

Sabine Sanio

Emmett Williams – Fluxus nach Fluxus

1 Dieses Porträt beruht in großen Teilen auf einem Gespräch, das am 3. Juli 1994 zwischen Emmett Williams und der Autorin stattfand. 

2 »Translations in another medium of problems and processes«, vgl. Williams 1991, S. 60. 

3 Vgl. *Fluxus da Capo 1962–1992*, S. 148 ff. 

4 Kellein 1986, S. 325. 

5 Kellein 1985, S. 325. 

6 ebd. 

7 Konsequenterweise hat er auch über Möglichkeiten der Zusammenarbeit mit politischen Gruppierungen nachgedacht, vgl. Williams 1991, S. 168 f.. 

Das künstlerische Terrain, auf dem Emmett Williams nach eigener Einschätzung seine Möglichkeiten am besten entfalten kann, ist, wie er nachdrücklich betont, die Literatur und ganz besonders die Poesie. Zwar wurde er vor allem durch seine Fluxus-Aktivitäten bekannt, doch außerdem ist er auch als ein wichtiger Vertreter der konkreten Poesie hervorgetreten.

Konkrete Poesie

Ungefähr alle zwei Jahre veröffentlicht Williams auch heute noch einen Band mit neuen Texten, die die Möglichkeiten konkreter Poesie weiterentwickeln, und zwar meist bei der edition hansjörg mayer in Stuttgart, dem Verlag eines alten Kollegen der konkreten Poesie. Die Texte in diesen Büchern zeigen, daß er seinen Anfängen treu geblieben ist. Immer noch arbeitet er mit der typographischen Gliederung und Gestaltung der Buchseite, mit strengen Permutationen, Kombinationen und Variationen von Wörtern, der Auflösung des Einzelworts, seiner Veränderung, wenn der eine oder der andere Buchstabe oder schließlich zwei oder drei fehlen, so daß plötzlich andere im Ausgangswort versteckte Wörter und damit auch unerwartete Bedeutungszusammenhänge entstehen. Diese neuen Bedeutungen bleiben allerdings immer sekundär im Vergleich zur Demonstration der Materialität der Sprache, die im Zentrum der konkreten Poesie steht.

Williams erklärt im Gespräch¹, er habe ein ausgeprägtes Faible für geschlossene Formen. Und so hat er bei allem Engagement für die Avantgarde der konkreten Poesie keine Vorbehalte, seine Bewunderung für Shakespeares Sonette zu zeigen. Ebenso vorbehaltlos berichtet er, selbst ebenfalls Sonette zu schreiben, auch wenn für ihn diese Form sicher nicht die wichtigste seines Schreibens darstelle.

Doch Williams hat sich spätestens seit den ersten Fluxus-Konzerten nie ausschließlich auf die Arbeit mit Texten beschränkt, sondern die verschiedensten Möglichkeiten entwickelt, sein poetisches Arbeiten auf andere Bereiche der Wirklichkeit auszudehnen, Übersetzungen in ein anderes Medium von Problemen und Prozessen, wie er es einmal in einem Interview erklärt hat². Dabei bleibt der Bezug zur Sprache und zur Poesie als Ausgangspunkt seiner Überlegungen immer deutlich, auch wenn die weitere Entwicklung dann häufig eine ganz unerwartete Richtung einschlägt und in völlig andere Bereiche führt. So nahm auch seine Arbeit mit den Möglichkeiten bildnerischer und visueller Gestaltung, die ihn schließlich zur Malerei brachte, ihren Ausgang von der Überlegung, wie Wörter und Buchstaben,

die konkreten poetischen Medien, visuell präsentiert werden könnten. Zunächst arbeitete Williams allein mit typographischen Mitteln der visuellen Gestaltung, um sich schließlich auch die traditionelle Formen der Lithographie und des Ölgemäldes zu erobern. Inzwischen haben – neben den groß angelegten Buchstabenbildern – vor allem seine großen Porträts von befreundeten Künstlern, wie Nam June Paik, George Maciunas, John Cage und vielen anderen den Weg in die Museen gefunden.³

Williams' Beziehung zur Musik war in den frühen fünfziger Jahren, als er in seiner ersten Pariser Zeit zusammen mit Robert Filliou, Bernard Heidsieck und François Dufrêne zur »Domaine Poétique« gehörte und auch als er etwas später im Darmstädter Keller-Klub mit anderen Autoren über konkrete Poesie diskutierte, allenfalls indirekt und bestand zunächst vielleicht sogar allein darin, daß etwa zur gleichen Zeit, als sich die Mitglieder des Keller-Klubs – neben Williams und anderen Claus Bremer und Daniel Spoerri – mit Techniken der rationalen Konstruktion von sprachlichen Gebilden befaßten, ebenfalls in Darmstadt junge Komponisten wie Boulez und Stockhausen die Möglichkeiten seriellen Komponierens erforschten. Mit den Fluxus-Konzerten ist die Musik fester Bestandteil von Williams' künstlerischer Arbeit geworden.

Heute kennt man Emmett Williams vor allem durch seine Arbeit als Konzept- und Performance-Künstler. Auch bei den Arbeiten in diesem Bereich ist der Bezug zur Sprache und zur Poesie als prägnantes Merkmal seiner Stücke ständig präsent. Das Repertoire seiner Performance-Stücke zeigt ein breites Spektrum, angefangen von genau fixierten Stücken bis hin zu solchen, die statt aus einer exakten Partitur nur aus einigen verbalen Hinweisen für den Verlauf der Performance bestehen. Hier zeigt Williams ein völlig undogmatisches Vorgehen, um alle verfügbaren Möglichkeiten einzusetzen.

Er selbst ist heute, so scheint es, kritischer gegen seine rein permutativen Stücke, die seiner Auffassung nach eine Tendenz zum Mathematisch-Mechanischen zeigen, die ihm nicht gefällt. Sein Gedicht *Diamond Meditation*, das typographisch die Form eines Sterns hat und beginnend mit »a«, »aba«, »abcba« das ganze Alphabet vor- und rückwärts durchgeht, habe er früher zwar so oft aufgeführt, daß er es auch heute noch ohne weitere Probe vortragen könne. Doch eine ganze Zeit habe er es überhaupt nicht mehr aufgeführt und tue dies auch heute nur, wenn er es zwanglos als Material freien Ausdrucks verwenden könne, wie kürzlich in Kopenhagen, wo er es auf einem Festival für seine »opening speech« verwendete.

Williams gesteht ein, daß er vor der Aufführung seines groß angelegten Permutationstückes *cellar song for five voices* (1958) nicht nur wegen der großen Schwierigkeit und Komplexität, sondern auch wegen des eigenartigen Automatismus, der dem Performer kaum Spielraum läßt, zurückschreckte.

So wie der *Cellar-Song* können viele seiner Texte als Musikstücke für (teils mehrere) Sprecher aufgeführt werden, bei denen vielleicht gerade wegen des Fehlens von Tonhöhen-, Takt- und Rhythmusangaben die Anforderungen an die Performer, was Disziplin und Genauigkeit, vor allem aber Sprach- und Sprechbeherrschung, Rhythmusgefühl und exaktes Timing anbelangt, besonders

hoch sind.

Metaphorisierung der Wirklichkeit

Es sind ganz offensichtlich nicht die Stücke, in denen allein Permutationen und Kombination von Wörtern und Satzteilen vorgeführt werden, an denen Williams hängt, sondern vielmehr solche wie beispielweise die *Alphabet-Symphony* (1962) oder das Stück *White for Governor Wallace* (1963), die ohne fixierten Text aus einer bestimmten Konzeption oder Idee entwickelt wurden. Die beiden genannten Arbeiten sind zugleich besonders gute Beispiele für Williams' wichtigste Technik, die man als eine spezielle Form der Metaphorisierung verstehen kann, eine Metaphorisierung, die einerseits das produktive Moment der Metapher deutlich macht, wodurch aus einer Sache etwas anderes wird, dabei aber andererseits jede Asymmetrie vermissen läßt, die sonst zwischen den beiden Elementen einer Metapher herrscht, indem das eine das andere zu tragen und zu erklären scheint. Bei Williams liegen nämlich die beiden Elemente oder auch ganze Bereiche, die er miteinander in Beziehung bringt, auf der selben Ebene; die Übersetzung oder Übertragung, die er durch die Herstellung der Beziehung zwischen ihnen herstellt, erklärt nichts, sondern öffnet Räume, in denen sich neue Beziehungen entfalten können. Wie Williams betont, geht es ihm gerade nicht um Erklärungen, sondern darum, die Dinge selbst zu präsentieren, da nur sie den gesuchten Sinn darstellen können.

Dies geschieht in der *Alphabet-Symphony* auf äußerst einfache Weise: Williams ordnet hier jedem Buchstaben einen Gegenstand und eine mit diesem verbundene Tätigkeit zu. Die Aufführung des Stücks dauert sehr lang, weil zunächst alle diese Buchstaben-Metaphern vorgeführt werden, bevor schließlich einzelne Worte mit Hilfe der neuen Bilder dargestellt werden können. Angesichts dieses Moments der Metaphorisierung und des immer noch vorhandenen Bezugs zur Sprache, überrascht es schließlich nicht, daß für Williams auch diese Sinfonie ein Gedicht darstellt. Ein Sinn im vertrauten Wortsinn entsteht bei dieser neuen Art, Wörter zu buchstabieren, sicherlich nicht, dafür jedoch neue, unerwartete Bilder und Zusammenhänge.

Erinnert man sich daran, daß für die frühen Fluxus-Konzerten »einfache, dem sogenannten Koan vergleichbare, also knappe und äußerst paradoxe Stücke«⁴, beispielsweise von George Brecht und La Monte Young, charakteristisch waren, dann präsentiert Williams mit der *Alphabet-Symphony* gewissermaßen ein Repertoire zur Herstellung solcher Stücke. Denn sobald die Gegenstände und Aktionen zu den einzelnen Buchstaben einmal festgelegt sind, könnten jederzeit irgendwelche Wörter als Partitur zur Aufführung kurzer, einfacher und äußerst paradoxer Stücke verwendet werden. Die 1962 für ein Fluxus-Konzert in London entstandene Komposition zählt sicher nicht zufällig zu Williams erfolgreichsten Fluxus-Kompositionen.

Eine völlig andere Art der Metaphorisierung, bei der das Metaphorische tatsächlich darin besteht, Wörter wörtlich zu lesen und dadurch neue Zusammenhänge deutlich zu machen, stellt Williams' Performance *White for Governor Wallace* dar. Dieses Stück hat verschiedene Transformationen erlebt – die erste Version, entstanden kurz

nach dem Tod von Yves Klein, war *Blue for Yves Klein*, die zweite hieß *Brown for Cassius Clay* –, bevor es zu seiner endgültigen Form fand, in der es vielleicht das politischste Stück ist, das Williams geschrieben hat. Bei der Aufführung lesen drei Performer still bei Kerzenlicht. Stößt einer der Aufführenden in seinem Text auf das Wort »White«, dann bläst er seine Kerze aus und hört auf zu lesen. Die Aufführung ist zu Ende, sobald die Bühne dunkel ist. Das Stück war Williams' Protest gegen die Rassenpolitik des damaligen Gouverneurs von Alabama, Wallace.

Für die von Williams in vielfältiger Weise weiterentwickelte Technik der Herstellung neuer, unerwarteter Beziehungen war vielleicht nicht so sehr die in New York verbreitete Faszination für paradoxe japanische Koans verantwortlich, sondern die Begegnung mit dem Surrealismus. Williams erklärt, daß er besonders in den Bildern von Max Ernst, den er flüchtig kannte, die Entdeckung machte, daß ein Zusammenhang, eine möglicherweise bedeutsame Beziehung schon entstehe, wenn man zwei Dinge einfach nebeneinander stelle, ohne daß eine Erklärung oder ein ausdrücklicher Hinweis auf einen Zusammenhang nötig wäre. Diese Entdeckung eröffnete ihm ein immenses Betätigungsfeld und erleichterte den Verzicht auf einen höheren, alles erklärenden und tragenden Sinn. Dies war umso wichtiger, weil Williams sich von der Fähigkeit der Metapher, die Dinge zu verwandeln und etwas Neues herzustellen, sehr stark angezogen fühlt, eine Eigenschaft, die er als magisch erlebt und die er in der Übertragung der Metaphernstruktur der Sprache auf die Realität an den Dingen selbst entfalten konnte.

Ein Leben mit Fluxus

Mit dem Titel seiner 1991 erschienenen Erinnerungen: *My life in Flux – and vice versa*, in denen viele seiner Kompositionen und Performances in ihrer Entstehung, ihrer Intention und ihrem Sinn detailliert beschrieben sind, signalisiert Williams, daß er seine Fluxus-Zugehörigkeit als das beherrschende Moment in seinem Leben ansieht. Mit einem gewissen, amerikanisch anmutenden Pragmatismus hat er akzeptiert, daß man ihn vor allen Dingen als Fluxus-Künstler kennt. Doch obwohl er bereits bei den ersten Fluxus-Konzerten im September 1962 in Wiesbaden zur Fluxus-Bewegung um George Maciunas gehörte und viele seiner Stücke aus dieser Zeit heute noch aufführt, ist für ihn noch längst nicht alles, was er produziert und aufführt, Fluxus.

Etiketten sind ihm, scheint es, so egal wie große Theorien. Und es gibt einen spürbaren Vorbehalt bei Williams gegen Theorien, die Künstler selbst entwickeln. Auch bei seinen Erinnerungen legte er Wert auf den nüchternen Gestus des »ich erzähle einfach, wie es eigentlich war«. Er berichtet, daß ihm die Schwierigkeit dieses Unternehmens in aller Deutlichkeit erst von einem Journalisten vor Augen geführt wurde, der meinte, mit seinem Versuch, Fluxus zu entmystifizieren, habe er erst wirklich ein Geheimnis daraus gemacht.

Statt viel zu reden und zu philosophieren, zieht Williams es, wie er betont, vor, Kunst zu machen, wobei es ihm gleichgültig ist, ob sie dann von irgendjemand Fluxus genannt wird. Seine Distanz zu Fluxus wird im Gespräch zunächst nur beiläufig spürbar, wenn er erklärt, daß Fluxus, von George Maciunas ins Leben gerufen und immer sein Geschöpf, genau genommen 1978 auch mit ihm gestorben sei. In

einigen zentralen Punkten zeigen sich auch grundsätzliche Unterschiede zwischen Williams Überzeugungen und denen des Chef-Ideologen der Fluxus-Bewegung, die zumindest den Konflikt erklären, der 1964 dazu führte, daß Williams – wie viele andere – von Maciunas aus der Fluxus-Bewegung ausgeschlossen wurde.

Williams sieht den entscheidenden Dissens in Maciunas' Dogma der Voraussetzungslosigkeit von Fluxus. Auch mit vielen anderen Fluxus-Künstlern ist Maciunas an diesem Punkt aneinandergeraten. Hinter der Frage nach der Notwendigkeit der Professionalisierung verbirgt sich allerdings eine weiterreichende Problematik: Maciunas wollte eine »gemeinsame Front gegen die ›seriöse‹ Kultur«, eine »Diktatur des Kunstproletariats«⁵ schaffen. Deshalb sollte sich der einzelne Künstler exklusiv an die Fluxus-Bewegung binden. Während diese Konzeption in den frühen sechziger Jahren etwa fünfzig Künstlern wichtige »Entfaltungsmöglichkeiten und bisweilen den einzigen Rückhalt bot«⁶, entstand ein ökonomisches Problem, weil dieses »Künstlerproletariat« von Maciunas' Einmann-Manufaktur abhing, die der Produktivität der Bewegung bei weitem nicht entsprechen konnte. Maciunas verlangte deshalb von den einzelnen Künstlern, sich andere Reproduktionsmöglichkeiten – sprich Jobs zum Geldverdienen – zu suchen. Er wollte die Kritik an der Marktförmigkeit der Kunst konsequent umsetzen: Fluxus sollte durch die ökonomische Unabhängigkeit zu realer Kritik an dieser Gesellschaft in der Lage zu sein, um schließlich zu ihrer Veränderung beizutragen.⁷ Der Konflikt mit den anderen Fluxus-Künstlern war mehr oder weniger zwangsläufig, da diese ihre Autonomie nicht aufgeben und sich als Künstler etablieren wollten. Dieser Konflikt ist in Williams' Äußerungen zur Fluxus-Bewegung und insbesondere zu Maciunas' programmatischen Thesen auch heute noch deutlich spürbar.

Kunst und Leben

Nachdrücklich distanziert sich Williams von der im allgemeinen der Fluxus-Bewegung zugeschriebenen Auffassung, daß Kunst Leben und Leben Kunst sei. Mit seiner erklärten Abneigung gegen Künstler-Theorien beharrt er darauf, daß es für jeden Künstler, der als Künstler eben auch künstlerisch arbeitet, offensichtlich sein müßte, daß diese Gleichsetzung nicht korrekt sein könne. Entsprechende, von Fluxus-Künstlern wie Wolf Vostell vorgetragene Überlegungen könne er, Williams, nicht übernehmen. Dabei wolle er nicht bestreiten, daß sich die künstlerische Arbeit immer mit den Verrichtungen des täglichen Lebens vermische, was aber nichts an ihrer Verschiedenheit ändere. Auf der anderen Seite hat der ephemere Charakter der Fluxus-Konzerte nach Williams' Überzeugung entscheidend Anteil daran, daß sich die öffentliche Durchsetzung und Anerkennung der Fluxus-Kunst so lange verzögert hat. Denn die Leute wünschen sich Gegenstände, die sie sammeln können, und gerade die waren bei den Fluxus-Konzerten nicht zu haben. Williams selbst zeigt die gleiche Anhänglichkeit an Objekte, wenn er berichtet, daß bei seiner *Alphabet-Symphony* immer ein altertümlicher Apfelschäler, den er einmal von Jean Tinguely geschenkt bekam, sowie das medizinische Schulmodell einer Schwangeren, ein Geschenk von Max Ernst, Verwendung findet. Die öffentliche Präsenz der Fluxus-Kunst in Museen und Galerien ist dagegen nicht zuletzt deshalb stärker geworden, weil viele Fluxus-Künstler die Herstellung von ästhetischen Objekten stärker in ihre künstlerische Arbeit einbeziehen.

Von der Professionalität des Künstlers

Vielleicht war es die Auseinandersetzung um die Frage der Voraussetzung von Kunst und insbesondere der Fluxus-Konzerte, die Williams zu einer ausgeprägten Reflexion der Bedingungen und Voraussetzungen von Kunst heute geführt hat. Entschieden insistiert er auf der Professionalität, die gerade für die Fluxus-Konzerte, die seit Herbst 1962 überall in Europa stattfanden, nötig war: nicht nur die Arbeit, um solche Konzerte vorzubereiten, betont Williams, sondern erst recht die auf seiten der Performer nötige Erfahrung und Professionalität, um sie aufzuführen. Maciunas' Fluxus-These, jeder könnte solche Konzerte machen, widerlege allein schon die Namensliste der damals beteiligten Künstler – unter anderem Wolf Vostell, Dick Higgins, Ben Patterson, Alison Knowles. Sie alle hätten damals bereits seit langem künstlerisch gearbeitet und ihre Erfahrungen und Überzeugungen – bei einigen wie Ben Patterson, Dick Higgins, Tomas Schmit auch aus dem musikalischen Bereich – in den Konzerten umgesetzt.

Die Art der Professionalität, wie sie die bei den Fluxus-Konzerten beteiligten Künstler gezeigt haben, ist für Williams für die heutige Situation der Kunst charakteristisch. Im Vergleich zu früheren Epochen werde man heute nicht mehr durch eine lange, gründliche Ausbildung an einer Kunst-Akademie oder einer Musik-Hochschule zum Künstler, sondern müsse die Erfahrungen in der konkreten künstlerischen Arbeit zu einem genauen künstlerischen und ästhetischen Bewußtsein der eigenen Vorgehensweise entwickeln. Dies versteht Williams als die Art und Weise, wie man in der heutigen Situation als Künstler seinen eigenen Weg finden könne. Dies hängt auch damit zusammen, daß klassische und in gewisser Weise auch allgemeingültige, also lehrbare Formen heute nicht mehr zur Verfügung stehen, so daß ein Künstler sein Formenrepertoire erst allmählich in der konkreten Auseinandersetzung mit seinem künstlerischen Medium und dem entsprechenden Material entwickeln kann. Zugleich spielt auch die konzeptuelle Arbeit eine wesentlich wichtigere Rolle als früher.

Die Erfahrung mit den Materialien realisiert sich auch in Williams' Arbeitsweise, die oft sehr spontan und situationsbezogen ist. Neben seinem großes Repertoire an Stücken, die er in den Jahren künstlerischer Arbeit produziert hat, ist es vor allem die präzise Wahrnehmung der Situation, die es ihm erlaubt, die Konzeption für eine Aufführung manchmal noch kurz vor ihrem Beginn zu verändern. Ebenso spontan und oft unerwartet kommen ihm auch Ideen für neue Stücke. Dabei kann vor allem die Erwartung, die durch einen bevorstehenden Auftritt oder einen Kommissionsauftrag ausgelöst wird, seine Produktivität stimulieren. Manche seiner besten Stücke, wie die *Alphabet-Symphony* oder *White for Governor Wallace*, waren solche Auftragsarbeiten.

Wegen der Unterschiedlichkeit der Materialien in den verschiedenen Künsten äußert sich Williams, der sich von Anfang an konsequent zwischen den verschiedenen Medien bewegt und auf diese Weise sehr erfolgreich gearbeitet hat, sehr skeptisch gegen die in der Avantgarde dieses Jahrhunderts häufig vertretene Überzeugung, daß man die Grenzen zwischen den Künsten auflösen müsse und sie problemlos überwinden könne. Keiner sei so begabt, argumentiert er, daß er alle Möglichkeiten der verschiedenen Künste beherrschen könne, immer seien dem einzelnen Künstler

Schranken gesetzt, wie man an Künstlern wie Schönberg oder Arp sehen könne, die in verschiedenen Künsten sehr Unterschiedliches erreicht hätten.

Auf die Frage, wie er denn seinen nächsten Sommerkurs, bei dem er in Hamburg zehn Studenten einen Monat lang unterrichten wird, gestalten werde, was er den Studenten beibringen möchte und wie er dabei vorgehe, betont Williams, daß er die Studenten vor allen Dingen nicht zum Nachahmen auffordern werde. Seine wichtigste Aufgabe sei es, sie von ihrem Wunsch, den Lehrer zu befragen und Ideen von ihm zu übernehmen, abzuhalten. Stattdessen werde er zunächst versuchen, in der Gruppe und mit jedem einzelnen über seine Arbeit, Ziele und Intentionen ins Gespräch zu kommen, um die bereits entwickelten Möglichkeiten sowie Schwierigkeiten und Probleme, die bisher noch nicht gelöst werden konnten, kennenzulernen. Es gehe ihm vor allem darum, konkrete Kritik zu üben. Wenn er sich mit den Ideen des einzelnen und seinen Arbeiten auseinandergesetzt habe, werde er schließlich jedem eine Aufgabe stellen, die eine Herausforderung darstellen solle und vielleicht einen Lernprozeß auslösen könne.

Williams erzählt weiter, daß die Studenten in seinen Performance-Kursen manchmal wochenlang üben müßten, um zu lernen, wie man bei einer Aufführung nicht über sich selbst lache. Eine Kunst, die ganz besonders der von Maciunas sehr verehrte Komiker Buster Keaton beherrscht habe, dessen trauriger Gesichtsausdruck immer im extremen Gegensatz zu den komischen Situationen stand, die er in seinen Filmen inszenierte. Eine Kunst, die nicht zuletzt darin besteht, sich selbst ernst zu nehmen, auch wenn vielleicht alle äußeren Umstände dagegen sprechen.

Literatur

Emmett Williams, *My Life in Flux – and Vice Versa*, Stuttgart 1991

an anthology of concrete poetry, edited by emmett williams, something else press, New York, Villefranche, Frankfurt 1967

Thomas Kellein, *Fluxus: eine Internationale des künstlerischen Mißlingens*, in: *Europa/Amerika, die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940*, Museum Ludwig Köln 1986, S. 325-336

Thomas Dreher, *Après John Cage: Zeit in der Kunst der sechziger Jahre – von Fluxus-Events zu interaktiven Multi-Monitor-Installationen*, in: *Kunst als Grenzbeschiebung. John Cage und die Moderne*, Staatsgalerie moderner Kunst München 1991, S. 57-74

Fluxus da capo (Katalog), Wiesbaden 1962-1992, Nassauischer Kunstverein, Kulturamt der Landeshauptstadt Wiesbaden, Harlekin Art/Fluxum, Wiesbaden
Fluxus 1992

