fluxfriends*, in: *Freibord* 26, S. 23–26.
- Higgins, Dick (1987): *Don't Let the "Professionals" Get You Down*, in: *Freibord* 60, S. 3f.
- Higgins, Dick (2001): *Intermedia*, in: *Leonardo* 34/1, S. 49–54.
- Higgins, Hannah (1998): *Fluxus Fortuna*, in: Ken Friedman (Hg.) (1998): *The Fluxus Reader*. New York et al.: Academy Editions, S. 31–60.
- Higgins, Hannah (2002): *Fluxus Experience*. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press.
- Hölling, Hanna B. (2021): *Unpacking the Score. Notes on the Material Legacy of Intermediality*, in: *On Curating 51: Fluxus Perspectives*, S. 64–81.
- Jaschke, Gerhard (1981a): *Editorial*, in: *Freibord* 23, S. 4.
- Jaschke, Gerhard (1981b): *Über Fluxus und Joe Jones*, in: *Freibord* 23, S. 64 ff.
- Jaschke, Gerhard (1987): *Die Fluxisten – die Neger der Kunstgeschichte?*, in: *Freibord* 60, S. 5–21.
- Jaschke, Gerhard (1988a): *Provieler*. Wien: Edition Freiburg (Sonderdruck 14).
- Jaschke, Gerhard (1988b): *Das Netzwerk der Literatur- und Kulturzeitschriften. Internationale Perspektiven. Vortragstyposkript. Vorlass Gerhard Jaschke/Archiv Freiburg, Archiv der Zeitgenossen*.
- Jaschke, Gerhard (2017): *Wie bisher nie – Das echte Leben oder Mit einem Teil der Wahrheit unterwegs. Ein Teilgeständnis für Alois Vogel*, in: *Salz. Zeitschrift für Literatur* 168, S. 28–31.
- Jensen, Nils/Wegerth, Reinhard (1978): *Die Kulturbremsen. Konservative Kulturpolitik in Österreich. Ein Schwarzbuch*. Wien: Karl-Renner-Institut (Zeitdokumente 17).
- Jones, Joe (1980): *fluxus is dead*. Wien: Edition Freiburg (Audio-Kassette).
- Jones, Joe (1981): *concert for dogs*, in: *Freibord* 23, S. 65.
- Joselit, David (2005): *Dada's Diagrams*, in: Leah Dickerman/Matthew S. Witkowsky (Hg.): *The Dada Seminars*. Washington: Center for Advanced Study in the Visual Arts, S. 221–239.
- Kirves, Dietmar (1985): *Zu-Fälle und Tabus*, in: *Freibord* 45, S. 4–19.
- Latour, Bruno (2019): *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Aus dem Engl. v. Gustav Roßler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lushetich, Natasha (2014): *Fluxus. The Practice of Non-Duality*. Amsterdam: Brill.

- Phillpot, Clive (o. J.): Manifesto I. Fluxus: Magazines, Manifestos, Multum in Parvo, unter: [georgemaciunas.com/about/cv/manifesto-i/](http://georgemaciunas.com/about/cv/manifesto-i/), Zugriff am 30.6.2022.
- Richter, Dorothee (2012): Fluxus. Kunst gleich Leben? Mythen um Autorschaft, Produktion, Geschlecht und Gemeinschaft. Stuttgart/Berlin: Biotop 3000, S. 75–101.
- Rivière, Henar (2021): Wolf Vostells *dé-coll/age* Magazine. The Editorial Design of Action Art, in: Martin Patrick/Dorothee Richter (Hg.): Fluxus Perspectives = Oncurating 51/September, S. 189–206.
- Rosa, Hartmut (2016): Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung. Berlin: Suhrkamp.
- Rosenkranz, Julia (2014): Die österreichische Literaturzeitschrift *Freibord* als Plattform für experimentelle Kunst. Masterarbeit, Universität Wien.
- Schmidt-Burkhardt, Astrid (2009): Fluxus, in: Hubert van den Berg/Walter Fähnders (Hg.): Metzler Lexikon Avantgarde. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 107 f.
- Schwendter, Rolf (1987): Kein ‚Komödiant‘, kein ‚Märtyrer‘, in: Bernt Burchhart: Die Orte des Absterbens. Lose Blätter. Wien: Löcker, S. 139–153.
- Smith, Owen (1998): Developing a Fluxable Forum. Early Performance and Publishing, in: Ken Friedman (Hg.) (1998): The Fluxus Reader. New York et al.: Academy Editions, S. 3–21.
- Stiles, Kristine (1993): Between Water and Stone. Fluxus Performance: A Metaphysics of Acts, in: Walker Art Center Minneapolis (Hg.): In the Spirit of Fluxus. Walker Art Center Minneapolis, S. 64–99.
- Valoch, Jiri (1990): Als Hansens Goddess and Venus Worship, in: *Freibord* 73, S. 63–69.
- Vostell, Wostell (1986): Der Beton-Tango, in: *Freibord* 55/56, S. 34.
- Zeller, Christoph (2014): Wolf Vostell und die experimentelle Literatur, in: Anne-Rose Meyer-Eisenhut/Burkhard Meyer-Sickendiek (Hg.): Fluxus und / als Literatur. Zum Werk Jürgen Beckers. München: edition text + kritik, S. 15–34.

## Anmerkungen

- 1 Genauer: Man feierte das fünfjährige Bestehen von *Freibord* und das zehnjährige Jubiläum der aufs Engste mit dem Autor\*innenkreis um *Freibord* verbundenen Herbstpresse Werner Herbsts.
- 2 Besonders explizit bei George Maciunas Anfang der 1960er Jahre, z.B. in seinem *Manifesto* von 1963: „[...] Purge the world of bourgeois sickness [...]. PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART. Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY, to be grasped by all peoples, not only dilettantes and professionals. [...]“ (Phillpot o. J.)
- 3 *Fluxus. Internationale Festspiele neuester Musik* fand im September 1962 in Wiesbaden statt. Vgl. zur genaueren Entstehungs- und Vorgeschichte von Fluxus den Überblick bei Richter 2012: 75–101.
- 4 Besonders deutlich sichtbar in drei Themenheften mit Fluxus-Schwerpunkt, den Nummern 60 (1987), 64 (1988) und 73 (1990). Viele Fluxus-Bezüge in *Freibord* wurden herausgearbeitet von Rosenkranz 2014.
- 5 Gegründet wurde *Freibord* von Bernt Burchhart, Wolfgang Hemel, Gerhard Jaschke, Camillo Schaefer, Hermann Schürer und Ingrid Th. Wald. Nach wenigen Jahren übernahm Jaschke die verlegerische Hauptlast.
- 6 Dasselbe gilt auch für kunsthistorische Termini, die im Zusammenhang mit Fluxus verwendet werden. Sie wurden von den verschiedenen Fluxist\*innen stets unterschiedlich verstanden und definiert. Ebenso unterscheiden sich je nach Autor\*in die Personen, welche zum Kern bzw. zur Gründerriege von Fluxus gezählt werden.
- 7 Korrekt lautet das Zitat „Round and round it goes and where it stops nobody knows.“ (zit. n. Higgins 1998: 31).
- 8 Man wendete sich damit auch an eine Öffentlichkeit, in der allem Avantgardistischen der Ruch des Elitären anhing (vgl. Higgins 2001, in Teilen erstmals publiziert 1966).
- 9 Terminologisch unterschieden Zeitgenoss\*innen bisweilen *Fluxkits* von *Fluxboxes*, die Trennung ist jedoch unscharf. Für Harren (2016: 46) wiederum sind die Begriffe austauschbar. Die Idee, Kunstwerke in Boxen zu versammeln, wurde bereits früher und von anderen Künstler\*innen, etwa George Brecht oder bereits Marcel Duchamp, angewendet (vgl. Richter 2012: 230–233).
- 10 Z.B. Ben Pattersons *Instruction No. 2.*, bestehend aus einer Seife und einem Waschtuch mit dem Aufdruck ‚Please wash your face‘ (vgl. Harren 2016: 57).
- 11 Vgl. zum zweiten Aspekt insb. Harren 2016. Die diesbezügliche Bewertung der *Fluxkits*, die schon bald ihren Weg zu Sammler\*innen und in Museen fanden und durchaus Unikat-Charakter hatten, fällt unter Zeitgenoss\*innen rückblickend oft ambivalent aus.
- 12 Je nach Urheber\*in bezogen sich die *Event Scores* durchaus auch auf dem Publikum zur Verfügung gestellte Objekte, so etwa bei George Brecht (vgl. Hölling 2021: 64f.).
- 13 Der *Score* als maximal komprimierte, abstrakte Idee ging wesentlich auf John Cages Notationen und seine Schüler zurück, insb. Dick Higgins, George Brecht und Al Hansen (vgl. zum Vergleich von Cage'scher Notation und *Event Score* Lushetich 2014: 42–47).



- 14 Eine ausführliche Sammlung von *Event Scores* haben [Friedman/Smith/Sawchyn 2002](#) publiziert.
- 15 Die Differenzierung zwischen Event, Performance und Happening war stets *work in progress* (vgl. zu einer Einschätzung z.B. [Friedman 1990: 29-31](#); zur Bedeutung des Happenings für Fluxus auch [Higgins 2002: 105-113](#)).
- 16 ‚Phonemicon‘ ist ein Kompositum aus ‚phoneme‘ und ‚icon‘; die Notation hält die lautliche Zerdehnung eines Ausgangstexts fest (vgl. auch [Carruthers 2017: 90](#)). Mac Lows *Phonemicon from 'Hereford Bosons 1'* ist zu hören unter: [www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/maclowjackson/4/3115.html](http://www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/maclowjackson/4/3115.html), Zugriff am 30.6.2022. Von 1992 bis 1993 lehrte Mac Low an der Schule für Dichtung in Wien.
- 17 So betont z.B. Jiri Valoch anlässlich einer Al Hansen Ausstellung in Wien die Bedeutung von Williams' Anthologie *An Anthology of Concrete Poetry* (1967) als erstes Sammelwerk visueller Poesie (vgl. [Valoch 1990: 65](#)).
- 18 Von dem eher einem Neo-Fluxus zuzurechnenden Pierre Garnier, der u.a. auch Lautpoesie kreierte, liegen in *Freibord* zahlreiche Arbeiten vor, insbesondere seine Bildgedichte finden regelmäßig Eingang in die Hefte, die Sonderreihe und Sonderdrucke des Freibord Verlags, so z.B. *Totentanz* (Sonderreihe 29, 1990); *Lyrisches Skizzenbuch* (Sonderreihe 40, 1996); *Epos des Quadrats* (Sonderdruck 28, 2002).
- 19 Bei der Décollage werden durch Zerstörung (Abrisse, Verwischung, Verzerrung etc.) von Oberflächen und Objekten zufällige Ausschnitte und Schichten freigelegt oder verdeckt. Die so hergestellte fragmentarische Bedeutungsvielfalt sollte Wahrnehmungskonventionen irritieren und „Aktion, Performance und Performativität [...] an die Stelle von Form, Semantik und Semiotik“ treten lassen ([Beuckers 2014: 12](#)).
- 20 Bestehend aus einer Kopie, Cyanotypie oder Palladiumdruck und einem Text, sind auf der einen Seite die Unterseite eines Brotes zu sehen; dessen Einkerbungen assoziiert Knowles mit Atlanten, Karten und Wasserwegen, hier dem Amazonas, denen sie in mäandernden und etwa in Richtung Ressourcenausbeutung verzweigenden literarischen Impressionen folgt.
- 21 Richter zeichnet kunstsoziologisch einige Phasen und Phänomene der Fluxus-Rezeption nach (vgl. [Richter 2012: 31-39](#)).
- 22 Friedman bezieht sich damit auf den Fluxus-Sammler und -Galeristen René Block (vgl. [Friedman 1990: 10](#)). Einer der frühesten Konflikte, der sich an Publikationsprojekten entzündete, entspann sich zwischen George Maciunas, der in Fluxus eine vereinigte Bewegung sehen wollte, und Friedman, der die jeweilige individuelle Handlungsfreiheit höher schätzte.
- 23 Der Vorlass Gerhard Jaschkes / Archiv Freibord wird aufbewahrt im Archiv der Zeitgenossen, Universität für Weiterbildung, Krems.
- 24 Dass es sich bei der Selbsteinordnung meist gebildeter Künstler\*innen ins Proletariat seinerseits um einen Distinktionsmechanismus handelt, hebt [Richter 2012: 211f.](#) hervor.
- 25 Die Rede im Englischen ist von ‚alternative publishing‘. Die Bedeutung von Score-Workbooks bzw. der einfachen Multiplikation von *Event Scores* betonen auch [Friedman/Smith 2002](#) und demonstrieren sie mit der Neuauflage des *FluxusWorkBook*.
- 26 Higgins' *Something Else Press* erfüllte eine Distributionsidee, die mittels der aufwändig gefertigten *Fluxkits* nicht zu bewerkstelligen war. Friedman schreibt dazu: „Maciunas' manufacturing and marketing policies for Fluxus were visionary and, in part, mistaken. Fluxus boxes were designed to sell in the 1960s for prices between \$2 and \$10 each. If you counted all real costs, including labor, overhead, rent, telephone, and shipping, the boxes cost between \$40 and \$80 each to manufacture and distribute. Part of the high cost resulted from the fact that boxes were never actually created by mass production. They were series of what would normally be considered prototypes, proofs or trial units. Each Fluxbox was handmade. Most were series. But many were unique variations on basic themes. They were handcrafted to give them an industrial appearance.“ ([Friedman 1990: 12](#); vgl. dazu auch [Smith 1998: 19](#))
- 27 Das trifft insbesondere für US-Amerikanische Perspektiven zu, so etwa bei Higgins, die für Europa nur knapp Deutschland und Italien hervorhebt (vgl. [Higgins 2002: 165-179](#)).
- 28 Die Ansichten gehen auseinander, ob Fluxus und Happeningbewegung der USA eher direkte oder bloß indirekte Einflüsse auf den Wiener Aktionismus hatten bzw. inwieweit es sich um parallele und analoge Entwicklungen handelte. Julia Nolte (*Madrid bewegt*, 2009) subsumiert Fluxus etwa insg. unter ‚Aktionskunst‘. Vgl. als frühen Text z.B. Rainer Wicks *Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis* (1975), und den kurzen Forschungsüberblick bei [Richter 2012: 22-27](#).
- 29 So z.B. die von Lily Greenham eingesprochene Langspielplatte *Internationale Sprachexperimente der 50/60er Jahre / International Language Experiments of the 50/60ies* (1970), auf der neben Greenham und Pierre Garnier u.a. auch Texte von Ernst Jandl und Gerhard Rühm zu hören sind.



<sup>30</sup> So bspw. anlässlich des 1983 von Jaschke in der Alten Schmiede in Wien durchgeführten Symposions *Grenzenlos*, zu dem etwa Hundertmark, Vostell, Lily Greenham, Dieter Roth eingeladen wurden und dort in Paarungen mit österreichischen Künstler\*innen wie Nitsch, Puls, Dominik Steiger und Friederike Mayröcker auftraten (dokumentiert in *Freibord* 45, 1985). *Freibord* vermeidet es dabei jedoch, die unterschiedlichen Strömungen einander gleichzusetzen und betont immer wieder die Unterschiede zwischen Wiener Aktionismus und Fluxus.

<sup>31</sup> Vgl. die umfangreichen Ergebnisse des Forschungsprojekts ‚Österreichische Literaturzeitschriften 1945–1990‘ des Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek unter: [www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/](http://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/), Zugriff am 30.6.2022.

## Zusammenfassung

Der Beitrag von Fermin Suter beschäftigt sich mit der ‚postmodernen Avantgarde‘ Fluxus und ihrem Wiener Medium, der Literatur- und Kulturzeitschrift *Freibord*. Die Events und Werke des internationalen Künstler\*innennetzwerks waren stark kollaborativ geprägt und intermedial ausgerichtet: Hier trafen Aktionismus und Pulp beispielhaft aufeinander. Es lässt sich daraus zeigen, dass auch Antikunst ihre bestimmte Form hat.

**Schlagwörter:** Fluxus, Pulp, *Freibord*, Intermedialität, Neo-Avantgarde, Gegenkultur, Literaturzeitschrift

## Abstract

Fermin Suter's contribution looks into 'postmodern avant-garde' Fluxus and its Viennese medium, the literary and art magazine *Freibord*. The performances and works of the international artists' network were marked by a strongly collaborative tendency and an intermedia orientation: Actionism and pulp fused in an exemplary manner. After all, even anti-art has its form.

**Keywords:** Fluxus, pulp, *Freibord*, intermediality, neo-avant-garde, counter culture, literary journal

## Autor·in

### Fermin Suter

Universität für Weiterbildung Krems, Archiv der Zeitgenossen

