

# Betrachtungen zum philosophischen Hintergrund im Œuvre von Robert Filliou

Magisterarbeit zur Erlangung des  
Grades einer Magistra Artium M. A.  
im Fach Kunstgeschichte

vorgelegt der  
Philosophischen Fakultät der  
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-  
Universität  
zu Bonn

von  
Bettina Riedrich (geb. in Singen)  
Reuterstr. 13  
53115 Bonn

Juni 2005

## I. EINLEITUNG

1.	Das „Eternal network“	2
2.	Aufbau	3
3.	Arbeitsweise	5
3.1	Forschungsstand	5
3.2	Untersuchungsgegenstand und verwendete Literatur	7
3.3	Methoden	8

## II. „ARBEIT ALS SPIEL“

1.	Fluxus	9
1.1	Fluxus-Historie	9
1.2	Fluxus-Inhalte	12
2.	Spiel/Art	15
2.1	Homo ludens und Kunst/Schönes	16
2.2	Kunstspiel – Spielkunst	20
2.3	Filliou ludens	21
3.	Robert Filliou	22
3.1	Leben und Werk	22
3.2	Spurensuche – Philosophische Hintergründe	27
3.2.1	Sprach/Spiel	29
3.2.1.1	Sprachphilosophie	29
3.2.1.2	„Sémantique générale“ (1962)	32
3.2.2	Spiel/Illusion	35
3.2.2.1	Zen-Buddhismus	35
3.2.2.2	„La carte n’est pas le territoire“ (1964)	39
3.2.3	Plan/Spiel	42
3.2.3.1	Utopischer Sozialismus	42
3.2.3.2	„The Principles of Poetical Economy“	45
3.2.3.3	„Permanent Creation“	46
3.2.3.4	„Principe d’Équivalence“ (1968)	48

## III. FAZIT

1.	Zusammenfassung	50
2.	Ausblick	51

## IV. ANHANG

1.	Abbildungen	53
2.	Bibliographie	61
2.1	Primärliteratur	61
2.2	Sekundärliteratur	61

# I. EINLEITUNG

## 1. Das „Eternal network“

There is always someone asleep and someone awake,  
 someone dreaming asleep, someone dreaming awake,  
     someone eating, someone hungry,  
     someone fighting, someone loving,  
 someone making money, someone broke,  
 someone travelling, someone staying put,  
     someone helping, someone hindering,  
     someone enjoying, someone suffering,  
 someone indifferent, someone starting, someone stopping,  
 only the network is eternal – the network is everlasting.<sup>1</sup>

„The network is eternal – the network is everlasting“ – das Netzwerk besteht ewig, das Netzwerk ist immerwährend. Bereits mit wenigen Worten gewährt dieses Fragment aus einführendem Zitat Einblicke in die Weltanschauung des französischen Künstlers Robert Filliou. Seine Vorstellung eines weltumspannenden Netzwerkes, das Hierarchien überwindet und Zeit und Raum zu bloßen Begrifflichkeiten degradiert, seine Überlegungen zu einem schöner, angenehmer und lustvoller gestalteten Leben, seine Definitionen davon, was ein Künstler sein oder nicht sein sollte, finden sich in vielen seiner Arbeiten und Theorien manifestiert. Hinzu kommt eine ständige Suche nach Dialog, Verständigung, Erkenntnis. Gemeinsamer Nenner der verschiedenen Theoriegerüsten ist „das Spiel, in allen Bedeutungen des Wortes“<sup>2</sup>. Innerhalb der Matrix dieser von ihm entwickelten ‚Parallelwelten‘ kommt dem Spiel nicht die Funktion des Zeitvertreibs oder des Lernmittels zu, sondern dient als allgegenwärtiges Medium, Fillious Ideen und Vorstellungen zu transformieren und weiterzuentwickeln. Die Hin- und Herbewegung, die dem Spiel per definitionem inne wohnt und die in seinem Werk zwischen Objekt und der Disposition des Betrachters geschieht, bietet eine Möglichkeit, die Arbeiten Fillious zu rezipieren.

Insbesondere ein Gedankengang wird von ihm immer wieder aufgegriffen: Durch Normen, die unser Verhalten vorgeben, durch komplexe Netzwerke von Verbindungen und Mustern, die wie automatisiert jede Verhaltens- oder Denkweise beeinflussen, entsteht der Eindruck, dass die Welt, in der wir leben und in der wir agieren, in vieler Hinsicht etwas anderes ist als das, was sie zu sein scheint. Denn der Blick auf Wahrheiten scheint durch das Denken in Kategorien versperrt.

---

<sup>1</sup> Filliou in einem Fernsehmitschnitt, MORRIS AND BELKIN ART GALLERY (Hrsg.): *Robert Filliou: From political to poetical economy*. Vancouver 1995, S. 80.

<sup>2</sup> LAMBERT, Jean-Clarence: *PoiPoi*. Aus: Valentyn, Heike van den (Hrsg.): *Robert Filliou – Genie ohne Talent*. Ostfildern-Ruit 2003, S. 32–35, hier: S. 35.

## 2. Aufbau

Il importe de noter que ce fouriériste mâtiné de bouddhiste zen ne s'est jamais fondu dans un groupe ou dans un mouvement, pas même dans Fluxus.<sup>3</sup>

Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, einen Einblick in Robert Fillious Arbeiten und die dadurch geschaffenen ‚Parallelwelten‘ zu gewähren. Dazu werden verschiedene Anknüpfungspunkte zwischen ihm und den ihn beeinflussenden künstlerischen und philosophischen Kontexten untersucht. Grundsätzliche Überlegungen zu den verglichenen Kunst- und Geistesrichtungen sind hierzu notwendig und werden in fünf Themenblöcken bearbeitet. Da sich Filliou in der offiziellen Kunstgeschichtsschreibung bis heute in der ‚Schublade Fluxus‘ befindet, werden sich die einleitenden Seiten diesem Kunstphänomen der 1960er und 1970er Jahre nähern. Fluxus verstand sich als weltumspannendes Netzwerk und entzieht sich zum Teil einer Kategorisierung ebenso wie die Künstler, die unter dem ‚Logo Fluxus‘ subsumiert wurden und werden. Da sich das künstlerische Leben Fillious vorwiegend in Europa und Nordamerika abspielte, beschäftigen sich die Ausführungen hauptsächlich mit den Entwicklungen von Fluxus auf diesen beiden Kontinenten. Neben einem historischen Überblick über die Entwicklung der Kunstrichtung, ihrer Protagonisten und ihres (vermeintlichen) Untergangs wird die Arbeit in die theoretischen und philosophischen Grundzüge von Fluxus einführen. Dabei soll die innere Verbundenheit der Künstler sowie ihrer Arbeiten mit dem Spiel konkret am Beispiel Robert Fillious untersucht werden. Einige Überlegungen zur Dialektik von Kunst und Spiel können im Allgemeinen zu einer neuen Bewertung des Spiels in der Kunst, im Besonderen innerhalb Fillious Œuvre, führen. Zudem wird auf Spiele hingewiesen, die von ihm selbst erfunden und geschaffen wurden.

Die Ausführungen zu Robert Fillious Biographie stellen ihn und seine künstlerische Entwicklung in die zuvor erläuterten Kontexte; einzelne exemplarisch ausgewählte Arbeiten stehen dabei stellvertretend für ganze Entwicklungsphasen. Sein Lebensweg macht deutlich, wie es zur Entwicklung dreier bedeutender Themen in Fillious Leben kam: Sprachphilosophie, Zen-Buddhismus und Sozialismus. Diese vorzustellen und ausgewählte Arbeiten des Künstlers darin zu verankern ist Aufgabe der folgenden Kapitel: Zur Erklärung sprachphilosophischer Überlegungen werden hierbei der Begründer des Strukturalismus und der modernen Sprachwissenschaft, der Schweizer Ferdinand de SAUSSURE (1857–1913) sowie der österrei-

---

<sup>3</sup> RECHT, Roland: *L'homme sans qualités*. Aus: Centre Georges Pompidou (Hrsg.): *Robert Filliou. Musée national d'art moderne*. Paris 1991, S. 16–21, hier: S. 20.

chische Philosoph Ludwig WITTGENSTEIN (1889–1951) herangezogen. Deren Arbeiten werden auf den Aspekt der Relativität von Sprache untersucht – ein Blickwinkel, den das darauf folgende Werk Fillious „Sémantique générale“ (1962) [Abb. 1] thematisiert. Um die Relativität der uns beherrschenden Parameter geht es im Zen-Buddhismus, mit dem Filliou durch seine Lebensgefährtin Marianne Staf-feldt in Kontakt kam. Die Problematik löst sich hierbei von der Semantik und wendet sich einer grundsätzlichen Zeichenhaftigkeit und deren Relativität zu. In diesem Kontext ist das Werk Fillious „La carte n’est pas le territoire“ (1964) [Abb. 2] zu betrachten. Ein kurzer Exkurs verweist auf die sowohl inhaltlichen als auch stilistischen Auswirkungen des Zen-Buddhismus auf westliche Kunst und Kultur.

Beeinflusst nicht nur von geistigen und philosophischen Überlegungen beschäftigt sich der gelernte Ökonom Filliou in der Auseinandersetzung mit wirtschaftlichen Mechanismen nicht zuletzt mit den utopischen Anfängen des Sozialismus. Dabei führen die Theorien des französischen Frühsozialisten Charles Fourier (1772–1837) nahe an Fillious eigenes Gedankenmodell heran. Dieses fordert auf spielerische Art und Weise eine – Fourier entlehnte – Gleichwertigkeit aller Dinge und Gedanken ein und manifestiert sich in der Arbeit „Principe d’Équivalence“ (1968) [Abb. 3]. In allen drei Arbeiten kommt die skeptische Sicht Fillious auf die – scheinbar natürliche – Determiniertheit des menschlichen Verhaltens durch Normen, Traditionen, Regeln zum Ausdruck; alle drei relativieren die gängige Weltsicht oder stellen sie in Frage. Doch allen dreien wohnt immer auch eine Antwort inne, die Problematik löst sich auf im „*Eternal network*“, der „*Permanent creation*“ und des „*Principle of equivalence*“.<sup>4</sup>

Die Auseinandersetzung mit den Werken Fillious führt in diese verschiedenen Gedankenmodelle ein und möchte herausarbeiten, inwieweit Filliou mit ihrer Hilfe Antworten auf zeitgenössische oder zeitlose Probleme entwickelte. Das Resümee führt diese Antworten unter Beachtung des sie ermöglichenden Mediums, dem Spiel, zusammen. Ihm kommt insbesondere als Vermittler zwischen den verschiedenen Welten Fillious eine tragende Rolle zu. Inwieweit sich seine Arbeiten als zukunftsweisend zeigen sollten oder welche weiteren Einflüsse sie verarbeiteten oder auch weitergaben, soll in einem kurzen Ausblick dargestellt werden.

---

<sup>4</sup> Die einzelnen Theorien Fillious werden im Folgenden noch ausführlicher dargestellt. An dieser Stelle werden sie vorerst nur kurz erwähnt, um einen groben Überblick über das Gesamtwerk Fillious zu ermöglichen. Um zu verdeutlichen, dass es sich dabei um eigenständige Begrifflichkeiten aus der Gedankenwelt Fillious handelt, werden sie kursiv in doppelte Anführungszeichen gesetzt. Englische, französische und deutsche Ausdrücke werden gleichwertig behandelt und nicht jedes Mal neu eingeführt.

### 3. Arbeitsweise

#### 3.1 Forschungsstand

Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem Phänomen wird durch sowohl zeitliche als auch räumliche Distanz erleichtert. Dieser Umstand ist bei der Kunstrichtung Fluxus nicht ohne weiteres gewährleistet: Für viele Künstler, Kuratoren und Kunstkritiker besteht Fluxus zumindest als Geisteshaltung in vielen Werken alter, aber auch neuerer Künstler dieser Richtung fort. Dafür sprechen insbesondere aktuelle Ausstellungen wie: „40 Jahre: Fluxus und die Folgen“ (Wiesbaden 2002) oder „cremers.haufen.: kunst der 60er jahre und heute.“ (Münster 2004). Zudem ist eine eindeutige Charakterisierung des Phänomens Fluxus, wie es sich in den 60er und 70er Jahren darstellte, aufgrund seines performativen Charakters sowie der Tendenz, sich einer Kategorisierung zu entziehen, grundsätzlich schwierig. Viele Aktionen der Fluxus-Künstler sind jedoch durch Fotografien, einige durch Bild- oder Tonbandaufnahmen überliefert. Hinzu kommt, dass aufgrund des veränderten Kunstbegriffs Kunst zum Verkaufsobjekt wurde und dadurch einzelne Editionen oder Multiples<sup>5</sup> als Reminiszenzen erhalten blieben. Diese Überreste bieten noch heute Einblicke in Aktionen, Ideen und Spiele der Fluxus-Künstler. In vielen Ausstellungen und Präsentationen der letzten 40 Jahre wurde vorwiegend auf sie zurückgegriffen und mit Hilfe von Zeitzeugenberichten sowie überlieferten Interviews, Briefen, Aktionsbeschreibungen, Zeitungsartikeln und Manifesten ein umfassendes Bild von Fluxus gezeichnet, das aufgrund des verwendeten Materials meist weniger interpretierend als darstellend ist. Vergleichbar verhält es sich mit dem Stand der Forschung zu Robert Filliou. Auch zu ihm ist eine umfangreiche Sekundärliteratur in Form von Ausstellungskatalogen, Rezensionen, Textbeiträgen in Zeitschriften usw. festzustellen. Zusätzlich ist sie – in den meisten Fällen aus zeitgenössischer Sicht geschrieben – oft tendenziös und macht die persönlichen Verbindungen der Autoren zu Filliou deutlich. Erst in neueren Publikationen wie beispielsweise dem Ausstellungskatalog *Robert Filliou: Genie ohne Talent* (Düsseldorf 2003) werden umfassendere Verknüpfungen zwischen Werken und Theorien gewagt.

Die verwendete Literatur sowie einige benutzte Begrifflichkeiten verlangen teilweise nach einer weitergehenden Erläuterung. In vielen Fällen handelte es sich um Einführungsliteratur zu den philosophischen Hintergründen in Fillious Werk, die gezielt auf ihre Relevanz für seine Gedankengänge untersucht wurde. Viele der

---

<sup>5</sup> Zu den Editionen und Multiples s. Kapitel II. 1.1 und II. 1.2 sowie Anm. 16.

verwendeten Begrifflichkeiten könnten in einen wesentlich größeren Kontext gestellt werden. Dieser Problematik wird dadurch entsprochen, dass mehrdeutige oder ungenaue Ausdrücke an Hand des Originals systematisch nachgeprüft und erläutert wurden. Aufgrund der Zielrichtung der Arbeit war es häufig notwendig, Ausdrücke wie ‚Struktur‘ oder ‚Dekonstruktion‘ zu verwenden. Es handelt sich hierbei um Begrifflichkeiten aus ästhetischen und linguistischen Disziplinen wie Strukturalismus oder Post-Strukturalismus. Der Begriff ‚Struktur‘ folgt den Ausführungen des Strukturalisten Ferdinand de SAUSSURES: Zentraler Gedanke hierbei ist die notwendige Positionierung sämtlicher Phänomene in andere, weiterreichende Kontexte. Die Fragestellung des Strukturalismus, der besonders in der Semiologie und Linguistik sowie Bereichen der Ethnologie anerkannt war und ist, führt jedoch immer nur zu dem Sichten und Erkennen eines inneren Aufbaus. Der Versuch, diesen in einen grundsätzlichen, nicht-objektgebundenen Zusammenhang zu stellen, birgt stets die Gefahr formalisierender und verallgemeinernder Tendenzen. Im dekonstruktivistischen Sinne nach Jacques DERRIDA stehen die sichtbar gemachten Formationen nur als ‚Spuren‘<sup>6</sup> für dasjenige, was sie strukturieren oder bezeichnen. Diese Strukturen enthalten dabei immer Codes oder Restinformationen über das, was durch sie formiert wird. Ausgehend von einem erweiterten Textverständnis, das „Kultur als Text“<sup>7</sup> ansieht, können dies beispielsweise Sprache, Gesellschaft, Politik, Kunst, Geschichte sein. In der dekonstruktivistischen Praxis sind nicht diese Codes der Untersuchungsgegenstand, sondern deren Grenzen. Es geht nicht um die zu Grunde liegende Struktur, sondern um das, was sie strukturiert, für was sie als Zeichen steht. Die Wahrheiten, die dahinter liegen, sollen offenbart werden, immer in dem Bewusstsein, dass es sich dabei um Teil-Wahrheiten handelt.

Von dem Vorwurf der (Neu-)Formierung kann sich jedoch auch die Dekonstruktion nicht frei machen, da auch sie auf Wörter und Sprache angewiesen ist, die aufs Neue gestaltenden Charakter haben: „Wir können keinen einzigen destruktiven Satz bilden, der nicht schon der Form, der Logik, den impliziten Erfordernissen dessen sich gefügt hätte, was er gerade in Frage stellt.“<sup>8</sup> Vergleichbar damit ist die Betrachtung und Herangehensweise an Kunstwerke, die durch jede

---

<sup>6</sup> Um DERRIDAS Begriff der ‚Spur‘ zu fassen, ist die Vorstellung eines Fußabdrucks hilfreich. Die Frage wird nicht mehr nach dem Fuß gestellt, sondern nach dem, was er hinterlässt. Der Fußabdruck ermöglicht andere Informationen über den Fuß; diese hängen jedoch nicht weniger eng mit ihm zusammen als die ‚fuß-immanenten‘ Eigenschaften.

<sup>7</sup> FISCHER-LICHTE, Erika: *Vom „Text“ zur „Performance“*. *Der „Performative Turn“ in den Kulturwissenschaften*. In: *Kunstforum International*, Jg. 2000, H. 152, S. 61–63, hier: S. 61.

<sup>8</sup> DERRIDA, Jacques: *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen*. Aus: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt/M. 1972, S. 422–442, hier: S. 425.



Überlegung und Festlegung ‚Kunst-Wirklichkeiten‘ festschreibt. Die Annäherung an Fillious Werk muss sich der gleichen Kritik stellen. In der ‚Dekonstruktion‘ seiner Arbeiten wird eine neue Wirklichkeit seiner Werke konstruiert – ein Vorgang, der auf der einen Seite ganz im Sinne Fillious ist, da dadurch die Relativität von ‚Wahrheit‘ aufgezeigt wird, auf der anderen Seite jedoch problematisch, da auch diese Herangehensweise eine neue ‚Schublade‘ öffnet, ein neues Konstrukt entwirft. Erst die dem Konstrukt wiederum inhärente Option zu einer erneuten Dekonstruktion erlaubt es, sich dem Werk Fillious frei von Vorstellungen und Zwängen zu nähern.

### 3.2 Untersuchungsgegenstand und verwendete Literatur

Hauptuntersuchungsmaterial vorliegender Ausführungen stellten die drei behandelten Arbeiten Fillious dar: „Sémantique générale“, „La carte n’est pas le territoire“ sowie „Principe d’Équivalence“. Neben den Kunstwerken stützt sich die Argumentation auf weitere Quellen; hier sind vor allem die von Filliou selbst verfassten Bücher zu erwähnen. Besonders hervorzuheben ist hierbei das Buch *Lehren und Lernen als Aufführungskünste* von 1970. Neben seinen eigenen Theorien des „Eternal network“, der „Permanent Creation“ sowie des „Principle of equivalence“ entwickelte Filliou ein Schul- und Erziehungssystem, in dem Schüler und Lehrer auf der Basis zuvor formulierter Überlegungen zu gleichwertigen Partnern werden. Weitere Bücher oder Hefte von Robert Filliou sind der 1967 erschienene *Filliou Sampler* sowie das gemeinsam mit George Brecht geschriebene Buch *Games at the Cedilla or the Cedilla takes off*, 1967. Zusätzlich benutzte Quelltexte werden in der Bibliographie aufgeführt.

Eine Einführung zu Fluxus wurde neben grundlegender Literatur zur Kunst des 20. Jahrhunderts mit Hilfe einschlägiger Lexika und Publikationen zu Fluxus, Aktionskunst und Happening geschaffen. Als hilfreich in der Auseinandersetzung mit dem Spiel erwiesen sich die *Einführung in die Ästhetik* von Annemarie GETHMANN-SIEFERT sowie die schon etwas ältere Arbeit von Ingeborg HEIDEMANN *Begriff des Spiels und das ästhetische Weltbild in der Philosophie der Gegenwart*, 1968. Der Zusammenhang zwischen Spiel und Kunst des 20. Jahrhunderts wird ausführlich in der Dissertation *Grenzwechsel: das Verhältnis von Kunst und Spiel im Hinblick auf den veränderten Kunstbegriff in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts* von Marion HOHLFELDT aus dem Jahre 1999 ausgeführt. Der Katalog zur aktuellen Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum, Dresden, *Spielen. Zwischen Rausch und Regel* führte manche der von HOHLFELDT angesprochenen Gedankengänge weiter. Der Betonung von Ferdinand de SAUSSURE und Ludwig WITIGENSTEIN im Kapitel zur Sprache entsprach die Auswertung ihrer grundlegenden Wer-

ke: *Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft* von de SAUSSURE sowie der *Tractatus Logico-Philosophicus* und die *Philosophischen Untersuchungen* von WITTGENSTEIN. Die Publikation von Eva OTTMER *Finger, die auf den Mond zeigen. Eine Gegenüberstellung europäischer und buddhistischer Sprachtheorien* (2003) weist bereits auf den nächsten Themenblock, den Zen-Buddhismus, hin. Einleitungen in dessen Traditionen sowie seine Auswirkungen auf die Nachkriegskunst in Europa und den USA boten neben der Arbeit OTTMERS vor allem der Ausstellungskatalog *Zen und die westliche Kunst* (2000) sowie die Dissertation von Hyun-Sook HWANG *Westliche Zen-Rezeption im Vorfeld des Informel und des Abstrakten Expressionismus* aus dem Jahre 2001. *Die soziale Utopie des Charles Fourier* (1977) von Günther BEHRENS diente als Grundlage, um die Nähe Fillious zum Sozialismus und dem Utopisten Charles Fourier zu beleuchten.

### 3.3 Methoden

Die Fragestellung der Arbeit macht es notwendig, Parallelen von Fillious Arbeiten zu zeitgenössischen Entwicklungen weniger in Werken anderer Künstler als in zeitgenössischen Diskursen zu suchen. Nach einer einführenden Darstellung der jeweiligen Themen werden die Werke Fillious vor dieser Folie betrachtet. Die Herangehensweise löst sich hierbei von einer vergleichenden Bildbetrachtung und erarbeitet die Problematik hermeneutisch aus den einzelnen Werken, wobei sich die Argumentation soweit wie möglich aus den Werken und den Originaltexten Fillious entwickelt. Um Fillious Überlegungen – wie sie sich aus der Lektüre seiner Schriften erschließen – zu folgen, werden im Laufe der Arbeit Beispielbetrachtungen vorgenommen; diese lösen sich von der reinen Bildbetrachtung und eröffnen assoziativ und spielerisch neue Anschauungsebenen. Dies verführt den Leser hoffentlich nicht dazu, sich zurückzulehnen und die Deutung zu konsumieren. Vielmehr sollen eigene Assoziationen angeregt, Widerspruch evoziert und ein persönlicher Dialog mit dem Werk unterstützt werden.

## II. „ARBEIT ALS SPIEL“<sup>a</sup>

---

<sup>a</sup> FILLIOU 1970, S. 70.

Abb.: „Grâce à Fourier no°6“, o. J., Privatsammlung, aus: VALENTYN (Hrsg.) 2003, S. 17.

## 1. Fluxus

### 1.1 Fluxus-Historie

Der Name, oder besser das ‚Markenzeichen Fluxus‘<sup>9</sup> wurde von dem Litauer George Maciunas geschaffen. Abgeleitet aus dem lateinischen „fluere“ (=fließend, flüssig) entsprach es dem Fluss der Ideen und Vorstellungen, die der selbsternannte Begründer von Fluxus hatte. Maciunas’ Utopie war es, unter dem Namen Fluxus ein weltumspannendes Netzwerk von Künstlern zu erschaffen, die nicht nur der Firmierung nach, sondern auch inhaltlich starke Bezüge untereinander haben und neue künstlerische Tendenzen forcieren sollten. Der seit 1947 in den USA lebende Künstler und Musiker Maciunas stand bereits innerhalb der künstlerischen Aufbruchstimmung im New York der frühen 50er Jahre in Kontakt mit Künstlern der New York School. Hier ist vor allem der Komponist John Cage zu nennen. Diesem kam in der Vermittlung künstlerischen, musischen und dadaistischen Gedankenguts an die sich herauskristallisierende Pop-Art- und Happening-Generation um Jasper Johns, Robert Rauschenberg und Cy Twombly eine tragende Rolle zu.<sup>10</sup> In seinen Kompositionskursen an der „New School for Social Research“<sup>11</sup> in New York sowie dem „Black Mountain College“ in North Carolina versammelten sich Künstler und Musiker unterschiedlichster Herkunft, um ‚Neue Musik‘ und ‚Neue Kunst‘<sup>12</sup> zu schaffen. Durch den Verlust der amerikanischen Staatsangehörigkeit musste Maciunas sich 1961 ein neues Domizil suchen, von dem aus er die *Fluxusfäden*<sup>13</sup> spinnen und in der Hand halten konnte. Seine Wahl fiel auf Deutschland; besonders

---

<sup>9</sup> Von einem ‚Markenzeichen Fluxus‘ zu sprechen, erscheint insofern nahe liegend, wenn man die Anstrengungen Maciunas’ betrachtet, den um ihn gruppierten Künstlern zu einer ‚Corporate Identity‘ zu verhelfen.

<sup>10</sup> Vgl. JOSEK, Suzanne: *The New York School. Earle Brown, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff*. Saarbrücken 1998, S. 44ff.

<sup>11</sup> Die „New School for Social Research“ war auf Initiative des Pädagogen John Dewey gegründet worden und versuchte, seiner Prämisse der „Kunst als Erfahrung“ gerecht zu werden.

<sup>12</sup> Die Begrifflichkeiten ‚Neue Musik‘ und ‚Neue Kunst‘ werden im Folgenden als feststehende Ausdrücke gebraucht. Als ‚Neue Musik‘ wird die musikalische Richtung bezeichnet, die seit den 50er Jahren aufgrund veränderter musikalischer Tonerzeugung (serielle, elektronische und aleatorische Musik) entstand. Merkmale sind u. a. die Abwendung von bisherigen Hörgewohnheiten durch elektronische Tonerzeugung sowie die Einbeziehung von Alltagsgeräuschen. Eine Ausweitung der Notationsmöglichkeiten sowie die Einbeziehung des Zufalls in Komposition und Aufführung bewirkte eine grundsätzlich neue Definition von Musik. Mit ‚Neuer Kunst‘ werden Entwicklungen bezeichnet, die sich aufgrund des starken Gewichts der ‚Neuen Musik‘ auch im künstlerischen Bereich entfalteten. Insbesondere Fluxus ist hier als stark beeinflusst von den musikalischen Strömungen zu sehen.

<sup>13</sup> Abwandlungen des Begriffs ‚Fluxus‘ wie *Fluxusfäden* oder *fluxuriös*, die keiner direkten Überlieferung entnommen sind, sondern notwendige Neuschöpfungen der Verfasserin sind, werden im Folgenden kursiv gestellt.

der Westen der BRD schien aufgrund einer bereits vorhandenen künstlerischen Infrastruktur geeignet: In Darmstadt fanden seit 1946 die „Internationalen Ferienkurse für Neue Musik“ statt, die im Zweijahresrhythmus Musikstudenten und unterschiedliche Künstler nach Deutschland lockten. Am Landestheater Darmstadt arbeiteten Daniel Spoerri und Claus Bremer unter Gustav-Rudolf Sellner an aufsehen erregenden Inszenierungen, die im „Dynamischen Theater“ Ideen von Happening und Fluxus vorwegnahmen. Eines der wichtigsten Momente war dabei eine „den Zufall erlaubende Interaktion zwischen Zuschauer und Schauspieler, die das Geschehen unter weitgehendem Verzicht auf einen festgelegten Ablauf variabel gestalten sollte“<sup>14</sup>. In Köln kümmerte sich Herbert Eimert im elektronischen Studio des WDR um die Verbreitung neuer Klangexperimente von John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff oder Earle Brown. Karlheinz Stockhausen prägte die so genannte ‚Kölner Schule‘, in welcher komplexe Montagen aus natürlichen und synthetischen Klängen und Geräuschen geschaffen wurden. Unterstützt wurde er dabei von seiner Frau Mary Bauermeister, die in ihren Arbeiten zeitgenössische Strömungen der bildenden Kunst und Literatur aufnahm und verarbeitete. Auch die Kölner Galerie Lauhus sorgte für die Verbreitung avantgardistischer Tendenzen, indem sie Künstlern wie Benjamin Patterson oder Daniel Spoerri den ideellen und realen Raum für Happenings und Aktionen ermöglichte und Künstler wie Mimmo Rotella, Christo und Wolf Vostell präsentierte.

Am 9. Juni 1962 verlas Maciunas erstmals öffentlich ein Manifest, das die jüngsten Tendenzen in Kunst und Musik der USA darstellte. Bereits eine Woche später fand in Düsseldorf ein von Maciunas gemeinsam mit Nam June Paik organisiertes Konzert statt, das aus einer Reihe von Aktionen mit und ohne Musik bestand und unter dem Titel „NEO-DADA in der Musik“ eine Andeutung der folgenden Fluxus-Festivals enthielt. Die „Fluxus\*Internationalen Festspiele Neuester Musik“<sup>15</sup> – welche heute oft als offizieller Beginn von Fluxus gesehen werden – erfolgten kurz darauf im September 1962, woraufhin sich die Fluxus-Aktivitäten international ausbreiteten. Sie wurden von den jeweils teilnehmenden Künstlern finanziert, die Organisation lag jedoch weiterhin in der Hand von George Maciunas. Zusätzlich entwickelte sich ab 1963 unter seiner Obhut eine rege Editionstätigkeit. Neben dem „Fluxus Newsletter“, der in Konkurrenz zu Wolf Vostells Zeitschrift

---

<sup>14</sup> CONZEN, Ina: *Vom Manager der Avantgarde zum Fluxusdirigenten. George Maciunas in Deutschland*. Aus: Block, René; Knapstein, Gabriele (Hrsg.): *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962–1994*. Ostfildern-Ruit 1995, S. 18–31, hier: S. 20.

<sup>15</sup> Die „Fluxus\*Internationalen Festspiele Neuester Musik“ dauerten einen Monat lang und fanden in einem Hörsaal in Wiesbaden statt. Es handelte sich hierbei um 14 Fluxus-Konzerte und -Events; Teilnehmer waren unter anderem Robert Filliou, Wolf Vostell, Dick Higgins, Nam June Paik und George Maciunas.

„Dé-coll/age“ trat, waren es vor allem Fluxusobjekte, die als Editionen von den verschiedenen Künstlern weltweit hergestellt und als preiswerte Verkaufsartikel vermarktet wurden.<sup>16</sup>

Bereits kurz nach dem Beginn von Fluxus brach die ‚Gemeinschaft‘ teilweise wieder auseinander. 1963 kehrte Maciunas nach New York zurück, die Organisation in Europa wurde von so genannten „Ko-Vorsitzenden“<sup>17</sup> übernommen. Die folgenden Jahre führten zu einer immer stärkeren Spaltung zwischen Anhängern und Gegnern von Maciunas, die 1964 anlässlich der Aktion „Festival of the Avant-Garde“<sup>18</sup> ihren Höhepunkt fand. Trotzdem versuchte Maciunas weiterhin, Fluxus zu koordinieren und zu organisieren. Die Fäden liefen wie bisher bei ihm zusammen, immer noch entschied er, wer Fluxus angehörte und wer nicht.

Die gruppeninterne Problematik mag erklären, warum das Ende von Fluxus nicht so eindeutig zu fassen ist wie dessen Beginn. Geht man von einer Gruppe zusammen arbeitender Künstler unter der Leitung Maciunas' aus, liegt der Gedanke nahe, nur die kurze Zeitspanne zwischen dem ersten offiziellen Fluxus-Konzert in Wiesbaden und dem Zerwürfnis 1964 als Fluxus zu kennzeichnen. Gesteht man George Maciunas die Führungsposition zu, die er für sich beanspruchte, gab es Fluxus in verschiedenen Ausformungen bis zu seinem Tod 1978. Betrachtet man Fluxus jedoch als eine Kunstrichtung, deren ‚Mitglieder‘ durch eine ähnliche Geisteshaltung verbunden sind, bleibt sie nicht an einzelne Personen geknüpft und wirkt durch ihre Inhalte weiterhin fort.

---

<sup>16</sup> Editionen entstanden im gesamten Fluxus-Umfeld und dienten dazu, Kunst ähnlich wie Bücher zu produzieren und aufzulegen. Die Editionen bestanden zumeist aus Multiples, Assemblagen aus zusammengefügteten Fertig- oder Halbfertigteilen, die durch ihren oft hinter sinnigen und subtilen Humor Kritik an den gängigen Denkstrukturen und Wahrnehmungsschemata übten. Durch sie sollte der Kunstmarkt mit seinen starren Hierarchien und ästhetischen Wertungen unterwandert und so zu einer größeren Demokratisierung geführt werden. Einmaligkeit und Aura des Originals waren Schlagworte, gegen die sich die Kunstwelt der 60er Jahre stellte. Neben genannter Politisierung des Kunstmarktes dienten die Editionen aber auch einer Verbreitung von Fluxus und zur Manifestation einer ‚Corporate Identity‘ im Sinne von George Maciunas.

<sup>17</sup> Fluxus bestand vorwiegend in den USA, Japan und Europa. Die Koordination dieses Netzwerkes wurde von dem Gründer George Maciunas an vier Mitglieder aufgeteilt: Fluxus-Nord wurde von Per Kirkeby ‚verwaltet‘, Fluxus Süd von Ben Vautier, im Osten ‚herrschte‘ Milan Knizak, im Westen Ken Friedman. (Vgl. auch SCHILLING, Jürgen: *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben. Eine Dokumentation*. Luzern, Frankfurt/M. 1978, S. 85.)

<sup>18</sup> Die Teilnehmer des – während dieses Festivals aufgeführten – Konzertes „Originale“ von Karl-Heinz Stockhausen waren u. a. Fluxus-Künstler. Weil es sich bei der Aktion nicht um ein ‚klassisches‘, d. h. von Maciunas organisiertes Konzert handelte, versuchte er, die Teilnahme ‚seiner Leute‘ zu verhindern.

## 1.2 Fluxus-Inhalte

Wenn Duchamp der Groß-Dada von Fluxus war,  
so war John Cage der direkte Vorläufer.<sup>19</sup>

Wie bereits erläutert und hier von Peter FRANK ausgeführt, ist ein Teil der Wurzeln von Fluxus in der zeitgenössischen Musik zu finden. Ein weiterer Bezugspunkt kommt mit der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts hinzu, insbesondere die Überlegungen Marcel Duchamps erwiesen sich als prägend. Sein Ansatz beispielsweise, dass Kunst kein Medium mehr brauche, sondern ausschließlich im Kopf stattfinden könne, wurde in den frühen 60er Jahren begeistert aufgegriffen. Die Worte des Fluxus-Künstlers Tomas SCHMIT führen dies aus:

„[...] was ich, neben vielem anderem, vor allem von Fluxus gelernt habe: was man nicht mit einer Plastik bewältigen kann, braucht man nicht als Gebäude errichten; was man in einem Bild bringen kann, braucht man nicht als Plastik zu machen; was man mit 'ner [sic] Zeichnung erledigen kann, braucht man nicht als Bild zu bringen; was man auf 'nem [sic] Zettel klären kann, braucht keine Zeichnung zu werden; und was man im Kopf abwickeln kann, braucht nicht mal einen Zettel!“<sup>20</sup>

Diese schrittweise Reduktion eines materiellen Werkverständnisses hin zu einer Arbeit, die erst und nur im Bewusstsein des Künstlers sowie des Rezipienten<sup>21</sup> entsteht, zog sich durch viele Arbeiten der Kunstrichtung Fluxus. Entgegen zeitgenössischen Kunstströmungen wie Pop Art oder Nouveau Réalisme lag das Augenmerk immer weniger auf den Objekten oder den Materialien, sondern auf der dahinter stehenden Idee. „Materialien, mit denen traditionelle Werkeigenschaften wie Dauer, Materialität und Formdeterminiertheit verbunden sind, wurden abgelöst von Werkstoffen und Aktionen, denen das Vergängliche, Instabilität und Transitorik

<sup>19</sup> FRANK, Peter: *Fluxus: Eine teleskopische Geschichte*. Aus: Friedmann, Ken (Hrsg.): *Fluxus-Virus 1962–1992*. Pulheim/Köln 1992, S. 16–22, hier: S. 17.

<sup>20</sup> SCHMIT in GLASER, Martin; BLOCK, René: *Die Wiesbaden Trilogie – Fluxus und die Folgen*. Aus: Kulturamt der Landeshauptstadt Wiesbaden (Hrsg.): *40 Jahre: Fluxus und die Folgen*. Spangenberg 2002, S. 6–19, hier: S. 7.

<sup>21</sup> Die Arbeiten stehen hier in engem Zusammenhang mit der Publikation *Das offene Kunstwerk* (1962) von Umberto ECO. Er stellt darin die These auf, dass jede Form der Kunstrezeption eine aktive Aufführung ist, die persönlich und privat im Bewusstsein des Betrachters, Zuschauers oder Zuhörers abläuft. Der Betrachter assoziiert, suggeriert und genießt das durch den Künstler in Form gebrachte Werk auf Grund seiner eigenen Erfahrungen so, „dass das Verstehen der ursprünglichen Form gemäß einer bestimmten individuellen Perspektive erfolgt. [...] In diesem Sinne also ist ein Kunstwerk, eine in ihrer Perfektion eines vollkommen ausgewogenen Organismus vollendete und *geschlossene* Form, doch auch *offen*, kann auf tausend verschiedene Arten interpretiert werden, ohne daß [...] seine irreproduzierbare Einmaligkeit davon angetastet würde. Jede Rezeption ist so eine *Interpretation* und eine *Realisation*, da bei jeder Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt.“ (ECO, Umberto [1962]: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M. 1977, S. 30.; Kennzeichnung wie im Original, B. R.).

immanent waren“<sup>22</sup>, erläutert Renate GROOS in der Rückschau *40 Jahre: Fluxus und die Folgen*. Beeinflusst von den Entwicklungen in der Neuen Musik<sup>23</sup> bildete sich ein Werkbegriff aus, der aktionistische Kunstformen wie Tanz, Theater, Pantomime, Film und Video immer stärker einband. Je nach Aufführungsart – die Fluxus-Aktivitäten spielten sich vorwiegend als kleine, spontane Events oder aber als große, durchorganisierte Konzerte ab – waren die Reaktionen des Publikums sehr unterschiedlich. Allen gemeinsam war jedoch, dass

[...] dem Rezipienten Hinweise [begegnen], die ihn deswegen so sehr verunsichern, erschrecken, seine forcierte Abwehr evozieren, weil ihm die gewählten Darstellungsmittel zwar vertraut sind, ihr künstlerischer Gebrauch aber seinen vorgeprägten Erwartungshaltungen zuwiderläuft. [...] In seiner ‚Kennerschaft‘ in Frage gestellt sieht sich der Rezipient gezwungen, mit neuen Denkansätzen sich dem Gebotenen zu nähern. Doch gerade diese so notwendige Revision seines Rezeptionsverhaltens trifft auf nicht unbeträchtliche Widerstände. In dem Glauben gefangen, daß ihm der Umgang mit den Medien geläufig sei, daß er deren Gesetze und Mechanismen kennen würde, wehrt er den aufdeckenden Charakter der Fluxusarbeit ab, versucht er am vorgeblich Gültigen, an der durch den konventionellen Gebrauch der Medien vorgegaukelten Realität festzuhalten.<sup>24</sup>

Die Reaktionen des Publikums waren häufig Teil der Aufführung bzw. gestalteten diese mit, die Grenze zum Happening war fließend. Andere Arbeiten von Fluxus dagegen verzichteten teilweise oder ganz auf die Partizipation eines Zuschauers. In beiden Fällen lässt sich eine Positionierung von Fluxus außerhalb der bekannten Rezeptionsgewohnheiten mit ihrer Tendenz zur Kontemplation und Ruhe sowie der traditionellen Präsentationsformen mit ihren Fragen nach Hängung, Stilreinheit, künstlerischem Programm und Archivierung festmachen. „Eine Bewegung wie Fluxus, die so sehr auf prozesshafte Ereignisse und so wenig auf greifbare Ergebnisse aus war, steht quer zu den Interessen von Sammlern und Museen“<sup>25</sup> und richtete

<sup>22</sup> GROOS, Ulrike: *Auf den Spuren von Fluxus*. Aus: Kulturamt der Landeshauptstadt Wiesbaden (Hrsg.) 2002, S. 27–32, hier: S. 28.

<sup>23</sup> Beispielhaft steht hier die Arbeit John Cages von 1952, „4'33“. Sie besteht ausschließlich aus dem Öffnen und Schließen einer Klavierklappe zu Beginn und Ende jedes der drei Sätze eines Musikstückes mit der Gesamtlänge von vier Minuten und 33 Sekunden. In der Notation ist jeder der drei Sätze mit „Tacet“ [‚Schweigen‘] überschrieben. Dem empörten, verunsicherten und konsternierten Zuhörer soll die Möglichkeit geboten werden, den Begriff ‚Musik‘ zu hinterfragen und z. B. auch Alltagsgeräusche darunter zu subsumieren. Das Werk selbst entsteht erst durch die Reaktionen des Publikums, durch dessen Geräusche, Rufe, Piffe. Sie werden zum Inhalt der musikalischen Aufführung.

<sup>24</sup> SCHWARZBAUER, Georg F.: *Hinweis auf das künstlerische Tun – Anmerkungen zu einer Zeit grenzüberschreitender Positionsfestlegungen*. Aus: Peters, Ursula; Schwarzbauer, Georg F. (Hrsg.): *Fluxus – Aspekte eines Phänomens*. Wuppertal 1982, S. 10–47, hier: S. 21–22 (Hervorhebungen wie im Original, B. R.).

<sup>25</sup> LÜTGENS, Annelie: *Abenteuer Alltag. Kunst um 1960 in der Sammlung Cremer*. Aus: Hamburger Kunsthalle (Hrsg.): *Fluxus und Nouveaux Réalistes. Sammlung Cremer für die Hamburger Kunsthalle*. Ostfildern 1995, S. 7–49, hier: S. 33.



sich folglich sowohl praktisch als auch theoretisch ausdrücklich gegen den Kunstmarkt mit seinen wirtschaftlichen Mechanismen und dem ‚Sterben der Werke‘ im Museum. Die Frage, inwieweit erhaltenen Erinnerungsstücke von Fluxus-Aktionen wie Fotografien, Videofilme oder Tonbänder als materialisierte Fluxus-Werke verstanden werden können und welche Bedeutung ihnen zukommen mag, soll an dieser Stelle nicht thematisiert werden. Als Reminiszenzen an Fluxus erlangten sie vor allem Ansehen dadurch, dass erst durch sie Fluxus dem „Betriebssystem Kunst“<sup>26</sup> einverleibt werden konnte.

Parallel zu dieser Entwicklung stand der Versuch, Kunst für jeden bezahlbar zu machen.<sup>27</sup> Neben einer grundsätzlichen Geldknappheit, der sich viele der Fluxus-Künstler ausgesetzt sahen, stand hier das Ziel im Vordergrund, die Kunst zu demokratisieren, sie von ihrem ‚heroischen (Museums-)Sockel‘ zu stoßen und in dem Bewusstsein zu leben, dass alles und überall Kunst sei. Unter diesem Gesichtspunkt erschien jede Wertigkeit absurd. In diesem Zusammenhang sind auch die editorischen Bestrebungen<sup>28</sup> Maciunas’ zu sehen, welchen nicht nur eine Kritik am System zu Grunde lag, innerhalb dessen sich die Kunst zu behaupten hatte, sondern auch ein neues Künstlerselbstverständnis. CONZEN spricht in diesem Zusammenhang von der „Aufweichung der Ich-Bezogenheit des abendländischen Künstlerselbstverständnisses“<sup>29</sup> als zentrale Voraussetzung für die enge Verbindung von Kunst und Leben. Die damit verknüpften Entpersonalisierungstendenzen des Einzelnen kamen Maciunas’ Vorstellung einer hermetischen Gruppe entgegen. Die Mitglieder sollten als Fluxus auftreten, nicht als Robert Filliou, Ben Vautier, Milan Knizak, Emmett Williams, Wolf Vostell oder George Brecht. Doch die einzelnen Handschriften waren zu unterschiedlich, die Künstler zu individuell, um ein einheitliches Bild von Fluxus zu hinterlassen.

Neben bereits angesprochener Gesichtspunkte wie Vergänglichkeit, Entpersonalisierung, Aktion, Zufall kann ein weiteres Moment genannt werden, das einerseits diese Aspekte in sich vereint, andererseits vielen Arbeiten der Fluxus-Künstler inne wohnt: Das Spiel. Es gestattet ein Aufzeigen verkrusteter, eingefahrener Verhaltens-, Denk- und Vorstellungsmuster, deren Bewusstmachung und im Idealfall deren Aufbrechen. Es dient dazu, in Aktion zu treten, gesellschaftliche und politische Grundsätzlichkeiten zu hinterfragen und den eigenen Vorlieben nachzugehen.

---

<sup>26</sup> Zum Begriff des „Betriebssystem Kunst“ vgl. BONNET, Anne-Marie: *Kunst der Moderne – Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance*. Köln 2004, S. 89–97.

<sup>27</sup> Vgl. BÄRTHEL, Regina: *No pushing around. Angriffe aufs Alltägliche*. Aus: Kulturamt der Landeshauptstadt Wiesbaden (Hrsg.) 2002, S. 33–39, hier: S. 35.

<sup>28</sup> Vgl. Anm. 16.

<sup>29</sup> CONZEN-MEAIRS, Ina: *Das Gedicht verläßt die Seite – Fluxus und die Poesie*. Aus: Friedmann (Hrsg.) 1992, S. 32–38, hier: S. 32.

Ohne das Spiel detailliert auf Fluxus im Allgemeinen zu beziehen kann es – nach einer Einordnung in ästhetische und pädagogische Diskurse – einen ersten Zugang zu Robert Filliou und seinem Werk bieten.

## 2. Spiel/Art

Der Mensch spielt nur,  
wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist,  
und er ist nur da ganz Mensch,  
wo er spielt.<sup>30</sup>

Der Bedeutung, die Friedrich SCHILLER mit diesen Worten dem Spielen beimaß, entspricht in vieler Hinsicht der Einfluss, den die Kunst auf Leben und Denken hat. Sowohl die Kunst als auch das Spiel sind wesentliche Bestandteile des Lebens, das eine als auch das andere stehen außer- als auch innerhalb der Welt. Einen konkreten Vergleich zwischen Kunst und Spiel kann keine der offiziellen Definitionen zufrieden stellend erbringen, womöglich, weil bereits der Begriff des ‚Spiels‘ ähnlich schwer wie der Begriff ‚Kunst‘ zu fassen ist. Die Vieldeutigkeit des Ausdrucks im alltäglichen Sprachgebrauch – das Kind spielt ebenso wie das Radio oder das Mondlicht auf den Wellen – hat Tradition. Schon das althochdeutsche „Spil“ bezeichnete so unterschiedliche Tätigkeiten wie Schauspiel, Musik, Tanz, Scherz. Hier scheint sich bereits ein Bogen ins 20. Jahrhundert zu spannen und die Nähe des Spiels zur aktionistischen und musischen Kunst aufzuzeigen. Pädagogische Lexika betonen häufig die Hauptmerkmale ‚Zweckfreiheit‘, ‚Freiwilligkeit‘, ‚Vergnügen‘ sowie ‚Unabhängigkeit‘, welche sich jedoch ebenso auf andere Seinsformen anwenden lassen und sich nicht allein auf das Spiel beschränken.<sup>31</sup>

Die unterschiedlichen Deutungen des Spiels ergeben sich aus der Position dessen, der eine Definition versucht. Während sich der Pädagoge oder Psychologe dem Spiel in Bezug auf das spielende Kind und dadurch dem Spieler als Subjekt nähert, misst ihm der Philosoph eine andere Bedeutung bei:

Das Subjekt des Spiels sind nicht die Spieler, sondern das Spiel kommt durch die Spielenden lediglich zur Darstellung. Das lehrt schon der Gebrauch des Wortes, vor allem seine vielseitige metaphorische Verwendung.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> SCHILLER, Friedrich [1793]: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Stuttgart 2002, hier: 15. Brief, S. 62–63.

<sup>31</sup> Vgl. RITTELMAYER, Christian: *Spiel*. Aus: Lenzen, Dieter (Hrsg.): *Enzyklopädie Erziehungswissenschaft – Handbuch und Lexikon der Erziehung in 11 Bänden und einem Registerband. Bd. 1: Theorien und Grundbegriffe der Erziehung und Bildung*. Stuttgart 1983, hier: S. 541–546.

<sup>32</sup> GADAMER, Hans-Georg [1960]: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen 1965, S. 98.

Interessant werden beide Herangehensweisen in dem Moment, in dem sie sich in der SpielKunst und im KunstSpiel des 20. Jahrhunderts anzunähern scheinen.

## 2.1 Homo ludens und Kunst/Schönes<sup>33</sup>

Die ‚Nachahmung der Natur‘ war für Immanuel KANT (1724–1804) wesentliches Charakteristikum der ‚schönen Kunst‘, welche sich durch „Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack“<sup>34</sup> erkennen ließe. Ohne an dieser Stelle KANTS Begrifflichkeiten wie ‚Verstand‘, ‚Geist‘ und ‚Geschmack‘ genauer auszuführen, ist es doch wichtig, der ‚Einbildungskraft‘ sowie der ‚Vernunft‘ einige erläuternde Worte zu widmen: Laut KANT ist die Vernunft fähig, ideale Vorstellungen zu entwickeln, die in der realen Natur nicht vorkommen. Diese in eine Form zu bringen, sei Aufgabe des ‚Genies‘. Die ‚schöpferische Einbildungskraft‘, Kennzeichen des Genies, „ist das Vermögen (weniger, herausgehobener Individuen), die Natur im Kunstprodukt mit der Idee so zu verknüpfen, daß eine zweite Natur entsteht.“<sup>35</sup> Das Spiel komme dabei in zwei verschiedenen Ausformungen zum Tragen. Auf der einen Seite als Spiel, das kein anderes Interesse bei sich führe, „als die Zeit unvermerkt verstreichen zu lassen.“<sup>36</sup> Dieses gelte der ‚angenehmen Kunst‘ als zugehörig, welche zum „bloßen Genuss abgezweckt“<sup>37</sup> werde und sich von der ‚schönen Kunst‘ dadurch unterscheide, dass letztere als „Vorstellungsart [gesehen wird], die für sich selbst zweckmäßig ist und [...] die Kultur der Gemütskräfte zur geselligen Mitteilung befördert“<sup>38</sup>. Indem es die ‚schöne Kunst‘ vermöge, Geschmack, Verstand, und Geist anzuregen, könne auch sie zum Spiel auf einer zweiten Bedeutungsebene werden. KANT erläutert dies am Beispiel der Dichtkunst: „Sie spielt mit dem Schein [...] [und erklärt] ihre Beschäftigung selbst für bloßes Spiel, welches gleichwohl vom Verstande und zu dessen Geschäfte zweckmäßig gebraucht werden kann.“<sup>39</sup> Spiel bedeutete demnach für KANT eine Wesensart, der im Erkennen und Produzieren des ‚Kunstschönen‘, im „freien Spiele der Einbildungskraft und des Verstandes“<sup>40</sup> eine allgemeine und wesentliche Funktion zukomme<sup>41</sup> und somit jeder Kunst innewohne.

<sup>33</sup> ‚Kunst‘ und ‚Schönheit‘ wurden in der klassischen Ästhetik lange Zeit beinahe synonym benutzt, was für das heutige Verständnis der Ausführungen zu beachten ist.

<sup>34</sup> KANT, Immanuel [1790]: *Kritik der Urteilstkraft*. Hamburg 1968, § 50, S. 175.

<sup>35</sup> GETHMANN-SIEFERT, Annemarie: *Einführung in die Ästhetik*. München 1995, S. 97.

<sup>36</sup> KANT [1790] 1968, § 44, S. 158.

<sup>37</sup> KANT [1790] 1968, § 44, S. 158.

<sup>38</sup> KANT [1790] 1968, § 44, S. 158.

<sup>39</sup> KANT [1790] 1968, § 53, S. 183.

<sup>40</sup> KANT [1790] 1968, § 9, S. 56.

<sup>41</sup> Vgl. HEIDEMANN, Ingeborg: *Der Begriff des Spiels und das ästhetische Weltbild in der Philosophie der Gegenwart*. Berlin 1968, S. 159.

Ähnliches erläutert Friedrich SCHILLER (1759–1805) in den *Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen*. Die Konfrontationen innerhalb des menschlichen Seelenlebens finden bei ihm zwischen ‚Stofftrieb‘ und ‚Formtrieb‘ statt, die durch den ‚Spieltrieb‘ verbunden seien. Der Stofftrieb, oder auch sinnliche Trieb genannt, „geht aus von dem physischen Daseyn des Menschen oder von seiner sinnlichen Natur, und ist beschäftigt, ihn in die Schranken der Zeit zu setzen und zur Materie zu machen.“<sup>42</sup> Ihn charakterisieren das Leben und die Materie in der Zeit.

Der zweyte jener Triebe, den man den Formtrieb nennen kann, geht aus von dem absoluten Daseyn des Menschen oder von seiner vernünftigen Natur, und ist bestrebt, ihn in Freyheit zu setzen, Harmonie in die Verschiedenheit seines Erscheinens zu bringen, und bei allem Wechsel des Zustands seine Person zu behaupten.<sup>43</sup>

Er wird erklärt durch die Gestalt oder die Materie im Ort. Das verbindende Moment zwischen diesen beiden Trieben sei der

Gegenstand des Spieltriebs, [der] in einem allgemeinen Schema vorgestellt, [...] also lebende Gestalt heißen können [wird], ein Begriff, der allen ästhetischen Beschaffenheiten der Erscheinungen, und mit einem Wort dem, was man in weitester Bedeutung Schönheit nennt, zur Bezeichnung dient.<sup>44</sup>

Das Spiel und der Schein ermöglichen dem Menschen ein Freisein unter Bedingungen des Zwangs und der Knechtschaft, denn

mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb unbemerkt an einem dritten fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt, und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im physischen wie im moralischen entbindet.<sup>45</sup>

Sowohl Kunst als auch Spiel dienen bei SCHILLER der ‚Freiheit‘, die durch ihre Scheinhaftigkeit die Realität überwinden helfe und einen ‚ästhetischen Charakter‘ ausbilde. Für SCHILLER wie auch für KANT galt die klassische Antike als der Inbegriff von Harmonie und Kunstschönem.

Nicht die Harmonie, sondern die Auseinandersetzung mit dem Beängstigenden und Furcht Einflößenden, dem Rauschhaften war Ausgangspunkt für Friedrich NIETZSCHES (1844–1900) Auffassung vom Spiel. Er sah die attische Tragödie als Folie, vor der sich die griechische Kultur in Auseinandersetzung mit dem Rauschhaften und dem Formenden bilde. Symbolisiert durch Dionysos und Apollo

---

<sup>42</sup> SCHILLER [1793] 2002, 12. Brief, S. 47.

<sup>43</sup> SCHILLER [1793] 2002, 12. Brief, S. 48.

<sup>44</sup> SCHILLER [1793] 2002, 15. Brief, S. 58.

<sup>45</sup> SCHILLER [1793] 2002, 27. Brief, S. 120.

würden diese beiden Pole durch das SchauSPIEL und KUNSTwerk der attischen Tragödie zusammengeführt. Die Grenzen zwischen Spiel und Kunst lösen sich auf:

Im Grunde ist das ästhetische Phänomen einfach; man habe nur die Fähigkeit, fortwährend ein lebendiges Spiel zu sehen und immerfort von Geisterscharen umringt zu leben, so ist man Dichter; man fühle nur den Trieb, sich selbst zu verwandeln und aus anderen Leibern und Seelen herauszureden, so ist man Dramatiker.<sup>46</sup>

Der Schluss, der aus NIETZSCHES Nähe zwischen Kunst und Spiel gezogen werden kann, ergibt sich aus der „positive[n] Kraft unseres Seins: der Künstler, der den Nihilismus besiegt, und das spielende Kind, das die Unschuld jenseits der Schuld wieder findet, vereinen sich in der Figur des Dionysos.“<sup>47</sup>

Die Auseinandersetzung mit den Polen des Rausches und der Form wurde ein halbes Jahrhundert später von Sigmund FREUD (1856–1939), Begründer der Psychoanalyse, mit den Ausdrücken ‚Es‘ und ‚Über-Ich‘ inhaltlich erneut aufgegriffen. Seine 1907 in *Der Dichter und das Phantasieren* entwickelte Spieltheorie begründet, warum jegliche künstlerische Betätigung im Spiel liege:

Das Kind unterscheidet seine Spielwelt sehr wohl, trotz seiner Affektbesetzung, von der Wirklichkeit und lehnt seine imaginierten Objekte und Verhältnisse gerne an greifbare und sichtbare Dinge der wirklichen Welt an. Nichts anderes als diese Anlehnung unterscheidet das ‚Spielen‘ des Kindes noch vom ‚Phantasieren‘. Der Dichter tut nun dasselbe wie das spielende Kind; er erschafft eine Phantasiewelt, die er sehr ernst nimmt, d. h. mit großen Affektbeträgen ausstattet, während er sie von der Wirklichkeit stark sondert.<sup>48</sup>

Dem Wunsch, auch im Erwachsenenalter noch eine Phantasiewelt zu erschaffen, entspreche der Mensch damit, auf den drohenden Lustverlust mit einer veränderten Ausgestaltung des kindlichen Spiels zu reagieren. Die Ursachen dieses Wunsches lägen in der seelischen Struktur des Menschen begründet. Laut FREUD entstehen sämtliche Wünsche, Bedürfnisse, Triebe aus dem inneren Dialog zwischen ‚Es‘, ‚Ich‘ und ‚Über-Ich‘. Diese Auseinandersetzung, die im menschlichen Seelenleben stattfindet, von FREUD Instanzenmodell genannt, führe dazu, dass Triebe entstehen, die der Mensch durch sein vergesellschaftetes Leben nicht mehr ohne weiteres ausleben könne: Er verstecke und verhülle sie auf ästhetische Art und

<sup>46</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm [1872]: *Menschliches, Allzumenschliches und andere Schriften. Gesammelte Werke Band 1. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Köln 1994, S. 55.

<sup>47</sup> ROVATTI, Pier Aldo: *Illusio*. Aus: Bertola, Chiara (Hrsg.): *Quasi per gioco – Das Spiel in der Kunst*. Cormano (I) 1995, S. 19–23, hier: S. 21.

<sup>48</sup> FREUD, Sigmund [1907]: *Der Dichter und das Phantasieren*. Aus: Mitscherlich, Alexander; Richards, Angela; Strachey, James (Hrsg.): *Sigmund Freud. Studienausgabe, Band X. Bildende Kunst und Literatur*. Frankfurt/M. 1969, S. 169–179, hier: S. 171–172.

Weise.<sup>49</sup> Die Auseinandersetzung zwischen ‚Es‘ und ‚Über-Ich‘, zwischen dem rauschhaften Unbewussten und den formenden Geboten führe zu einer Auflösung im Kunstwerk oder im Spiel, das die unterschiedlichen Triebe ausgleiche und durch den Aufbau einer Parallelwelt kompensiere.

Eine andere, ebenfalls grundsätzliche Komponente des Spiels in Bezug auf die Schönheit zeigte der niederländische Kulturhistoriker Johan HUIZINGA (1872–1945) auf. 1938 erklärte er in der umfassenden These des *Homo ludens*, dass alle kulturellen Fähigkeiten durch eine spielerische Partizipation am Leben erlernt würden, wobei Schönheit und Spiel so eng zusammenhängen, dass HUIZINGA das Spiel grundsätzlich im Bereich des Schönen ansiedelte. Dabei war auch er sich der definitorischen Unschärfe des Begriffs ‚Spiel‘ bewusst:

Die Eigenschaft, schön zu sein, haftet nicht am Spiel als solchem, es hat jedoch die Neigung, sich allerlei Elementen der Schönheit beizugesellen. An die primitiveren Formen des Spiels heftet sich von Anfang an Fröhlichkeit und Anmut. Die Schönheit des bewegten menschlichen Körpers findet ihren höchsten Ausdruck im Spiel. [...] Vielfältige und enge Bande verbinden Spiel mit Schönheit.<sup>50</sup>

Eines der Hauptwesensmerkmale der kulturellen Entwicklung durch das Spiel liege – so Huizinga – in der Nachahmung der Wirklichkeit.

Wie eng Nachahmung und Spiel zusammenhängen, führte 1959 ebenfalls der Schweizer Psychologe Jean PIAGET (1896–1980) in *Nachahmung, Spiel und Traum* aus. Die Entwicklung von Intelligenz finde durch Akkommodation (Angleichung) und Assimilation (Aufnahme des Fremden) statt. Überwiege die Akkommodation, könne man, so PIAGET, von Imitation sprechen, überwiege dagegen die Assimilation, also das Aufnehmen von Realitäten in das eigene Selbst, von Spiel.<sup>51</sup>

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Nachahmung und Darstellung die beiden Grundbegriffe sind, an Hand derer eine Nähe zwischen Spiel und Kunst aufgebaut werden kann. Dem Spiel selbst liegt in sämtlichen seiner Definitionen eine dialektische Bewegung zu Grunde, die weitere Berührungspunkte zwischen Spiel und der Kunst des 20. Jahrhundert ermöglicht.

---

<sup>49</sup> Die Problematik, inwieweit sich alle Lebensvorgänge aus dem inneren Dialog zwischen ‚Es‘, ‚Ich‘ und ‚Über-Ich‘ ableiten lassen, wird hier nicht weiter thematisiert. Die Diskussionen darüber sind umfangreich und diskrepant.

<sup>50</sup> HUIZINGA, Johan [1938]: *Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur*. Basel, Brüssel, Köln, Wien 1949, S. 10–11.

<sup>51</sup> Vgl. PIAGET, Jean [1959]: *Nachahmung, Spiel und Traum. Die Entwicklung der Symbolfunktion beim Kinde*. Stuttgart 1975, insbesondere Schaubild S. 367.

## 2.2 Kunstspiel – Spielkunst

Philosophisch gesehen ist das Spiel durch eine Oszillation seelischer Prozesse gekennzeichnet, welche Ästhetik sowie ästhetische Erfahrung ermöglicht. Ausgehend von einem veränderten Ästhetikbegriff im 20. Jahrhundert ist auch eine andere Herangehensweise an das Spiel notwendig: Die Grenzen zwischen dem Subjekt des Spiels und dem Subjekt des Spielers verschwimmen, das Kunstwerk als Ergebnis innerer Vorgänge, wie es noch von KANT und SCHILLER betont wird, bekommt eine immer stärker nach außen gerichtete Komponente in der Interaktion zwischen Spieler und Spiel. Verbindendes Charakteristikum bleibt das Moment des Spiels als Medium, als Mittler zwischen zwei Welten.

Das Spiel mit seinem ontologischen Charakter des ‚Zwischen‘ wird dabei zum Gleichnis der Kunst, um zwischen den beiden Polen von Schein und Wirklichkeit, Natur und Freiheit, Formtrieb und Stofftrieb, Erscheinung und Anschauung zu vermitteln.<sup>52</sup>

Eine rein intrinsische Herangehensweise an das Spiel erscheint durch dessen verstärkte Außenwirkung als immer weniger ausreichendes Vorgehen. Es ist eine Veränderung des Bezugspunktes festzustellen, denn nun kommt der „Zuschauer an die Stelle des Spielers. Er ist es [...] für den und in dem das Spiel spielt.“<sup>53</sup> Der Rezipient gerät immer mehr in die Rolle dessen, der das Kunstwerk durch Aktivität fortsetzt oder vollendet:

In gleichem Maße, wie der Kunstgegenstand seinen Wert zugunsten des künstlerischen Aktes verliert, gewinnt der Betrachter an Bedeutung, denn er soll nun den künstlerischen Akt nicht nur nachvollziehen, sondern zunehmend selbst ausführen. [...] Je stärker dabei die Kunst dem Leben angenähert wird, desto größer wird die Bedeutung des Spiels. Indem nämlich die Grenze des ästhetischen Scheins verletzt wird und nicht mehr klar zwischen Realität und Illusion getrennt werden kann, muß sich der Betrachter verunsichert und provoziert fühlen. An die Stelle der ästhetischen Distanz tritt nun zunehmend das Spielerische, das durch seine ontologische Bestimmtheit einen von der Realität klar abgegrenzten Schutzraum gewährt.<sup>54</sup>

Dem Betrachter oder Mit-Spieler werden vom Künstler „anhand von zeitgemäßen Zeichen Zweideutigkeit, Ironie, Paradoxon, Verwirrung oder Augenblicklichkeit“ aus dem bekannten „Netz von Symbolen und Regeln“ offeriert, die „ein Kunstwerk

---

<sup>52</sup> HOHLFELDT, Marion: *Grenzwechsel: das Verhältnis von Kunst und Spiel im Hinblick auf den veränderten Kunstbegriff in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Weimar 1999, S. 46.

<sup>53</sup> GADAMER [1960] 1965, S. 105.

<sup>54</sup> HOHLFELDT 1999, S. 14–15.

zum Kunstwerk, wie ein Spiel zum Spiel<sup>55</sup> machen. Die Rezeption dessen findet innerhalb eines Zirkels statt, der sowohl Betrachter als auch Betrachtetes einbindet.

Die Matrix genannter Begrifflichkeiten kann sich der Betrachter zunutze machen, der dem Werk Fillious entgegentritt. Denn auch Filliou nutzt das ‚Medium Spiel‘ mit dem Ziel, den Rezipienten einzubeziehen, teilhaben zu lassen und einen Dialog zwischen Werk und Betrachter zu forcieren. Changierend zwischen inhaltlicher Ernsthaftigkeit und formaler Unbedarftheit fordern seine Arbeiten vom Publikum spielerische Aufmerksamkeit.

### 2.3 Filliou ludens<sup>56</sup>

Wie sich im Laufe der Ausführungen zeigen wird, benutzt auch Robert Filliou die spielerische Methode der Hin- und Herbewegung zwischen unterschiedlichen Polen als Methode, um seine Werke zum Betrachter sprechen zu lassen; Spiel bekommt in einer umfassender Herangehensweise eine allgegenwärtige Bedeutung. Zusätzlich sind viele seiner Arbeiten selbst Spiele. Sie sind in Büchern oder Heften wie *A Filliou Sampler* oder *Games at the Cedilla or the Cedilla takes off* publiziert. Eine Gruppe von Spielen bilden beispielsweise die Mitte der 1960er Jahre entwickeltem „No-Plays“, Spiele, die nur als ‚Nicht-Spiele‘ ihre Aufgabe erfüllen:

No-Play #1

This is a play nobody must come and see. That is, the not-coming of anyone makes the play.

Together with the very extensive advertising through newspapers, radio, T.V., private invitations, etc. ...

No one must be told not to come.

No one should be told that he really shouldn't come.

No one must be prevented from coming in any way whatsoever!!!

But nobody must come, or there is no play.

That is, if the spectators come, there is no play. And if no spectators come, there is no play either ... I mean, one way or the other there is a play, but it is a No-Play.<sup>57</sup>

Ein weiteres, 1976 von ihm entwickeltes Spiel ist das Kartenspiel „Leeds“ [Abb. 4], das sich mit den so genannten „Feel-You-Karten“<sup>58</sup> spielen lässt. Der Unterschied zu normalen Spielkarten liegt darin, dass der Wert jeder Karte auf Vorder- und Rück-

<sup>55</sup> BERTOLA, Chiara: *Das Spiel in der Kunst*. Aus: Dies. (Hrsg.) 1995. S. 13–18, hier: S. 15.

<sup>56</sup> LAMBERT 2002, S. 35.

<sup>57</sup> FILLIOU, Robert: *A Filliou Sampler. A great bear pamphlet*. New York 1967, S. 14. Das „No-Play #1“ ist mit der Jahreszahl 1964 mit Fragezeichen versehen.

<sup>58</sup> Formal führt der Name der Karten sicherlich auf ihren Urheber zurück, inhaltlich ist selbst hier eine Vermischung zwischen ‚Ich‘ und ‚Du‘ denkbar, auf die noch weitere Arbeiten Fillious zurückgreifen.



seite gedruckt ist. Die Spieler müssen mit verbundenen Augen spielen, während die Zuschauer Wetten über Sieger und Verlierer abschließen.<sup>59</sup> Auch das Buch *Lehren und Lernen als Aufführungskünste* beschäftigt sich vorwiegend mit Spielen; sie haben hier eher didaktischen Hintergrund und zeigen Fillious Sicht auf die Welt und die Gesellschaft, indem sie seine pädagogischen Forderungen aufgreifen. In Interviews mit anderen Künstlern wie John Cage, Joseph Beuys oder Dieter Roth entwickelt er ein Modell, das auf folgendem Zitat beruht: „Ich könnte niemals das tun, was diejenigen tun, die eine Kunstschule besucht haben. Ich zweifle, ob sie das tun können, was ich tue. Aber mein Kind kann es.“<sup>60</sup> Die Achtung vor dem in jedem Menschen existierenden Genie und den unschuldigen Umgang damit bewegt ihn dazu, alles als Spiel zu sehen und zu erklären. Lernen als Spiel ermöglicht nach Fillious Ansicht ein Leben, das Arbeit als Spiel gestattet.

### 3. Robert Filliou

#### 3.1 Leben und Werk

In den späten fünfziger und in den sechziger Jahren, als sich niemand dafür interessierte, was wir gerade machten, habe ich auf die Frage, was ich mache, immer geantwortet: ‚Nun gut, ich habe es nicht eilig, ich arbeite für das Jahr 2000, in dem vielleicht einige der Ideen und Konzepte, mit denen wir jetzt arbeiten, gebraucht werden.‘ Seit kurzem sage ich, daß ich für das Jahr 3000 arbeite.<sup>61</sup>

Zeitlebens setzte sich Robert Filliou mit Projekten, Ideen und Theorien auseinander, die für ihn zukunftsweisenden Charakter hatten. Deren Manifestation in Kunst erfolgte jedoch erst relativ spät; bis Mitte dreißig sammelte er in unterschiedlichsten Ländern, Berufen und Beziehungen Erfahrungen, die sein Werk prägen sollten.

Robert Filliou wird am 17. Januar 1926 in Sauve, Frankreich, geboren. Während seiner Schulzeit ist er in der Kommunistischen Partei der ‚roten‘ Stadt Alès im Untergrund gegen Deutschland aktiv. 1946 zieht er in die USA und verdient sich seinen Unterhalt bis 1948 durch einen Job bei Coca-Cola. Daraufhin beginnt er ein Studium der Politischen Ökonomie in Kalifornien. In dieser Zeit distanziert er sich zunehmend von den militanten Zügen seiner politischen Aktivität und nimmt eine stark pazifistische Haltung ein. Nach Beendigung des Studiums erhält er im Rah-

---

<sup>59</sup> Eine genaue Spielanleitung des Kartenspiels ist in ERLHOFF, Michael (Hrsg.): *Das immerwährende Ereignis zeigt/The Eternal Network Presents/La Fête Permanente présente Robert Filliou*. Göttingen 1984, S. 156, zu finden.

<sup>60</sup> EDITION LEBEER HOSSMANN (Hrsg.): *Robert Filliou*. Brüssel, Hamburg, Paris 1990, S. 158.

<sup>61</sup> Filliou in: ERLHOFF (Hrsg.) 1984, S. 190.

men eines Forschungsprogramms der Universität einen Auftrag in Asien. Dort setzt er sich verstärkt mit östlichen Philosophien auseinander, die nachhaltige Bedeutung für sein späteres Werk haben sollten. Im Rahmen eines UNO-Projektes erarbeitet er bis 1954 ein Wiederaufbau- und Entwicklungsprogramm für die südkoreanische Wirtschaft. In den folgenden unsteten Jahren reist er viel durch Europa und Ägypten. In diese Zeit fallen seine erste Heirat, die Geburt seines Sohnes Bruce, nach einer Scheidung die Bekanntschaft mit seiner neuen Lebensgefährtin Marianne Staffeldt und 1961 die Geburt der gemeinsamen Tochter Marcelline. Grundsteine für seine spätere künstlerische Entwicklung bilden die Bekanntschaften mit den Fluxus-Künstlern Daniel Spoerri, George Brecht, Emmett Williams und Arthur Kōpcke. 1960 gestaltet Filliou seine erste Collage: „L'Immortelle Mort du Monde“, die er dem Freund und Künstler Daniel Spoerri widmet. Im gleichen Jahr entwickelt er die Grundzüge seiner späteren „*Permanenten Kreation*“ sowie des „*Poi-Poi*“, die er in der Galerie Kōpcke in Kopenhagen uraufführt. Das „*PoiPoidrom*“<sup>62</sup> wird 1963 gemeinsam mit Joachim Pfeufer ausgeführt und im Centre Pompidou aufgebaut. Es ist wie das „*Cédille qui sourit*“ (s. u.) ein Zentrum der „*Permanenten Schöpfung*“ auf der Basis von Humor, Freude und Irreführung.<sup>63</sup>

Dass diese ersten Jahre des künstlerischen Ausdrucks auch die ersten sind, in denen sich Fluxus in Deutschland und Europa zu etablieren beginnt, geht an Filliou nicht unbeachtet vorbei. Gemeinsam mit Alison Knowles, Arthur Kōpcke, George Maciunas, Nam June Paik, Wolf Vostell, Benjamin Patterson, Dick Higgins und Emmett Williams nimmt er unter anderem 1962 an der Aktion „*Fluxus\*Internationale Festspiele Neueste Musik*“ in Wiesbaden teil. Neben der Mitwirkung an diesen

---

<sup>62</sup> Zentren der „*Permanenten Kreation*“ entstanden als „*PoiPoidrom*“ (1963) im Centre Pompidou, Paris oder im „*Cedille qui sourit*“ (1965), der ‚Spiel-, Erfind- und Verrückwerkstatt‘ (vgl. Anm. 67), die Filliou gemeinsam mit George Brecht in Villefranche-sur-Mer leitete. Das „*PoiPoidrom*“ erklärt Filliou in *Lehren und Lernen als Aufführungskünste* wie folgt: ‚Warum ein so seltsamer Name wie Poipoidrom? Wenn irgendwo in Afrika [...] sich zwei Leute treffen, fragen sie einander: ‚Wie geht es deiner Kuh?‘ ‚Und wie geht es deinem Feld?‘ ‚Und wie geht es deinem ältesten Sohn?‘ ‚Und wie geht es deinem Haus?‘ und so weiter zählen sie alle ihre Besitztümer auf, bis einer von ihnen ‚PoiPoi‘ sagt, worauf der andere ‚Poipoi‘ antwortet. Dann brechen sie ab und wiederholen auch manchmal die ganze Geschichte.“ (FILLIOU, Robert: *Lehren und Lernen als Aufführungskünste*. Köln, New York 1970, S. 191–192). Kellein schreibt dazu, dass „Filliou [...] einige solche Treffen mit sich selbst gehabt [hatte]. Alle menschlichen Beziehungen, Gedanken, Handlungen und die gesamte Kommunikation verstrickten sich für ihn immer wieder ineinander und konnten nach einem ‚PoiPoi‘ erneut von vorn beginnen.“ (KELLEIN, Thomas: *Warten auf die Poesie*. Aus: Edition Lebeer Hossmann (Hrsg.) 1990. S. 109–112, hier: S. 110). Das „*Poipoidrom*“ ist ein 24 x 24 m großes Gebäude, das jedem offen steht und aus vier Haupträumen besteht: Dem „*Poipoi*“ („Kunst ist das, was Künstler tun“), dem „*Antipoipoi*“ („Raum der Sprichwörter“), dem „*Postpoipoi*“ (dem „*Poipoidrom*“ an sich) und der „*Poipoiwerkstatt*“ (FILLIOU 1970, S. 191–192).

<sup>63</sup> Vgl. JOUVAL, Sylvie [a]: *Robert Filliou ‚Exposition pour le 3ème œil/Exhibition for the 3rd Eye.‘ Ein Werkkomplex für Permanente Kreation andauernder Freiheit*. Aus: Valentyn (Hrsg.) 2003. S. 8–15, hier: S. 11.

„klassischen“ Fluxus-Festivals<sup>64</sup> organisiert Filliou daraufhin viele eigene Aktionen. Eine davon ist die – an Duchamps „Boîte-en-valise“ (1936/41) erinnernde – „Galerie Légitime“. Dabei handelt es sich um eine ‚Galerie‘, die Filliou in seinem Hut durch die Stadt trägt und die ‚Werke‘, meist kleine Arbeiten von ihm und anderen Fluxus-Künstlern zum Verkauf oder zur Präsentation anbietet.<sup>65</sup> Zu dieser Zeit entstehen auch die ersten Objekt/Nicht-Objekt-Kunstwerke<sup>66</sup>, d. h., er beginnt, Assemblagen zu gestalten sowie erste Editionen zu entwickeln. In beiden Medien setzt sich Filliou vorwiegend mit politisch-gesellschaftlichen Gegebenheiten und künstlerischen Stellungnahmen auseinander. Als Beispiel sollen hier zwei seiner Boxes dienen: Die „Optimistic Box No.1“ (1968) [Abb. 5] besteht aus einem Holzkasten mit der Aufschrift: „Thank God for modern weapons“. Innerhalb der Kiste befindet sich ein Pflasterstein, auf den ein Etikett hinweist: „we don’t throw stones at each other any more“. Die Entstehungszeit der „Optimistic box No.1“ (1968) lässt Rückschlüsse auf Fillious pazifistische Einstellung während der Studentenunruhen zu. Durch ein weiteres Kästchen wird eine Auseinandersetzung mit dem leidenschaftlichen Schachspieler Marcel Duchamp gesucht. Die „Optimistic Box No.3“ (1968) [Abb. 6] besteht aus einem Holzkasten in Form eines Miniaturschachbretts. Außen und innen befinden sich wiederum Etiketten mit der Aufschrift: „so much better if you can’t play chess – you won’t imitate Marcel Duchamp“. Über das Bild des Schachspiels bezieht Filliou mit dieser Arbeit Stellung zu der umfassenden Größe und Absolutheit, die Duchamps Werk und seine Persönlichkeit einfordern. Sich nicht in dessen Tradition zu stellen, sondern etwas ganz anderes zu machen, ist für Filliou die adäquate Antwort darauf.

1965 lernen sich Robert Filliou und George Brecht kennen und eröffnen noch im selben Jahr in Villefranche-sur-Mer „La Cédille qui sourit“ [Abb. 7], eine „[...] sorte de phalanstère, non-boutique, où l’on inventait et désinventait des objets, où l’art et la vie se mêlaient étroitement, anticipait ce rêve.“<sup>67</sup> Dieser Laden in Südfrankreich dient als Anlaufstelle für weitere Fluxus-Künstler; ist Sammelstelle für Bizarres und Außergewöhnliches, Ausstellungsort, Ideenküche für Aktionen

---

<sup>64</sup> Zum Beispiel war er maßgeblich an der Aufführung von „The Misfits’ Fair“ (London, 1962) und dem „Festorum Fluxorum“ (Paris, 1962) beteiligt.

<sup>65</sup> Nachdem eine der Galerien ‚verloren‘ ging, wurde eine andere 10 Jahre lang tief gefroren und 1972 in der Galerie Magers in Bonn wieder aufgetaut.

<sup>66</sup> Dieses Wortspiel bezieht sich sowohl auf Fillious Werk „Objet sans objet“ von 1984, sein „Prinzip der Äquivalenz“, das an späterer Stelle noch näher erläutert wird, sowie auf ein Zitat Spoeris (in: SCHMIDT, Hans-Werner (Hrsg.): *Robert Filliou zum Gedächtnis 1926–1987*. Düsseldorf 1988, S. 16), in dem er sowohl von Filliou als auch von dessen Freund Marcel Broodthaers als Künstler einer „No-Object-Generation“ spricht.

<sup>67</sup> PARSY, Paul-Hervé: *Histoires de Filliou*. Aus: Centre Georges Pompidou (Hrsg.) Paris 1991, S. 8–15, hier: S. 13.

und Projekte.<sup>68</sup> Während jener Zeit entstehen die ersten „Wortfallen“, Collagen und Assemblagen, die aus der bildlichen Umsetzung von Sprichwörtern bestehen.<sup>69</sup> Bereits nach kurzer Zeit visualisiert Filliou erfundene Sprichwörter, wie zum Beispiel „Une bouteille de lait, qui rêve une bouteille de vin“, 1961 [Abb. 9].

Nachdem das „Cédille“ aus wirtschaftlichen Gründen geschlossen werden musste, erfolgt 1968 der Umzug nach Düsseldorf, der mit Fillious großem Schritt in Richtung Selbstständigkeit und Künstlerexistenz einhergeht. Dem vorerst völlig Mittellosen wird durch seine Freunde Dieter Roth, Daniel Spoerri, Karl Gerstner und André Thomkins ein Auskommen ermöglicht, indem sie ihn finanziell unterstützen und ihm die Möglichkeit verschaffen, in der aktuellen Kunstszene Fuß zu fassen. Bereits kurz nach seinem Umzug nach Düsseldorf beginnt er mit einer Arbeit für die Galerie Schmela: „Principe d'Équivalence: bien fait – mal fait – pas fait“, die im nächsten Frühjahr ausgestellt wird.<sup>70</sup> Aus demselben Jahr stammt auch Fillious erster Film, „Work and Play, Hommage à Meliès“, den er gemeinsam mit George Brecht realisiert und der aus einer Aneinanderreihung von „One-Minute-Szenarios“<sup>71</sup> besteht. Der Versuch, ihn den französischen Fernsehsendern als Pausenfüller anzubieten, bleibt erfolglos. In den folgenden vier Jahren entstehen unter dem Einfluss der „Düsseldorf Film Group“ um Ole John, Tony Morgan, Hartmut Kaminsky und Gerry Schum, sowie der Bekanntschaft mit Marcel Broodthaers und der kanadischen Künstlergemeinschaft „Western Front“ um Kate Craig und Hank Bull weitere Filme auf 16mm oder Super-8. Ab 1973 arbeitet Filliou auch mit dem Medium Video und dokumentiert auf diese Weise viele Projekte und Arbeiten.

Die Idee des „*Principe d'Équivalence*“ beeinflusst viele der in den künftigen Jahren entstehenden Arbeiten. Vorgestellt wird es beispielsweise in dem 1970 erscheinenden Buch *Teaching and learning as Performing Arts*. Neben Interviews und Beschreibungen von Fillious Theorien und Ansätzen ist es ein Buch im Geiste von

---

<sup>68</sup> Das Buch *Games at the Cedilla or The Cedilla takes off* (1967), gemeinsam mit George Brecht) bietet einen Einblick in die Aktivitäten und Projekte, Spiele und Bücher, die im oder um das „Cédille qui sourit“ entstanden sind.

<sup>69</sup> Wie beispielsweise die Arbeiten „Raining Cats and Dogs“ [„Es schüttet aus Kübeln“], 1964/69 [Abb. 8] oder „Ne pas avoir les yeux dans la poche“ [„Man muss mit offenen Augen durch die Welt gehen“], 1964/69.

<sup>70</sup> Vgl. Werkbeschreibung ab S. 48 sowie Abb. 3 und 15.

<sup>71</sup> Aus wenigen Sätzen bestehende Handlungsanweisungen, die Filliou Anfang der 60er Jahre vielfach gemeinsam mit George Brecht verfasste, z. B.: „A group of men and a group of women face to face. They all have pies in their hands and are ready to throw them at each other's faces. From above, a plane drops a bomb on them.“ (FILLIOU, Robert; BRECHT, George: *Games at Cedilla or The Cedilla Takes Off*. New York, Toronto, Frankfurt/M. 1967, S. 21).

Fluxus, weil es durch viele „Leerstellen“<sup>72</sup> dem Leser die Möglichkeit einer Ko-Autorenschaft gibt.

Verschiedene Ausstellungen in Köln, Berlin, Antwerpen und Amsterdam festigen Fillious Position in der zeitgenössischen Kunstszene. Durch die Teilnahme an der Documenta 5 in Kassel unter Harald Szeemann und der 36. Biennale in Venedig (beides 1972) erfährt er auch international zunehmend Anerkennung. Größere Aktionen wie der „1.000.010. Geburtstag der Kunst“ in Aachen (1973) folgen.

Zu dieser Zeit ist eine Veränderung in seinem Œuvre erkennbar. Der gelernte Wissenschaftler arbeitet nun an verschiedenen ‚Forschungsprojekten‘. Die zu Grunde liegende Vorstellung erklärt sich aus einem Brief, den Filliou kurz vor seinem Tod 1987 schrieb:

Wissenschaft beinhaltet Lernen  
Kunst verlernen  
Weisheit wissen  
was nicht heißt, daß sich Kunst und Wissenschaft gegenseitig ausschließen,  
sondern,  
daß Wissenschaft und Kunst gleichermaßen, die Stimme der Weisheit nötig  
haben.<sup>73</sup>

Die Wissenschaft und Kunst vereinende ‚Weisheit‘ bleibt neben der für Filliou wichtigen Unterscheidung von ‚Talent‘ und ‚Genie‘<sup>74</sup> bestehen. Diese Aufteilung möchte er im „Territorium der Genialen Republik“ verwirklicht wissen:

I had started something that I had called ‚The territory of the Genial Republic‘.  
The idea was to create my own territory, in which I said people living on that  
territory will give their time developing their genius rather than their talents.<sup>75</sup>

Im Zuge dessen verlegt er 1971 seinen Wohnort einen Monat lang ins „Stedelijk Museum Amsterdam“, um die „Geniale Republik“ mit möglichst vielen Besuchern auszuprobieren, mit ihnen zu sprechen und sie an seiner Welt teilhaben zu lassen.

<sup>72</sup> Leerstellen sind hier im direkten wie auch im indirekten Sinne des Wortes gemeint. Zum einen sind die Seiten des Buches meist nur zur Hälfte bedruckt, so dass viel Platz für Anmerkungen oder weiterführende Gedanken bleibt. Zum anderen werden sie vergleichbar der Leerstelle, die vom Betrachter ergänzt, projiziert oder imaginiert werden sollen, als inhaltliches und rezeptionsästhetisches Mittel im Sinne Wolfgang KEMPs eingesetzt. (Vgl. KEMP, Wolfgang: *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz*. Aus: Belting, Hans; Dilly, Heinrich; Kemp, Wolfgang u. a. (Hrsg.): *Kunstgeschichte – Eine Einführung*. Berlin 1996, S. 241–258, hier: 248–249).

<sup>73</sup> FILLIOU, Robert [1987]: *Kunst trifft Wissenschaft und Spiritualität. Brief von Robert Filliou im November 1987, Pouillac*. Aus: Wijers, Louwrien (Hrsg.): *Schreiben als Plastik 1978–1987*, Amsterdam 1992, S. 274–275, S. 275.

<sup>74</sup> Weiterführendes zu Fillious Begriff des ‚Genies‘ s. a. Anm. 136

<sup>75</sup> Filliou in einem Fernsehmitschnitt, ediert in: MORRIS AND BELKIN ART GALLERY (Hrsg.) 1995, S. 82.

Die „Researches“ in- und außerhalb der „République Géniale“ bleiben vorerst sein bevorzugtes Medium und Filliou untersucht mit ihrer Hilfe verschiedene Themen, die er für den Menschen und seine Entwicklung als relevant befindet. So entstehen Reihen zum Ursprung der Welt, zu Bewegung, Zukunft oder Astrologie. Die auf einfache und visuell spröde Art erzielten Ergebnisse stellen ‚augenzwinkernd‘ gängige Denkprozesse in Frage und bieten Denkansätze ganz anderer Art. Zugleich ist eine weitere Betonung seiner Arbeiten auf politische und historische Inhalte festzustellen. Beispielsweise versucht er 1970 mit dem Projekt „COMMEMOR“ den europäischen Völkern durch Austausch ihrer Kriegsdenkmäler zu einer endgültigen Versöhnung zu verhelfen. Auch diese Arbeiten sind bis ins Kleinste ausgearbeitet und minutiös dokumentiert.

1975 zieht Filliou nach Frankreich zurück und begibt sich von dort auf diverse Reisen nach Kanada, wo er mehrere Videos realisiert. 1979 zieht er nach Les Eyzies, nahe den Höhlen von Lascaux. Die Teilnahme an weiteren großen Ausstellungen bringt dem inzwischen an Krebs erkrankten Filliou zusätzlich Anerkennung. Der Verleihung des ersten Kurt-Schwitters-Preises 1982 schließt sich 1984 eine große Retrospektive in Hannover, Paris und Bern an. Ein Jahr später zieht er sich, gemeinsam mit seiner Frau Marianne, in ein tibetisches Kloster in der Dordogne zurück. Sein Vorhaben, dort drei Jahre, drei Monate und drei Tage zu verweilen, kann er nicht mehr verwirklichen – er stirbt am 2. Dezember 1987 an den Folgen seines Krebsleidens.

### 3.2 Spurensuche – Philosophische Hintergründe

Yes.

As my name is Filliou, the title of the poem is:

LE FILLIOU IDEAL

It is an action poem, and I am going to perform it.

Its score is: not deciding, not choosing, not wanting,  
not owning, aware of self, wide awake

SITTING QUIETLY,

DOING NOTHING.<sup>76</sup>

Das „Filliou Ideal“ entspricht einer Lebenseinstellung, mit der vor allem Europäer und US-Amerikaner der Nachkriegszeit sympathisierten: Die Auseinandersetzung mit östlichen Traditionen, die einen meditativen Weg zu Ruhe, Wahrheit und zu sich selbst versprochen. Hier schien eine Antwort zu liegen auf die in Europa und den USA herrschende Skepsis gegenüber der Determiniertheit der Welt durch äußere Strukturen und der davon abhängigen Vorstellung, diese als Wahrheit zu emp-

---

<sup>76</sup> FILLIOU 1967, S. 10.

finden. Bereits seit dem frühen 20. Jahrhundert hatte sich nicht nur aufgrund bahnbrechender Errungenschaften im Gebiet der Naturwissenschaften<sup>77</sup> ein gewisses Misstrauen gegenüber der Erklärbarkeit der Welt breit gemacht. Auch sprachphilosophische Überlegungen entzogen dem bisherigen System den Boden, indem sie die Frage nach der Beziehung zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem stellten und die These formulierten, dass Wirklichkeit erst und nur durch Sprache konstruiert werde. Der Bruch von der Moderne zur Postmoderne bahnte sich Mitte der 60er Jahre an, das Vertraute schien konsequent und auf allen Ebenen in Frage gestellt. Fragen nach Subjekt und Objekt sowie deren gegenseitigem Dialog führten im ‚toten Autor‘<sup>78</sup> der späten 1960er zu der Erkenntnis, dass der Urheber hinter seinem Text zurücktritt. In dem Moment, in welchem der Text, das Werk nicht mehr dem Geist oder der Feder eines einzelnen Menschen entspringt, sondern erst im und in Dialog mit dem Leser entsteht, „in den sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne dass ein einziges verloren ginge“<sup>79</sup>, gilt der Autor als überwunden. Durch einen erweiterten Textbegriff, der diverse kulturelle Vorgänge als ‚Text‘ betrachtete, schienen sich sämtliche Phänomene im Diskurs aufzulösen. Wirklichkeit wurde als konstruiert erlebt, Strukturen, denen man sich ausgesetzt fühlte, erschienen irrelevant oder brüchig, man sah sich genötigt, ein neues Koordinatensystem an Werten, Bezeichnungen und Idealen aufzubauen.

Die künstlerischen Diskussionen waren stark von dieser Entwicklung beeinflusst und manifestierten sich in neuen Formen: Die Kunst verließ die Leinwand, die Bühne, schließlich auch den Raum und wurde zum reinen Konzept. Der in kontemplative Versenkung gefallene Betrachter wurde vom aktiven Mitspieler abgelöst. Ideen verwirklichten sich nun in den Köpfen der Beteiligten, nicht mehr auf Leinwand und Papier. Elemente wie Spiel und Neugierde wurden dem Werk immanent, Aktion sowie Re-Aktion die grundlegenden Mittel.

Ein weiterer thematischer Schwerpunkt der Diskussionen in den 1960er Jahren waren Fragen nach politischem Engagement und gesellschaftlicher Gestaltungsfähigkeit der Welt. Die aktuellen politischen Geschehnisse ließen viele Menschen an der Übermacht der kapitalistischen Staaten zweifeln. Auch wenn sich der Sozialismus als politische Ausformung kommunistischen Gedankenguts ebenfalls nicht

---

<sup>77</sup> Hier ist beispielsweise die Relativitätstheorie Albert Einsteins zu nennen, die als Lehrstück dienen kann, jede Fragestellung immer nur aus dem Kontext des Fragers zu entwickeln. Oder auch die Unschärfetheorie Werner Heisenbergs, in der die enge Beziehung zwischen Beobachter und Beobachtetem als zu berechnendes Moment eingeführt wurde.

<sup>78</sup> Vgl. FOUCAULT, Michel [1969]: *Was ist ein Autor* (S. 198–229) sowie BARTHES, Roland [1968]: *Der Tod des Autors* (S. 181–193) beide aus: Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias u. a. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2003.

<sup>79</sup> BARTHES [1968] 2003, S. 192.

bewährte<sup>80</sup>, versprochen die ihm zu Grunde liegenden Überlegungen zu Gemeinschaft, Gleichwertigkeit aller Menschen und sozietärem Eigentum fundamentale Änderungen. Beeinflusst von der Situation des kalten Krieges, gekennzeichnet von Unruhen und Krisen, ist Fillious Suche nach Möglichkeiten einer gerechten, sozialen Welt. In gleichem Zusammenhang steht die Auseinandersetzung mit Charles Fourier, einem frühen Sozialisten des 18./19. Jahrhunderts.

### 3.2.1 *Sprach/Spiel*

#### 3.2.1.1 Sprachphilosophie

Die großen ursprünglichen Betätigungen des menschlichen Zusammenlebens sind alle bereits vom Spiel durchwoben. Man nehme die Sprache. [...] Hinter einem jeden Ausdruck für etwas Abstraktes steckt eine Metapher und in jeder Metapher steckt ein Wortspiel. So schafft sich die Menschheit immer wieder ihren Ausdruck für das Dasein, eine zweite, erdichtete Welt neben der Welt der Natur.<sup>81</sup>

Das Erschaffen einer „erdichtete[n] Welt“ durch das Sprachspiel, wie es von dem bereits erwähnten Kulturwissenschaftler Johan HUIZINGA Mitte des 20. Jahrhunderts formuliert wurde, setzt eine allgemeine Verständlichkeit der benutzten Metaphern voraus. Diese beruht auf einer für jede Sprache eigenen Vereinbarung, welche selbst wiederum neue Diskussionen herausfordert. Die Frage nach der Beziehung zwischen Metapher und dem durch sie beschriebenen Gegenstand lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen. Bereits Sokrates setzte sich in PLATONS *Kratylos-Dialog* mit der Relation zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem auseinander, indem er ein Streitgespräch mit Kratylos und Hermogenes führte. Kratylos ging dabei von der Naturhaftigkeit der Namen aus, während Hermogenes der Beziehung von Bezeichnung zu Bezeichnetem reine Arbitrarität zusprach und grundsätzlich jedem Individuum die Möglichkeit einer eigenen Sprache zuerkannte. Sokrates einigte sich schließlich mit ihnen darauf, die Wahrheit oder das besprochene Objekt nicht aus der Rede über sie, sondern aus ihnen selbst zu erfahren:

Auf welche Weise man nun also die Dinge kennen lernen oder ergründen muß, darüber ein sicheres Urteil zu gewinnen, übersteigt vielleicht meine und deine Kraft, doch genügt schon das Einverständnis darüber, daß es weitaus den Vorzug verdient, die Dinge nicht aus den Worten, sondern aus sich selbst kennen zu lernen und zu erforschen.<sup>82</sup>

<sup>80</sup> Diktaturen wie im Ostblock, in China oder auf Kuba machten dies deutlich.

<sup>81</sup> HUIZINGA [1938] 1949, S. 7.

<sup>82</sup> PLATON (1918): *Kratylos-Dialog*. Leipzig 1918, S. 129–130; § 439.



Besonders seit der Aufklärung gab diese Frage erneut Anlass für unterschiedliche Ansätze und Thesen. Für das Werk Fillious erscheinen besonders zwei jüngere Positionen relevant: die von Ferdinand de SAUSSURES und Ludwig WITTEGENSTEINS.

Ferdinand de SAUSSURE gilt als Begründer des Strukturalismus. Neben seinen Arbeiten zu Struktur und dem Verhältnis des Einzelnen zur Gesamtheit erarbeitete de SAUSSURE eine Sprachtheorie<sup>83</sup>, die sich aus den Begriffen Ganzheit, Transformation und dem Prinzip der Selbstregelung speiste. Innerhalb dieses Systems stellte er einerseits die Frage nach der Relation der einzelnen Sprachelemente zueinander, andererseits die nach der Beziehung zwischen Sprachlaut und Bedeutung. Zwischen diesen beiden Polen bestehe eine symbolische Ordnung, da keine naturhafte Entsprechung zwischen Laut und Bedeutung existieren könne. Den Sprachzeichen werde erst durch einen Sprecher Sinn beigelegt. Die später als Signifikant – Bezeichnung – sowie Signifikat – Bezeichnetes – bekannt werdenden Begrifflichkeiten waren in der Theorie de SAUSSURES bereits angelegt und werden in Texten über ihn ganz selbstverständlich verwendet.<sup>84</sup> Die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat ist laut de SAUSSURE beliebig.<sup>85</sup> Erst durch eine vom Sprechenden oder Hörenden vollzogene Assoziation zwischen ihnen sei sinnvolles Kommunizieren möglich. Dabei ging de SAUSSURE nicht von Sprache als Konvention „im Sinne einer bewußten Vereinbarung [aus], sondern vielmehr [als] Spielregel, die jeder automatisch beherrscht, der Teil hat an einer Sprachgemeinschaft.“<sup>86</sup>

Die Idee der „Spielregel“, die dem Sprechen einer Sprache zu Grunde liegt, findet sich wenig später in den Überlegungen des Philosophen Ludwig WITTEGENSTEINS wieder. Er setzte sich zeitlebens mit der Logik von Sprache auseinander. Im 1922 erschienenen *Tractatus Logico-Philosophicus* führte er die Philosophie auf die von ihr benutzte Sprache zurück und behauptete, dass ohne Sprache die Philosophie nicht existieren könne; was unter anderem bedeute, dass alle philosophischen Probleme durch die Klärung ihres sprachlichen Ursprungs zu lösen wären. Konsequenterweise schloss er seine Abhandlung mit dem oft zitierten Ausdruck: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.“<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> *Cours de linguistique générale* [Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft], 1916 (frz.)/1930 (dt.); von zwei seiner Studenten (Charles Bally, Albert Sechehaye) als Vorlesungsmitschrift herausgebracht (im Folgenden als: SAUSSURE [1930] 1967 zitiert).

<sup>84</sup> Vgl. PRECHTL, Peter: *Saussure zur Einführung*. Hamburg 1994, S. 59.

<sup>85</sup> Vgl. SAUSSURE, Ferdinand de [1930]: *Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin 1967, Ziff. 7, S. 79.

<sup>86</sup> OTTNER, Eva: *Finger, die auf den Mond zeigen. Eine Gegenüberstellung europäischer und buddhistischer Sprachtheorien am Beispiel Ferdinand de Saussures und Sakya Panditas*. Göttingen 2003, S. 30.

<sup>87</sup> WITTEGENSTEIN, Ludwig [1922]: *Tractatus Logico-Philosophicus*. London 1955, S. 188.

In seinem späteren Werke, den *Philosophischen Untersuchungen* (1953 posthum erschienen) revidierte er zum Teil seine im *Tractatus Logico-Philosophicus* formulierten Ansätze und richtete sein Augenmerk auf das Sprechen einer Sprache. Jede Sprache sowie die Auseinandersetzung mit ihr im täglichen Gebrauch nannte er „Sprachspiel“<sup>88</sup>. Sprechen funktioniert innerhalb dieses „Sprachspiels“ durch den Umgang mit Wörtern und Sätzen nach ganz bestimmten, vorher bekannten und festgelegten Regeln. Alle an diesem ‚Spiel‘ Beteiligten müssten diese Regeln kennen und befolgen, da sonst keine sinnvolle Kommunikation möglich sei. Trotzdem seien diese Regeln eher unbewusst geläufig als präzise und intellektuell erlernt. Dadurch erschienen ihre Grenzen so weich, dass sich die persönlichen Erfahrungen jedes Einzelnen darin wieder finden könnten, ohne die Kommunikation unmöglich zu machen. Sprechen einer Sprache finde als „Teil [...] einer Tätigkeit, oder einer Lebensform“<sup>89</sup> statt. Die Bedeutung eines Wortes erschließe sich nicht – wie noch im *Tractatus* behauptet – per se aus dem bezeichneten Gegenstand, sondern aus dem Gebrauch des Wortes innerhalb der verschiedenen Sprachspiele. Davon ausgehend erläuterte Wittgenstein, dass jede Wahrnehmung, jedes Gefühl und schließlich auch unsere Definitionen von Wahrheit, Gerechtigkeit oder Liebe in der Sprache begründet liegen, die dazu genutzt wird, dies zu äußern. Er erschuf dadurch eine an Wilhelm von HUMBOLDT (1767–1835) angelehnte Theorie<sup>90</sup>, der feststellte, dass ein Mensch immer nur das denken könne, was seine Sprache ihm ermögliche: „Die Sprache ist gleichsam die äußerliche Erscheinung des Geistes der Völker; ihre Sprache ist ihr Geist und ihr Geist ihre Sprache, man kann sich beide nie identisch genug denken.“<sup>91</sup> Vor der Folie dieser Ausführungen kann die folgende Arbeit Fillious angesiedelt werden.

---

<sup>88</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen – Philosophical Investigations*. Oxford 1953, Ziff. 7, S. 5.

<sup>89</sup> WITTGENSTEIN 1953, Ziff. 23, S. 11.

<sup>90</sup> Mit dem Begriff der ‚Weltansicht‘, der vom Nationalsozialismus als Determiniertheit des Geistes durch (nationale) Spracheigentümlichkeiten missbraucht wurde, erklärt HUMBOLDT die Idee, dass jede Sprache alle ihr möglichen Ausdrücke in sich trägt. (Vgl. HUMBOLDT, Wilhelm von [1936]: *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachgebrauchs und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*. Darmstadt 1949, S. 41.)

<sup>91</sup> HUMBOLDT [1936] 1949, S. 41.

3.2.1.2 „Sémantique générale“ (1962)<sup>92</sup>

Beide Künstler (Filliou und Brecht) visualisieren  
in ihrer Kunst häufig  
diese spätwittgensteinsche Sprachkritik in Bildwerken,  
die die konventionelle Wechselbeziehung zwischen  
Bezeichnung und Bezeichnetem  
auf humorvolle und hintergründige Weise hinterfragen.<sup>93</sup>

Wie in diesem Zitat werden Fillious Ideen und Werke häufig in die Nähe Ludwig WITTGENSTEINS gestellt. Hingegen kommt die Nähe zu SAUSSURE, die mindestens ebenso relevant erscheint, selten zum Ausdruck. In der Verknüpfung der Grundthesen beider Wissenschaftler findet Fillious Arbeit „Sémantique générale“ zu einer neuen Bedeutung. Das Werk, meist mit ‚Allgemeine Wortbedeutungslehre‘ ins Deutsche übersetzt, lässt bereits durch den Titel die grundsätzliche Intention der Arbeit erfahren: Es handelt sich um eine Lehre, eine festgelegten Regeln folgende Wissensvermittlung, möglicherweise eine Art Programm, um hinter die Bedeutung von Wörtern zu gelangen. Inwieweit sich die Arbeit als ‚Lehre‘ im gängigen Sinne versteht, wird sich nach eingehender Betrachtung herausstellen.

Das Werk, welches Filliou in zwei verschiedenen Ausführungen schuf<sup>94</sup>, besteht aus den Buchstaben des Alphabets, welchen diverse Objekte und Begriffe zugeordnet sind. Die Buchstaben sowie die jeweiligen Objekte sind auf kleine Holztafeln montiert, die jeweils etwa die Größe 22 x 28 cm haben. So entsteht eine assemblierte Bilderwand in der Größe 149 x 182 x 6 cm, die durch ihre Kleinteiligkeit zum näher Kommen einlädt, um die einzelnen Teile genau studieren zu können. Der obere Rand der Arbeit wird von einer Holzlatte über die gesamte Breite begrenzt, die ebenfalls mit allen Buchstaben des Alphabets bestückt ist. Innerhalb des Tafelfeldes werden die Buchstaben jeweils von oben nach unten sowie von links nach rechts gelesen. Die 26 Buchstaben-Tafeln sind untereinander mit kleinen Metallhäkchen<sup>95</sup> verbunden und sind in fünf Spalten sowie fünf Zeilen angeordnet. Die letzte Spalte komplettiert das Alphabet durch eine zusätzliche sechste Tafel. Die Montage der Objekte erfolgte mit Hilfe kleiner Metallklammern oder Leim. Die Holzplättchen sind unbehandelt, die Objekte zum Teil beschädigt oder frag-

---

<sup>92</sup> Abb. 1.

<sup>93</sup> CONZEN, Ina: *Art Games. Die Schachteln der Fluxuskünstler*. Stuttgart 1997, S. 25.

<sup>94</sup> Hier wird die Arbeit von 1962 mit den Maßen 149 x 182 x 6 cm vorgestellt. Ein vergleichbares Werk („General Semantics“) entstand 1967 auf Englisch [Abb. 10].

<sup>95</sup> Das Verbinden durch kleine Metallhaken ist ein Charakteristikum vieler Werke Fillious. Sie stehen in Relation zu den alltäglichen Materialien, mit denen er sich meist beschäftigte und werden formal auch in Verbindung gebracht mit dem „Cedille qui sourit“ (vgl. auch Abb. 7).

mentarisch. Aufbau und Anordnung der Täfelchen sowie die Schrift erinnern an erste Schreib- und Leseübungen im Schulunterricht. Jedem Buchstaben sind fünf Begriffe zugeordnet. Die Objekte, die diesen wiederum zur Seite gestellt sind, dienen dazu, mit Hilfe kognitiver Verknüpfungen einen Lernerfolg zu erzielen.

Die Rezeption der Arbeit erfolgt hier an Hand von zwei exemplarisch gewählten Buchstaben-Täfelchen: Die Platte mit dem Buchstaben „I“ [Abb. 11] befindet sich im linken unteren Teil des Ensembles. Dem Buchstaben sind folgende Begriffe (von oben nach unten) und Objekte (von links nach rechts) zugeordnet:

Idée	Idee, Vorstellung, Meinung
Icône	Ikone, Bild
Ici	hier, hierher
Ivoire	Elfenbein, Zahnbein
Ivrogne	Säufer, Trunkenbold

Bindfaden

Spielzeuggiraffe

Band mit einem Fähnchen

Spielzeugflugzeug

Fotografie des Künstlers

Diese Arbeit Fillious lädt den Betrachter dazu ein, die Wörter den Objekten zuzuordnen. Doch scheinen sie beliebig ausgewählt und der Betrachter erkennt bald, dass die Systematik, nach der er unwillkürlich vorgeht, nicht greift. Er stößt an die Grenzen seiner gewohnten Herangehensweise, die in der direkten Zuordnung von Begriffen zu Objekten besteht. Die gelernte Struktur löst sich auf.<sup>96</sup>

Nun könnte er assoziativ eine Zuordnung versuchen: Der Bindfaden könnte als roter Faden beim Verfolgen einer *Idee* stehen, das Portrait als Ortsbezeichnung für *Hier* oder aber auch als Manifestation eines *Säufers* oder ganz einfach als *Bild*, ebenso könnten alle Objekte als Bilder im Sinne von *Ikonen* wahrgenommen werden. Das Flugzeug – und hier beginnt es, etwas abzuweichen – könnte man benutzen, um ins Land der Giraffen und Elefanten (= *Elfenbein*) zu gelangen, das Band

---

<sup>96</sup> PARSY folgend stimmt nur eines der Objekte auf der ganzen Tafel mit dem Begriff überein: Auf die Tafel „B“ ist ein Korken montiert, daneben steht der Ausdruck dafür: ‚bouchon‘. Andere Übereinstimmungen gibt es nur durch die Montage von Behältern mit den adäquaten Ausdrücken, beispielsweise eine Schachtel, die Kakao enthielt neben dem Begriff ‚Cacao‘. Auf diese Problematik wird im Laufe der Arbeit noch ausführlicher eingegangen. (Vgl. PARSY, Paul-Hervé: *Wessen Schmetterlings Traum bin ich?* Aus: Galerie der Stadt Remscheid (Hrsg.): *Robert Filliou – Poet. Sammlung Feelisch*. Remscheid 1997, S. 103–108, hier: S. 105).

diente möglicherweise der Benennung oder Beschriftung eines Objekts, um den Ursprungs- oder Zielort festzulegen, erinnert jedoch auch an Namensschilder, die Säuglingen im Krankenhaus angelegt werden, und könnte vielleicht als *Idee* (hier: Namensgebung, *Vorstellung*) stehen. Ein Ausdruck WITTGENSTEINS greift diesen Aspekt auf: „Es wird sich oft nützlich erweisen, wenn wir uns beim Philosophieren sagen: Etwas benennen, das ist etwas Ähnliches, wie einem Ding ein Namenstäfelchen anheften.“<sup>97</sup> Den Dingen ein Namenstäfelchen anheften dient der Begriffsfindung und Begriffsdefinition, um gemeinsam kommunizieren zu können. Erst durch diesen Konsens wird Verständigung möglich. WITTGENSTEIN stellt hier die Problematik in den Vordergrund, die mit dem Benennen von Dingen oder Ideen einhergeht: Wenn die Bezeichnung für das Objekt oder den Gedanken nicht natürlich in ihm vorhanden ist, bedarf es einer Vereinbarung darüber, welche beliebig erscheinen kann. Genauso macht es Filliou in seinem Werk „*Sémantique générale*“: Er sieht das Problem der vielen Irrungen und Wirrungen, denen man beim Gebrauch einer Sprache ausgesetzt ist. Um dies darzustellen oder aber, um dies in Frage zu stellen, baut er ein völlig neues Koordinatensystem auf, in dem er im wittgensteinschen Sinne philosophiert: Er heftet den Dingen scheinbar Namenstäfelchen an, die das Koordinatensystem der Wortbedeutungen in Frage stellen.

Auf den ersten Blick erscheint die Zuordnung der Objekte zu den Begriffen auf einem anderen Täfelchen, dem mit dem Buchstaben „C“ [Abb. 12], nicht so beliebig. Hier sind die Zusammenstellungen wie folgend:

Courage	Mut
Caca	Kindersprache, wie im Deutschen
Cuisine	Küche
Comique	Komik(er), komisch
Cacao	Kakao

Münze

Tablettenschachtel mit dem Schriftzug „IVERSAL“

Karamellriegel

braune Masse

Kakaoschachtel mit dem Schriftzug „CACAO“

---

<sup>97</sup> WITTGENSTEIN 1953, Ziff. 15, S. 7.

Die Zuordnung fällt auf den ersten Blick scheinbar leichter. Besonders die Schachtel, die einst Kakao enthielt, verbindet sich sofort mit dem adäquaten Begriff. Die übrigen erklären sich etwas assoziativer vor dem Hintergrund einer französischen Sozialisation, die einher ging mit festen Karamellriegeln namens ‚Caramber‘<sup>98</sup>, Tabletten (= ‚comprimés‘) namens ‚Iversal‘ sowie französischem Geld (= ‚centimes‘). Die braune Masse wird mit ‚Caca‘ verknüpft. Hier ist die Ausgangslage also eine andere als bei der Tafel ‚I‘. Für alle Objekte lassen sich Synonyme oder Namen finden, die mit C beginnen. Diese auf den ersten Blick bestehende Logik verliert ihre Grundlage, versucht man die Objekte mit den Begriffen ‚Mut‘, ‚Küche‘ oder ‚Komiker‘ zu verbinden. Und selbst die so eindeutig erschienenen Zuordnungen wie ‚Caca‘ oder ‚Cacao‘ verlieren bald an Sinnhaftigkeit: Der Schriftzug ‚Cacao‘ dient wieder nur der Beschreibung, hier sogar im doppelten Sinne: eine Schachtel namens ‚Cacao‘, die dasselbige enthielt, es aber nicht selbst ist. Und die braune Masse, die eine gedankliche Verknüpfung mit dem Wort ‚Caca‘ herausfordert, erinnert nur daran, weckt Assoziationen innerhalb einer bestimmten Sozialisation, in der ‚selle‘ auch ‚Caca‘ genannt wird.

Wieder öffnet Filliou ein Fenster mit vielen Möglichkeiten der Zuordnung und Assoziation. Vieles ist möglich, nur eines nicht: eine klare Verbindung und Eindeutigkeit innerhalb der vorgegebenen Begrifflichkeiten zu schaffen. Die Beziehungen zwischen Signifikat und Signifikant werden nicht nur relativ und beliebig, sondern, und hier überwindet Filliou den Ansatz de SAUSSURES, sie fordern die Kreativität des Betrachters heraus, ihnen zu folgen, Geschichten zu schaffen und Knoten zu knüpfen. Im Sinne WITTGENSTEINS löst Filliou die Strukturen völlig auf, um sie innerhalb eines Sprachspiels neu zu verbinden.

### 3.2.2 *Spiel/Illusion*

#### 3.2.2.1 Zen-Buddhismus

L'activité artistique, basiquement [sic],  
pour moi est une activité spirituelle.<sup>99</sup>

Die Nähe Fillious zu spirituellen Auseinandersetzungen lässt sich aus vorangehendem Zitat erkennen. Die Reisen und Aufträge, die ihn in den fernen Osten führten, forcierten eine immer stärkere Sympathie mit dem Zen-Buddhismus. Hinzu kam

<sup>98</sup> Der Name des Riegels ermöglicht weitergehende Assoziationen durch das Wortspiel „Car-en-bar“ oder auch „Caramba“ (Ausruf) oder – mit Bezug auf das Material des Riegels – „Caram-Bar“.

<sup>99</sup> Filliou in einem Interview mit Jappe, zitiert nach PARSY 1991, S. 15.

sicherlich, dass der spirituelle Weg Richtung Osten zu dieser Zeit auch im Westen mehr und mehr geebnet wurde.

Der Zen-Buddhismus<sup>100</sup>, ursprünglich aus Indien kommend, erfuhr seine stärkste Ausprägung in Japan und China. Er schreibt keine klar ausformulierten Glaubenssätze vor, sondern kann von seinen Anhängern nur durch Zen-Erfahrung verstanden und erlebt werden. In der Vorstellung des Zen birgt jeder Ausdruck bereits Deutung und Interpretation in sich, weshalb man nicht mit Worten einer Wahrheit oder einem Gott nahe kommen kann – ein Eintrag in einem philosophischen Lexikon erklärt diesen buddhistischen Grundsatz damit, dass

das Haften an Worten, Begriffen, festen Lehrsätzen oder festgelegten Regeln des Verhaltens [uns hindert], in den eigentlichen Sinn des jeweils Gemeinten einzudringen. [...] Die reine, unbedingte Wahrheit liegt [...] jenseits dessen, was mit Worten gesagt werden kann.<sup>101</sup>

Die Erfahrung des Zen erfolgt mit Hilfe von Meditationen<sup>102</sup> über ein vom Lehrer gestelltes Thema. Diese so genannten ‚kôans‘, paradoxe und oft absurde Ausdrücke oder Satzfragmente der Zen-Lehrer, sollen die Schüler anregen, ihren Geist zu entleeren und zu absoluter Wortlosigkeit zu gelangen. Um die Wahrheit zu erkennen, dürfe sie nicht von außen betrachtet werden, sondern könne nur aus der Verschmelzung von Subjekt und Objekt heraus erfahren werden; der Betrachter wird zum Betrachteten. Dezentrierung und Dekonstruktion des Ich gelten als Voraussetzungen, um in der Auflösung der Dualität, im Nichts, die Wahrheit zu erahnen, die hinter allen Worten und Strukturen liegt.<sup>103</sup>

Durch Handels- und Freundschaftsverträge wurde eine Annäherung von Europa und Asien bereits im 19. Jahrhundert politisch forciert und bereitwillig angenommen. Der Dialog mit den fremden Ländern wurde auch auf künstlerischem Gebiet gesucht. Auf der Pariser Weltausstellung 1878/79 waren beispielsweise kalligraphische Arbeiten und japanische Farbholzschnitte zu sehen, deren technische und stilistische Einflüsse unter anderem im Japonismus der Nabis sowie in Werken

---

<sup>100</sup> Im Folgenden werden die Begriffe Zen-Buddhismus und Zen gleichbedeutend gebraucht.

<sup>101</sup> STÖRIG, Hans Joachim: *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*. Frankfurt/M. 1998, S. 67.

<sup>102</sup> „Sitzen in Versunkenheit“ = *zazen* (vgl. dazu: BRINKER, Helmut: *Vom Wesen des Zen*. Aus: Golinski, Hans Günter; Hiekisch-Picard, Sepp (Hrsg.): *Zen und die westliche Kunst*. Köln 2000, S. 10–25, hier: S. 15.)

<sup>103</sup> Interessanterweise stieß man vor kurzer Zeit bei einer Untersuchung zu neurologischen Veränderungen aufgrund langfristiger Meditationserfahrungen auf einen Ansatz, der auch naturwissenschaftlich die Verschmelzung von Objekt und Subjekt als Resultat längerfristiger Meditationserfahrung belegt. In der Süddeutschen Zeitung vom 23. März 2005, S. 11, erklärte der Gießener Psychologe Ulrich OTT in dem Artikel *Mönche in der Magnetronenröhre* die Vorgänge, die sich während des Meditierens ereignen wie folgt: „Wenn alle Nervenzellen synchron schwingen, wird alles eins, man differenziert weder Subjekt noch Objekt. Exakt das ist die zentrale Aussage der spirituellen Erfahrung.“ (vgl. OTT in: KRAFT 2005).

von Paul Gauguin oder Henri de Toulouse-Lautrec ersichtlich sind. Trotz politischer Schwierigkeiten zu Beginn des 20. Jahrhunderts hielt die Begeisterung, die den fernen Traditionen und Stilmitteln entgegengebracht wurde, an. Vor allem in den zwanziger und dreißiger Jahren wurden verschiedene Publikationen zu ostasiatischen und buddhistischen Themen veröffentlicht, die nach den dunklen Jahren des zweiten Weltkrieges erneut Anerkennung fanden. Als besonders einflussreich sind dabei die Werke Daisetz Taitaro Suzukis zu nennen, der mit *Die große Befreiung. Einführung in den Zen-Buddhismus* 1947 eine neue Phase der Zen-Rezeption einleitete. Viele Künstler im kapitalistischen Westen der Nachkriegszeit sahen in den östlichen Traditionen eine Möglichkeit der Reaktion auf die immer stärkere Betonung des Materiellen und den damit verbundenen Verlust von Echtheit. Dies manifestierte sich nicht nur im ausschließlich religiösen Bereich, sondern ließ sich auf diverse Lebensaspekte beziehen. So beeinflusste der Zen-Buddhismus nicht nur das Leben und die Geisteshaltung, sondern hinterließ auf vielerlei Arten auch in der Kunst des Nachkriegswestens Eindrücke<sup>104</sup>: Für die innerhalb des Zen-Buddhismus formulierten Leerstellen war gerade die zeitgenössische Kunst empfänglich, die sich mit Aspekten wie Immaterialität, Gegenstandslosigkeit und Monochromie auseinandersetzte. In der Ausstellungspublikation *Zen und die westliche Kunst* formuliert Günter WOHLFAHRT, dass

gerade die Stelle völliger Leere [...] die sinnvollste, die ‚ikonisch dichteste‘ sein [kann]. Die leere Stelle ist eine offene Stelle. Die Leere ist gewissermaßen die ‚carte blanche‘ für Sinnerfüllung. Das Weiß ist wie ein Schweigen, das plötzlich verstanden werden kann; es ist eine Leere, die gelesen werden kann.<sup>105</sup>

Kunstrichtungen wie Informel, Tachismus und Abstrakter Expressionismus, die sich mit Topoi wie Leere, Raum, Symmetrie/Asymmetrie, Dynamik, Schlichtheit, Zeit, Licht, Geist, Technik oder Materie beschäftigten, können demnach als reagierend auf ‚Zen-Traditionen‘<sup>106</sup> gesehen werden. Künstler wie die Mitglieder der Gruppe ZEN 49<sup>107</sup> um Rupprecht Geiger<sup>108</sup> und Willi Baumeister sowie Yves Klein, John

<sup>104</sup> Bezüge zwischen Zen und Dada sowie dem Surrealismus sollen hier nicht gezogen werden, weiterführende Literatur hierzu ist der Dissertation HWANG, Hyun-Sook: *Westliche Zen-Rezeption im Vorfeld des Informel und des Abstrakten Expressionismus*. Osnabrück 2001, zu entnehmen.

<sup>105</sup> WOHLFAHRT, Günter: *West-Zen. Philosophische Konjekturen zur Affinität spätmoderner westlicher Kunst zum Zen-Buddhismus*. Aus: Golinski; Hiekisch-Picard (Hrsg.) 2000, S. 33–41, hier: S. 38.

<sup>106</sup> Vgl. dazu Fußnote 5 in: MÜLLER, Axel: *Das Koan der Kunst. Ein visuelles Mondo zwischen Bild und Betrachter*. Aus: Golinski; Hiekisch-Picard (Hrsg.) 2000, S. 148–167, hier: S. 164; sowie: WESTGEEST, Helen: *Zen und Nicht-Zen. Zen und die westliche Kunst*. Aus: Golinski; Hiekisch-Picard (Hrsg.) 2000, S. 61–134.

<sup>107</sup> Vgl. dazu FROSCH, Beate: *Die Künstlergruppe ZEN 49 und ihr Beitrag zur Entwicklung der gegenstandslosen Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1949–1957*. Trossingen 1992,



Cage oder auch Ad Reinhard setzten sich mit den fernöstlichen Traditionen und Denkweisen auseinander und verarbeiteten sie in ihren Werken.

Eher inhaltlich als formal können zum anderen moderne beziehungsweise postmoderne philosophische Tendenzen wie Dekonstruktion und (Post-)Strukturalismus mit den Vorstellungen des Zen-Buddhismus zu Subjekt/Objekt sowie innen/außen<sup>109</sup> vereinbart werden. 1972 erläuterte Jacques DERRIDA in *Struktur, Zeichen und Spiel*:

Daher läßt sich vom klassischen Gedanken der Struktur paradoxerweise sagen, daß das Zentrum sowohl *innerhalb* der Struktur als *auch außerhalb* der Struktur liegt. Es liegt im Zentrum der Totalität, und dennoch hat die Totalität *ihr* Zentrum *anderswo*, weil es ihr nicht angehört. Das Zentrum ist nicht das Zentrum.<sup>110</sup>

Fragestellungen nach Künstlerselbstverständnis und -individualität, die sich beispielsweise an Persönlichkeiten wie Duchamp oder Kunstrichtungen wie Fluxus festmachen lassen, werden auch im Zen behandelt, wie folgendes Zitat deutlich macht:

Die radikale Reduktion der Mittel [im Zen, Anm. d. Verf.] verhindert die Subjektivierung von Kunst und drängt die Künstlerindividualität aus der Kunst; sie kann nicht mehr zur Selbstdarstellung missbraucht werden. So wie die Farbe muss sich auch das Selbst des Künstlers ‚selbst töten‘, um unausformuliert präsent zu sein.<sup>111</sup>

Die Aktualität des Zitats, das an Überlegungen FOUCAULTS und BARTHES'<sup>112</sup> erinnert, wird noch verstärkt durch die Ausführung, dass

zur Kultur des Schreibens, Dichtens und Malens [im Zen, Anm. d. Verf.] auch die Mitarbeit des Rezipienten [gehört], der das Weggelassene aus seiner individuellen Sicht ergänzt, so daß auf diese Weise Kunstwerke für Einzelne entstehen, die dieselbe Vorlage unterschiedlich – zumindest in Nuancen – wahrnehmen.<sup>113</sup>

Die „Kunstwerke für Einzelne“ führen zu einer weiteren zeitgenössischen Position, derjenigen Umberto ECOS, dessen

insbesondere das Kapitel: „Zur Frage der Benennung: ZEN – Weltanschauung oder künstlerisches Programm?“ (S. 103–113).

<sup>108</sup> Vgl. dazu: Manifestentwurf für die Gruppe ZEN 49, 1950 (Rupprecht GEIGER): „Indem wir die Bereiche der begrenzten Schönheit gewisser Objekte verlassen, wenden wir uns auf neuem Weg einer unbegrenzten, gegenstandslosen Schönheit zu. So wird es eher gelingen, die geheimnisvollen Strömungen der Natur, wie sie heute das Weltbild prägen, auf eine gleichnishafte Formel zu bringen.“ (GEIGER, Rupprecht [1950]: *Manifestentwurf für die Gruppe ZEN 49*. Aus: Harrison, Charles; Wood, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Ostfildern-Ruit 2003, S. 796–797, hier: S. 797).

<sup>109</sup> Vgl. einführend dargestellte philosophische Situation in den 60er und 70er Jahren.

<sup>110</sup> DERRIDA 1972, S. 423. (Hervorhebungen wie im Original, B. R.).

<sup>111</sup> WOHLFAHRT 2000, S. 49.

<sup>112</sup> Vgl. BARTHES [1968] 2003 und FOUCAULT [1969] 2003.

<sup>113</sup> HWANG 2001, S. 87.

Konsument [...] eine konkrete existentielle Situation [mitbringt], eine in bestimmter Weise konditionierte Sensibilität, eine bestimmte Bildung, Geschmacksrichtungen, Neigungen, persönliche Vorurteile, dergestalt, daß das Verstehen der ursprünglichen Form gemäß einer bestimmten individuellen Perspektive erfolgt.<sup>114</sup>

Weitere Beziehungen zwischen der Kunst des Westens, hier: Fluxus, und dem Zen bestehen zudem in der Betrachtungsweise von Sprache und der Fähigkeit beziehungsweise Unfähigkeit, Bezeichnung und Bezeichnetes zu vereinen: „Wie Zen benutzt Fluxus Sprache, um eine Konfrontation mit den Unzulänglichkeiten der Sprache zu erzwingen und stellt stattdessen ein Feld von direkter Erfahrung auf, das sich einer Systematisierung entzieht.“<sup>115</sup> Es handelt sich bei zen-buddhistischen Herangehensweisen jedoch nicht nur um rein semiologische, sondern um die Fragwürdigkeit von Zeichen und Zeichenhaftigkeit an sich, weshalb das nächste Werk Fillious die Ebene der reinen Sprachlichkeit verlässt und sich einer grundsätzlicheren Fragestellung aussetzt.

### 3.2.2.2 „La carte n’est pas le territoire“ (1964)<sup>116</sup>

Nahezu alle Spieltheorien stellen fest, dass das Spiel der Sphäre des Scheins angehört: Die miteinander spielenden Hunde beißen einander nicht, sondern tun nur so, als ob sie sich bissen. Das Pferd, das der Junge reitet, ist kein Pferd, sondern ein Besen. Wenn aber das Spiel die Domäne des Scheins, der *illusio*, des Fiktiven und bloß Symbolischen eröffnet, verhalten sich dann Wirklichkeit und Spiel zueinander wie eine Landschaft und ihre Karte ... ?<sup>117</sup>

„Wirklichkeit und Spiel verhalten sich zueinander wie eine Landschaft und ihre Karte.“ Als würde Sybille KRÄMER Fillious Arbeit „La carte n’est pas le territoire“ kennen, stellt die Philosophin und Autorin in Bezug auf Wirklichkeit und Spiel sowie Landschaft und Karte die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Bild und Wirklichkeit. Mögliche Assoziation hierbei ist René Magrittes „Ceci n’est pas une pipe“ (1929) [Abb. 13], die verstärkt wird durch die Parallelität der Werktitel: Einmal ist es das Bild der Pfeife, das nicht die Pfeife an sich ist, welche es abbildet, das andere Mal ist es die Landkarte, die nicht das Land selbst ist, welches sie be- oder

<sup>114</sup> ECO 1977, S. 30.

<sup>115</sup> DORIS, David T.: *Fluxus und Zen? Halt meinen Mund, schnell!* Aus: Friedmann (Hrsg.) 1992, S. 124–132, hier: S. 124.

<sup>116</sup> Abb. 2.

<sup>117</sup> KRÄMER, Sybille: *Die Welt, ein Spiel? Über die Spielbewegung als Umkehrbarkeit.* Aus: Deutsches Hygiene-Museum (Hrsg.): *Spielen. Zwischen Rausch und Regel.* Dresden 2005, S. 11–17, S. 14.

abzeichnet: Das Eine ist nicht das Andere. – Die Bezeichnung ist nicht das Bezeichnete.

Die Assemblage „La carte n'est pas le territoire“ besteht aus einem geöffneten Briefkasten aus getriebenem Blech, der eine Filmrolle, ein Passfoto Fillious, einen Rahmen aus Schnur und innerhalb des Rahmens den von Hand geschriebenen Werktitel beinhaltet. Auf der offenen Briefkastentür ist eine ausgeschnittene Landkarte Frankreichs befestigt. Dem Titel der Arbeit folgend, richtet sich die Aufmerksamkeit zunächst auf die Karte und ihre Zeichenhaftigkeit. Möglicherweise aus einem deutschen Schulatlas entnommen, war sie ursprünglich dazu gedacht, den Umriss des Landes und die größeren Städte abzuzeichnen, da sich an entsprechenden Stellen Löcher im Material (Pappe oder Kunststoff) befinden. Sie diene also offensichtlich dazu, sich die Gegebenheiten eines Landes an Hand einer abstrakten Abbildung einzuprägen. Um Frankreich selbst handelt es sich jedoch weder bei der Schablone noch bei dem abgezeichneten Umriss. Dieses kann im wahrsten Sinne des Wortes so nicht abgebildet werden, verzichtete man auf einen maßstabgerechten Nachbau mit allen geographischen Gegebenheiten. Eindeutig liegt hier eine abstrahierte Darstellung des Landes Frankreich vor, deren Erklärung und Deutung dem Betrachter unter anderem durch erwähnte Lernkarte geläufig sein könnten. Fakten jedoch, die ein Land auszeichnen, wie Sprache, Grenzen, historische Entwicklung, Position innerhalb der Welt, soziale Struktur sowie Regierungsform und Verfassung werden durch diese Karte nicht dargestellt. Gleichzeitig jedoch wohnt der ‚Geste Frankreich‘ ein großer Symbolcharakter inne. Sie erweckt, je nach Zusammenhang, Assoziationen wie Baguette, Anti-Anglizismen, Kolonialmacht, Karl der Große, Revolution oder Monarchie. Gleichzeitig ist es ein Einwanderungsland, europapolitisch eingebunden sowie zentralistisch organisiert. Es knüpfen sich also an diese kleine Karte diverse Assoziationen, Vorstellungen und Stereotype. Der Titel des Werkes, der darauf anspielt, dass die Karte keineswegs das Territorium ist, unterbricht diesen Vorgang. Dem Betrachter wird aufgezeigt, dass ein handteller großes Hexagon reicht, um einen komplexen und unbewussten Prozess in Gang zu bringen. Ein weiteres Mal versucht Filliou, „den Beschlag von den Augengläsern zu entfernen, die wir ohne unser Wissen der Realität aufsetzen, die Wirklichkeiten zu hinterfragen, die wir konstruieren und die nicht mit der eigentlichen Realität zu verwechseln sind.“<sup>118</sup>

Die Wahl eines Briefkastens verdoppelt den genannten Effekt in mancher Hinsicht. Die offizielle Existenz des einzelnen Bürgers ist in Frankreich stark an

---

<sup>118</sup> COLLET, Michel: *Allgemeiner Impuls*. Aus: Valentyn 2003. S. 26–31, hier: S. 30.

den Besitz eines Briefkastens gebunden, da es kein Einwohnermeldeamt gibt, in dem man registriert ist. Die ordentliche Daseinsberechtigung ergibt sich aus der Stromrechnung, die jedem Bürger zugestellt wird. Erst als Strombezieher gilt man als Einwohner Frankreichs. Wer keinen Briefkasten, also keine Adresse hat, an die die Stromrechnung zugestellt werden kann, existiert offiziell nicht. Hier thematisiert Filliou offensichtlich die Frage nach der Existenz des Einzelnen und deren Manifestation durch offizielle Daten oder beglaubigte Berichte.

Eine weitere Betrachtungsebene wird von dem Foto und der Filmrolle eröffnet. Die Rolle kann als Symbol für den Beruf des Briefkasteninhabers stehen, das Foto als persönliches Abbild. Auch diese beiden Gegenstände besitzen hohen Zeichencharakter und können dabei immer nur Facetten des abgebildeten Menschen aufzeigen. Sie vermögen in diesem Falle etwas über das Berufsleben oder den äußeren Anschein des Menschen zu sagen, doch bleiben dies Beschreibungen, keine Kenntnisse.

Filliou stellt in dieser Arbeit grundsätzlich und konsequent in Frage, wie und worüber sich der Mensch definiert. Für den Franzosen, den Strombezieher, den Künstler, ja selbst für Robert Filliou (als Mensch, als Name, als Wort) können immer nur Stellvertreter fungieren. Des wahren Menschen ist man sich zwar bewusst, doch wirklich fassen wird man ihn nicht können; gleichsam einer facettenreichen Kugel, deren Inneres, ihr wahres Wesen nicht zu erkennen ist. Ähnlich der Pfeife Magrittes ist das Dargestellte zwar sichtbar, aber nicht greif- und erfassbar.

Der Titel von Fillious Arbeit ermöglicht noch einen kurzen Sprung zu dem Ingenieur und philosophischen Analytiker Alfred KORZYBSKI. Dessen Hauptwerk *Science and Sanity*, 1933 erschienen, mag Pate für Fillious Konzept und den Namen der Arbeit gestanden haben. KORZYBSKIS Ziel war es, eine Theorie der Gesundheit zu entwickeln, die sich sowohl auf die Psyche als auch auf die Physis des Menschen beziehen lässt. Seine Grundüberlegungen fasst er in einem Satz zusammen: „A map is not the territory it represents, ...“, der folgende Lösung bietet: „... but, if correct, it has a similar structure to the territory, which accounts to its usefulness.“<sup>119</sup> Auch er führt hier aus, dass das Abbild und das Abgebildete nie identisch sind und sich nur durch eine innere Verbindung annähern können, die notwendig für deren sinnvolle Nutzung ist. Inhaltlich stellt sich Fillious Arbeit „La carte n'est pas le territoire“ also nicht nur in die Tradition eines vom Zen-Buddhismus beeinflussten Diskurses, sondern bleibt den bereits angesprochenen Wurzeln in

---

<sup>119</sup> KORZYBSKI, Alfred [1933]: *Science and Sanity. An introduction to non-aristotelian systems and general semantics*, New York 1948, S. 58.

der Problematisierung von Sprache und Zeichen sowie deren Gebrauch ein weiteres Mal treu.

Durch die Einsicht, dass man sich nicht nur sprachlich, sondern auch zwischenmenschlich in einer Grauzone befindet, auf einer Ebene, auf der man andere immer nur erahnen, nie erkennen kann, geht auch die Vorstellung, die eigene Existenz durch Dinge wie Ort, Land, Zeit zu definieren, in Anbetracht der Relativität der gewählten Parameter verloren. Umso mehr geht es darum, den andern für sich sprechen zu lassen, oder, wie David T. DORIS es in *Fluxus-Virus* formuliert,

einen Schritt [zurückzutreten], daß man eine Art von Passivität gegenüber dem kritischen Objekt entwickelt, um diesem Objekt, so wie seiner einzigartigen Beziehung zu diesem Objekt innerhalb seiner eigenen kulturellen Umgebung, zu erlauben, für sich selbst zu sprechen.<sup>120</sup>

Zen und die Kunst können einen Raum bieten, das Andere zu erkennen oder zu erahnen, ohne es von Anfang an zu werten oder zu hierarchisieren; einen Raum, in dem sich Landschaft und Karte wie Spiel und Wirklichkeit verhalten.

### 3.2.3 *Plan/Spiel*

#### 3.2.3.1 Utopischer Sozialismus

Es war – zumindest für mich – eine Notwendigkeit, zu jeder Zeit schöpferisch zu sein; nicht von etwas beeinflusst zu sein, auch nicht von meinen vorhergehenden Ideen, immer geöffnet zu sein und in meiner Kunst so spontan, wie ich sein wollte. So entwickelte ich dieses Konzept, das für mich ein Weg war, von allen Schulen und Ismen wegzukommen ... und nicht nur ein kleines Fenster aufzumachen und rauszuschauen und zu denken, daß es alles, was nicht in diesem Fensterausschnitt erscheint, nicht gibt.<sup>121</sup>

Das von Filliou hier angesprochene Konzept ist das der „*Permanent Creation*“, der eingangs bereits angesprochenen allumfassenden und hierarchielosen Schöpferkraft. Zur Entwicklung dieses Theorems griff Filliou vor allem auf die Überlegungen Charles Fouriers zurück.

Charles Fourier (1772–1837) gilt als utopischer Sozialist, der zu einer Zeit lebte und dachte, in der sich Sozialismus und Kommunismus gerade zu gründen begannen. Der gelernte Kaufmann, der während der französischen Revolution sein gesamtes Vermögen verlor, musste sich zeitlebens als Handlungsreisender, Makler

---

<sup>120</sup> DORIS 1992, S. 125.

<sup>121</sup> FILLIOU [1987] 1992, S. 275.

und Kassierer durchschlagen. Seinen eigentlichen Interessen, der Philosophie und den Naturwissenschaften, konnte er sich deshalb meist nur nebenbei widmen. Trotzdem schrieb und veröffentlichte er verschiedene Bücher<sup>122</sup> zu ökonomischen, soziologischen und gesellschaftlichen Themen. Heute ist sein Gesamtentwurf als Utopie zu werten, weil – wenn überhaupt – nur einzelne Ideen verwirklicht worden sind. Seine sozialistischen Vorstellungen gingen sehr detailliert auf verschiedene gesellschaftliche Situationen ein; unterschiedliche soziale und kulturelle Tätigkeiten wurden bewertet und in einem komplexen Gesamtbild der Gesellschaft verarbeitet. Erklärtes Ziel seiner Arbeit war es, aus den neuesten technischen und industriellen Entwicklungen und deren Auswirkungen auf das Leben jedes Bürgers das Bestmögliche für den Einzelnen und damit für die gesamte Gesellschaft herauszuarbeiten. Dazu wollte er zu einem „harmonistischen Menschen“ in allen Lebenslagen gelangen, der

ein physisch gesundes, ethisch stabiles und ästhetisch sensibles, intelligentes Individuum [ist], das über umfassende Fähigkeiten und Kenntnisse verfügt und in der Lage ist, soziale Zusammenhänge zu durchschauen und, seiner selbst bewußt, im Interesse des Ganzen aktiv an der Gestaltung der neuen Gesellschaft [mitwirkt].<sup>123</sup>

Um die damit verbundene Harmonie im Kleinen (dem einzelnen Individuum) wie auch im Großen (der Weltbevölkerung) zu schaffen, müsse eine Gesellschaftsordnung den einzelnen Mitgliedern die Möglichkeit bieten, ihre Triebe unterschiedlichster Art zu befriedigen. Denn erst durch deren Nichtbefriedigung könne Disharmonie entstehen. In diesem Zusammenhang stehen Fouriers Forderungen nach kurzen Arbeitszeiten, da lange Arbeit triebstörend sei und zu Unzufriedenheit führen könne, sowie nach dem freien Ausleben von sexuellen Bedürfnissen<sup>124</sup>. Die Familie als Institution erschien ihm nicht mehr relevant, da sie die sexuelle Freiheit behindere. Viel eher forderte er neue gesellschaftliche Strukturen, innerhalb derer die menschlichen Triebe ausgelebt werden könnten. In so genannten „Phalanstères“

---

<sup>122</sup> Wie z. B.: *Theorie der vier Bewegungen und der allgemeinen Bestimmungen* (1808); *Aus der Neuen Liebeswelt. Über die Freiheit in der Liebe* (um 1820 verfasst; publiziert: 1966); *Die neue Welt der Industrie und Vergesellschaftung* (1829); *Die falsche Industrie* (1835–36).

<sup>123</sup> BEHRENS, Günter: *Die soziale Utopie des Charles Fourier*. Köln 1977, S. 384.

<sup>124</sup> Problematisch war in diesem Zusammenhang zum einen die von Doppelmoral gekennzeichnete Gesellschaft, die sich über Fouriers offen vorgetragene Thesen pikiert zeigte, zum anderen aber auch die Tragweite seiner Reflexionen. Fourier prangerte nicht nur Monogamie, Puritanismus und kategorische Keuschheitsgebote an, sondern bekannte sich klar zu seinen homophilen Neigungen und setzte sich dafür ein, sämtliche gesellschaftlich kodierte, sexuellen Tabus zu hinterfragen und möglicherweise neu zu definieren. Dass dazu auch Voyeurismus, Inzest, Sadismus und Masochismus gehörten, trug sicherlich dazu bei, dass das vollständige Werk erst lange nach seinem Tod 1966 veröffentlicht wurde (Vgl. BEHRENS 1977, S. 416–427).

würde gemeinsam gelebt, geliebt und gearbeitet. Nur so könne sich der Mensch sein Bedürfnis nach Glück erfüllen, auch Arbeit könne so zu einem Genuss werde.

Einflüsse des Gesellschaftstheoretikers und Philosophen Fourier waren sowohl in den gesellschaftlichen als auch in den künstlerischen Forderungen der 68er Bewegung erkennbar, insbesondere nachdem 1966 eine kritische Ausgabe seiner gesammelten Werke veröffentlicht wurde. Als Stichpunkte dienen „Kommune 1“ und die damit verbundene sexuelle Revolution. Im künstlerischen Bereich beriefen sich die „Internationalen Situationisten“ unter anderem auf Charles Fourier und seine Utopie von einem gleichberechtigten gemeinsamen Zusammenleben aller Menschen. Ähnlich wie Fluxus wollte der Situationismus die Trennung zwischen Kunst und Leben aufweichen, positionierte sich dabei aber stärker an einer Schnittstelle zwischen Politik und Kunst. Dabei muss in diesem Zusammenhang offen bleiben, inwieweit Robert Filliou Kontakt zum „Internationalen Situationismus“ hatte oder von deren Programm beeinflusst war.<sup>125</sup>

Eine direkte Verarbeitung der Aufzeichnungen Charles Fouriers hingegen ist in Filliours Werk augenfällig. Eindeutiges Indiz ist eine Reihe von Werken mit dem Titel „Grâce à Fourier“, die er um 1974 schuf. Eine Arbeit aus dieser Reihe ist die hier vorangestellte Zeichnung eines balancierenden Männchens, die betitelt ist mit den Worten: „Comment passer du travail/pein au travail/jeu?“. Ein anderes Werk, welches ebenfalls in diesem Zusammenhang zu sehen ist, besteht aus einer aufgeklappten Schachtel, auf deren Boden ein Bild von Fourier klebt, im offen daneben liegenden Deckel sind die Wort „RF FS CF Grâce à Fourier RF FS CF“<sup>126</sup> zu lesen. Doch nicht nur im direkten visuellen Programm seines Œuvres sind Einflüsse des Utopisten ersichtlich. Einige der wichtigsten Theorien, die von Filliou erarbeitet wurden, können nicht losgelöst von Fourier gesehen werden. Diese werden in folgendem Kapitel erarbeitet.

---

<sup>125</sup> Vgl. dazu PARSY 1991, S. 14.

<sup>126</sup> „Grâce à Fourier“, 1974; [Abb. 14]. RF und CF stehen dabei wahrscheinlich für die Initialen der beiden (Lebens-)Künstler. FS könnte möglicherweise ein Hinweis auf Ferdinand de SAUSSURE sein, doch fehlen hierzu konkretere Angaben des Künstlers oder der Literatur.

## 3.2.3.2 „The Principles of Poetical Economy“

Si la fonction de l'artiste est de percer l'opacité du réel, et d'apporter un nouveau sens à la vie, Filliou est de ceux qui ont tenté de démonter les mécanismes réglant le monde pour imaginer de nouvelles situations collectives et individuelles.<sup>127</sup>

Die Versuche Fillious, die herrschenden Mechanismen aufzulösen, waren motiviert, eine neue, bessere Welt zu schaffen. Ausgangspunkt war dabei oft die wirtschaftliche Situation im Kapitalismus, mit der sich Filliou nicht nur theoretisch sondern auch praktisch auseinandersetzte. Entgegen dem gängigen Wirtschaftssystem, welches er „*Ökonomie der Prostitution*“ nannte, entwickelte er seine Theorie der „*Poetischen Ökonomie*“. Unter „*Ökonomie der Prostitution*“ verstand Filliou den Zwang, sich selbst, seine Jugend und seine Ideen innerhalb eines wirtschaftlichen Systems zu verkaufen. Er veranschaulichte seine Theorie am Beispiel des Künstlers wie folgt: „Jedermann kennt die Fälle berühmter Künstler, die ihre Schöpferkraft von der Zeit an verloren haben, wo sie erfolgreich waren. Dies ist natürlich so, weil sie sich dem Kunstestablishment verkauft haben.“<sup>128</sup> Um zu verhindern, dass die eigene Kreativität an einen (Kunst-)Markt<sup>129</sup> verkauft werden müsse, um überleben zu können, bedürfe es nach Filliou einer „optimale[n] Erzeugung [und] Verteilung [...] von Gütern und Diensten [...], [damit] jedermann reich genug ist, wie ein Armer zu leben. Der Rest wird Freizeit sein.“<sup>130</sup> So könne verhindert werden, dass sich auch Künstler in einem beständigen Wettkampf befänden, der ihnen ihr Überleben sichere. Konkurrierendes Verhalten wurde von Filliou grundsätzlich in Frage gestellt: „In unserer Zeit, wenn alles geschieht, und alles geschieht zur gleichen Zeit, wie können wir da noch glauben, dass eine Person wichtiger ist als eine andere Person, und ein Ereignis wichtiger als ein anderes Ereignis.“<sup>131</sup> Gleichzeitig solle durch eine veränderte Wertehierarchie das Leben lustvoller gestaltet werden. Filliou versuchte in Anlehnung an Charles Fourier ‚nicht-quantitative‘ Faktoren in den Wirtschaftskreislauf einzuführen: Leben, Lust und Freude.<sup>132</sup> Gerade der Künstler sei prädestiniert dazu, diese Seiten des menschlichen Daseins zu ent-

---

<sup>127</sup> PARSY 1991, S. 12–13.

<sup>128</sup> FILLIOU 1970, S. 45.

<sup>129</sup> „Der Kunstmarkt ist Dreck. All die großen Händler, Verleger, Produzenten, Agenten, Kritiker. Merde ... Für sie ist jedermann käuflich. Sie ‚machen aus allem was‘. Jeder ernsthafte Protest wird unter ihren Händen zur Einnahmequelle ... Gäbe es eine derart hemmungslose kapitalistische Ausbeutung im täglichen Geschäftsleben, dann bräche unser System zusammen.“ (FILLIOU 1970, S. 65).

<sup>130</sup> FILLIOU 1970, S. 70.

<sup>131</sup> FILLIOU 1970, S. 81.

<sup>132</sup> Vgl. JOUVAL 2003a, S. 8–9.



wickeln, denn ihn charakterisieren im Wesentlichen Unschuld, Vorstellungskraft, Freiheit und Unantastbarkeit.<sup>133</sup>

Eine Grundlage des Mensch-Seins war für Filliou wie für Fourier das Spiel. Diesem lägen ähnliche Charakteristika zu Grunde, wie sie Filliou dem Künstler zusprach: „Freiwilligkeit, Selbstbestimmung und Unverantwortlichkeit sind Voraussetzungen dafür, daß sich das Spiel entfalten kann. Zugleich ist aber das Spiel Voraussetzung dafür, daß sich der Mensch erst als Mensch erfährt.“<sup>134</sup> Wie HOHLFELDT reduzierte auch Filliou genannte Dispositionen nicht auf den Künstler, sondern sprach allen Berufen, so sie denn mit Leidenschaft ausgeführt würden, die Eigenschaft einer Kunst zu.<sup>135</sup> Damit führte er einen Kunstbegriff ein, der Kunst beziehungsweise Künstlertum nicht auf einen kreativen Akt reduziert, sondern in der Anwesenheit eines ‚Genies‘<sup>136</sup> jedem Menschen sowie sämtlichen Lebensbereichen inne wohne. Kunst werde dadurch „eine universelle Utopiemaschine, ein in alle Richtungen und alle Bereiche wirksames Instrument zur Weltverbesserung, das am Ende die Identität von Kunst und Welt garantiert.“<sup>137</sup> Das bedeutet für das Wunschbild Fillious, dass alle Lebensvorgänge in einem finanziell unabhängigen Prozess der Kreativität und Unschuld vollzogen werden. Auch Arbeit könne so zum Spiel werden.

### 3.2.3.3 „Permanent Creation“

Innerhalb der Matrix der „*Poetischen Ökonomie*“ entwickelte Filliou eine Theorie, die sich nicht nur auf Kunst anwenden lässt, sondern alle Bereiche des Lebens anspricht: Da alles, was mit einer bestimmten Intention begonnen werde, jedes Projekt, das auf Unschuld, Vorstellungskraft, Freiheit und Unantastbarkeit basiere, ein schöpferischer Akt sei, gab es für Filliou kein Außerhalb dieser Kreation. Alles befände sich im Fluss, alles könne kreativ angegangen werden, alles könne schöpferisch sein, nichts müsse vollendet werden: Die Idee der „*Permanent Creation*“<sup>138</sup>,

<sup>133</sup> Vgl. FILLIOU 1970, S. 45.

<sup>134</sup> HOHLFELDT 1999, S. 25.

<sup>135</sup> Vgl. MARTIN, Jean-Hubert: *Filliou – den Menschen und den Künstlern gleich*. Aus: Valentyn 2003, S. 16–18, hier: S. 16.

<sup>136</sup> Vgl. JOUVAL 2003a, S. 9; auch: „Leben, Spielen, Lieben gehören zum Bereich Genie, die Einrichtungen Staat, Polizei, Fabrik und Familie sind Früchte unserer Talente.“ (Filliou in VALENTYN, Heike van den [a]: *Deutschland ist ein guter Ort zum Schlafen. Robert Filliou in Düsseldorf 1968 bis 1974*. Aus: Dies. (Hrsg.) 2003, S. 20–25, hier: S. 20). Eine Unterscheidung von ‚Talent‘ und ‚Genie‘ wird ebenfalls von Kant vorgenommen. ‚Talent‘ ist für ihn eine Naturgabe, die im ‚Genie‘ „der Kunst die Regel gibt.“ (KANT [1790] 1968, § 46, S. 160). Im ‚Genie‘ verbinden sich „Einbildungskraft und Verstand“ (KANT [1790] 1968, § 49, S. 171), während sich Fillious Begriff des ‚Genies‘ aus „Vorstellungskraft“ und „Unschuld“ speist (vgl. FILLIOU 1970, S. 45).

<sup>137</sup> BERG, Stephan: *Robert Filliou*. In: *Kunstforum International*, Jg. 1991, H. 112, S. 367–369, hier: S. 367.

<sup>138</sup> Zum „PoiPoidrom“ und der „*Permanenten Kreation*“ vgl. Anm. 62 und die Biographie.

der „*Andauernden Schöpfung*“, war geboren: „La Création Permanente fond l'ensemble de son œuvre; chaque être, chaque lieu, chaque moment est un instant de Création Permanente.“<sup>139</sup> Filliou selbst bot diese Idee eine Gelegenheit, sich jederzeit weiterzuentwickeln. Ferner wurde die Vorstellung der künstlerischen Strömung oder Avantgarde obsolet, da alle Möglichkeiten gleichzeitig vorstellbar seien; Entwicklungen manifestierten sich nicht an einzelnen Werken, sondern an der Idee, die hinter dem Schaffensprozess stünde. Kunst genauso wie Leben gestalteten sich im Prozess, innerhalb dessen sich alles aufeinander beziehe. Jeder Mensch sei dadurch Teil eines „*Eternal Network*“, eines weltumspannenden, ewig bestehenden Netzwerkes, das auf einer schöpferischen Grundidee basiere, die alles Dasein hervorbringe und offenbare. Das künstlerische Netzwerk sei dabei mit dem menschlichen verwoben, beide existierten unhierarchisch und gleichzeitig nebeneinander. Ein zentraler Gedanke dieses Netzwerkes ist dabei ein selbstständiger Bemessungsmaßstab: Das „*Prinzip der Äquivalenz*“. Dieses Axiom geht von einer grundsätzlichen Gleichwertigkeit von ‚gut Gemachtem‘ (Modell), ‚schlecht Gemachten‘ (Irrtum) und ‚nicht Gemachtem‘ (Idee) aus.<sup>140</sup> Da sich im Inbegriff der „*Permanenter Kreation*“ sämtliche Dinge, Taten und Ideen aus einem Reservoir von Genialität<sup>141</sup>, einem Ideenpool, schöpfen ließen, werde die Art der Ausführung des Einzelnen irrelevant. Nicht die Form an sich wäre der Bedeutungsträger, sondern die Tatsache, dass sie – sofern körperlich vorhanden – aus einer bestimmten Idee geboren worden wäre. Sich gegen tradierte Hierarchien im Kunstmarkt stellend und eine spielerische Existenz zwischen Bastler und Ingenieur genießend, tendierte Filliou selbst sogar eher zu den Positionen des ‚schlecht‘ beziehungsweise ‚nicht‘ Gemachten<sup>142</sup> und griff dabei ein weiteres Mal einen Gedanken Duchamps auf, der versuchte, durch Ready-Mades „Nicht-Kunst“ zu schaffen<sup>143</sup>. Ähnliches formulierte der Anthropologe und Ethnologe Claude LÉVI-STRAUSS 1979 in *Das wilde Denken*, der

die Kunst auf halbem Wege zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und mythischem oder magischem Denken einfügt; denn jeder weiß, dass der Künstler zugleich etwas vom Gelehrten und etwas vom Bastler hat: Mit handwerklichen Mitteln fertigt er einen Gegenstand, der [...] Gegenstand der Erkenntnis ist.<sup>144</sup>

<sup>139</sup> PARSY 1991, S. 13.

<sup>140</sup> Filliou greift dabei einen Ansatz Duchamps heraus, der erklärte, „que l'art peut être bon, mauvais ou indifférent.“ (DUCHAMP, Marcel: *Duchamp du signe. Ecrits*. Paris 1975, S. 188).

<sup>141</sup> Vgl. dazu Anm. 136.

<sup>142</sup> Vgl. dazu JOUVAL 2003a, S. 12.

<sup>143</sup> Vgl. SCHNEEDE, Uwe M.: *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart*. München 2001, S. 79ff.

<sup>144</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude [1962]: *Die Wissenschaft vom Konkreten*. Aus: Annas, Max; Gutberlet, Marie-Hélène (Hrsg.): *absolut Claude Lévi-Strauss*. Freiburg (Orange Press) 2004. S. 88–124, hier: S. 111.

Der „Gegenstand der Erkenntnis“ besteht bei Filliou aus den anspruchslosesten Materialien. Dabei mag selbst ein bescheidener Stempelabdruck reichen:



145

### 3.2.3.4 „Principe d'Équivalence“ (1968)<sup>146</sup>

In seiner Arbeit „Principe d'Équivalence“, die 1972 auf der Documenta in Kassel zu sehen war, manifestiert sich die Idee des Gleichwertigkeitsprinzips auf einigen Metern Länge. Ausgangspunkt der Arbeit ist eine makellos gestrickte rote Socke in einem kleinen gelben Kasten. Die Socke ist ‚gut gemacht‘. Das gelbe Kästchen daneben enthält ebenfalls eine Socke, welche jedoch eher nachlässig gearbeitet scheint und wahllos in dem Kästchen befestigt wurde. Die Socke ist ‚schlecht gemacht‘. Der Logik von Fillious Theorem folgend enthält das dritte Kästchen nichts, die Socke ist ‚nicht gemacht‘. Aus diesem ersten Schritt ergeben sich nun die weiteren: Das Ensemble der drei gelben Kästchen ist insgesamt gut gelungen. Es benötigt also ein weniger gelungenes – bei dem auch das ‚gute‘ der drei Kistchen nicht ganz so akkurat gearbeitet ist – und schließlich ein ‚nicht‘ gemachtes Pendant – das einfach nur aus dem Brett besteht, auf dem der Betrachter die Kistchen eigentlich erwarten würde. Die Dreiheit ist vollendet und wieder stellt sich die Frage nach der Fortsetzung. Es passiert das Gleiche wie bisher: die Trias ist gut, es folgt eine schlechte und eine nicht vorhandene. Dieses Prinzip könnte theoretisch ins Unendliche fortgesetzt werden. Doch sprechen nicht nur Platzgründe gegen die Realisierbarkeit dieses Unterfangens; es ist außerdem unnötig, da sich die Hauptinformation bereits in der kleinsten Einheit<sup>147</sup> befindet. Auf den ersten Blick könnte hierbei problematisch sein, dass Filliou schwer miteinander vergleichbare Positionen betrachtet: ‚Nicht‘ ist eine Aussage der Quantität, während ‚gut‘ und ‚schlecht‘ Qualitätsurteile sind. Alle drei definieren sich zwar über die Anwesenheit eines Seienden, doch während ‚Nicht‘ seine Existenz implizit aus dem Nicht-‚Nicht‘ erklärt, fungieren

<sup>145</sup> Aus: ERLHOFF (Hrsg.) 1984, S. 59.

<sup>146</sup> Abb. 3.

<sup>147</sup> Vgl. Abb. 15.

„gut“ und „schlecht“ als Beschreibungen dieses Nicht-„Nicht“. Folgt man nun aber Fillious Gedankengang, dass auch das „Nicht“ etwas ist, dass es zwar die Abwesenheit eines Objektes darstellt, aber nicht unbedingt die Abwesenheit eines dahinter liegenden Gedankens, rückt die Möglichkeit eines Vergleichs näher. Die Assoziati-on mit verschiedenen Aggregatzuständen eines Elements liegt nahe: Wasser bleibt Wasser, ob es gasförmig, flüssig oder fest ist. Genauso bleibt die Idee einer Socke bestehen, egal, in welchem Punkt des Prozesses – von dem Gedanken an eine Socke über deren Herstellung bis zum fertigen Kleidungsstück – sie betrachtet wird. Die Wertigkeit, die den unterschiedlichen „Aggregatzuständen einer Idee“ entgegenge-bracht wird, ist natürlich abhängig von dem Nutzen, den sie auf verschiedene Art und Weise bringt. Doch bleiben sie nicht trotzdem das, was sie sind, Wasser bzw. Socken?<sup>148</sup>

Einen „Gegenstand, der gleichzeitig Gegenstand der Erkenntnis ist“<sup>149</sup> er-schaffend, rührt Robert Filliou ein weiteres Mal an den Grundfesten der mensch-lichen Anschauung. Innerhalb einer auf Materie und Materialität fixierten Gesell-schaft erscheint nur das, was sichtbar ist, und das, was zudem auch noch sichtbar gut ist, anerkennenswert. Das Nicht-Sichtbare, das zum Sichtbaren gehört, wie die Wolle zu der Socke, und ohne welches das Sichtbare gar nicht sichtbar wäre, wird ignoriert. Filliou spricht sich hier explizit für die Würdigung aller Dinge sowie der ihnen zu Grunde liegenden Gedanken aus. Einer Welt des Visuellen und des Wer-tenden stellt er eine Welt der Vorstellungskraft und der Gleichwertigkeit gegen-über. Die „*Permanente Kreation*“ lebt aus der Anerkennung von allem, was aus ei-nem schöpferischen Geist heraus gedacht, gesagt oder erschaffen wurde. Alles ist bereits irgendwo und irgendwie vorhanden, Objekte, Kunstwerke, Tatsachen sind immer nur Realisationen einer grundsätzlich bestehenden Idee. Da alles aus dem-selben Prinzip erwachsen könnte, wird jede Hierarchie ad absurdum geführt.

---

<sup>148</sup> Ähnliches erläutert Renate HOHLFELDT, indem sie den „Wert eines Spielgegenstandes nicht an seiner Gebrauchsfunktion mißt, sondern vielmehr an seinem Verweischarakter. Es muß sich an ihm eine Spielidee entwickeln können, die das Geschehen zu einem Spiel werden läßt. Das Spiel ist demnach eine Repräsentation seiner Idee, die Verwirklichung eines Möglichen und seiner Illusion.“ (HOHLFELDT 1999, S. 30).

<sup>149</sup> Vgl. Anm. 144.

### III. FAZIT

## 1. Zusammenfassung

Unser Schicksal ist das Oszillieren in einem labilen System der Rückbezüglichkeit, das Hin und Her zwischen Handeln und Selbstbeobachtung, das Ausagieren von Drehbüchern, ob wir uns dessen bewusst sind oder nicht: Wir können dieses oder jenes spielen, aber wir können nicht *nicht* spielen.<sup>150</sup>

Das „Hin und Her zwischen Handeln und Selbstbeobachtung, das Ausagieren von Drehbüchern“ ist vergleichbar dem Zustand, in den sich der eine oder andere Betrachter von Robert Fillious Werken hineinversetzt fühlen mag. Neben der Kenntnis der theoretischen Einflüsse auf das Werk Fillious wie Sprachtheorie, Buddhismus und Sozialismus sowie der von ihm entwickelten Theorien kann exakt diese Herangehensweise, das intellektuelle und emotionale Spiel innerhalb der von Filliou gesetzten Grenzen, den Zugang zu seinen Arbeiten erleichtern. Im „*Eternal network*“ entwirft Filliou neue Verhaltens- und Denkmuster, die er den realiter bestehenden überstülpt und mit ihnen – statt der bisher vorgefundenen – arbeitet, denkt, agiert, reagiert. Er offeriert dadurch Parallelwelten, in die man gemäß seiner Prämisse des „Lebens als Spiel“ ohne den Schlüssel von Unschuld und Vorstellungskraft nicht hinein gelangt. Um sich dort zurechtzufinden, bedarf es wie im alltäglichen Leben bestimmter Regeln, nach denen gehandelt werden kann. Robert Filliou bestimmt diese selbst: „Ich lege selbst die Spielregeln fest, dann probiere ich sie aus.“<sup>151</sup> Lässt diese Aussage das Werk auf den ersten Blick noch hermetischer und undurchschaubarer erscheinen, erklärt sie sich bei näherer Betrachtung selbst: Der Rezipient muss die Regeln nicht verstehen oder anwenden, die Regelmäßigkeit an sich ist die Antwort auf die Frage. Sie „fordert heraus, [...] stellt die Mächtigen in Frage, [...] parodiert die Zustände der Gesellschaft.“<sup>152</sup> Denn erst die Darstellung einer neuen, anderen Welt mit Hilfe beliebig scheinender Wertesysteme ermöglicht es dem Betrachter, die Existenz und Starrheit bestehender Strukturen zu erkennen, sich ihrer bewusst zu werden und sie zu hinterfragen. Er erkennt, dass er sich in einer Welt befindet, die aufgrund postulierter Grundsätze funktionsfähig ist und in der jegliches Agieren und Reagieren nur dank relativ starrer Codes stattfinden kann. Innerhalb der vielen verschiedenen neuen und alten Wertesysteme ist ein aktives Sich-Auseinandersetzen mit Fillious Werk notwendig. Ohne eine normative

---

<sup>150</sup> SCHULZE, Gerhard: *Das Leben, ein Spiel. Spiel und Wahrheit sind kein Gegensatz*. Aus: Deutsches Hygiene-Museum (Hrsg.) 2005. S. 139–150, S. 150 (Hervorheb. i. O., B. R.).

<sup>151</sup> Filliou in: LAMBERT 2002, S. 35.

<sup>152</sup> FLITNER, Andreas: *Spielen – Lernen. Praxis und Deutung des Kinderspiels*. Weinheim, Basel 2002, S. 131.

Reaktion einzufordern, zählt nicht die kontemplative Zurückgezogenheit vor den Arbeiten; das Sich-Darauf-Einlassen, das Handeln, Weiterdenken, Spielen ist Zweck des Dialogs zwischen Werk und Betrachter. Solche Interaktion mag in Anbetracht der musealisierten Werke auch eines Robert Fillious ein schwer zu erfüllendes Ziel sein. Doch bekommt diese Überlegung ein anderes Gewicht, wenn man sich die Art und Weise der Interaktion ansieht, die Fillious Werk fordert: Aus einem Moment der Irritation bei der Betrachtung der Arbeiten entwickelt der Rezipient einen Dialog mit den Werken, in welchem er sich ihnen aus allen ihm vorstellbaren Richtungen nähert. Er muss Konstrukte weiterdenken, Objekte vervollständigen oder Regeln erstellen. Er eignet sich eine neue Welt an, hantiert mit fremden Regeln. Diese Hin- und Herbewegung, dieses Spiel zwischen Vorhandenem und Vorstellbarem, diese Auseinandersetzung mit verschiedensten Regelsystemen zielt auf die seelische, geistige und intellektuelle Disposition des Betrachters, auf seine mitgebrachte Erwartungshaltung. Die Arbeiten fordern keine manuelle Reaktion heraus – alles, was geschehen kann, geschieht im Kopf des Betrachters. Das Spiel in den Arbeiten Robert Fillious hält die Mitte zwischen dem Spiel der verschiedenen Pole innerhalb des Betrachters und dem ‚handfesten‘ Spiel zwischen Werk und Rezipient. Demnach können Fillious Werke allein durch ihr Da-Sein wirken. Ihre Intention, den Rezipienten aufzurütteln und ihm zu zeigen, dass das, was er für Wahrheit hält, allenfalls ein kleines Stück Wahrheit oder eben nur ein Abbild derselben ist, manifestiert sich nicht in einem physischen, sondern in einem geistigen Prozess. Die Spuren<sup>153</sup>, die Fillious Arbeiten dabei hinterlassen, schließen den Kreis um sein Werk: Auch sie sind Zeichen, Signifikant für etwas dahinter Liegendes, bieten Übersetzungshilfe, um die Relativität der uns umgebenden Welt zu sehen oder zu erahnen.

## 2. Ausblick

Die „Hin und Herbewegung“, die in den besprochenen Werken Fillious rein psychisch stattfindet, steht in einem Kontext, der durch verschiedene künstlerische Aktionsformen wie beispielsweise dem Happening eine tatsächlich physische Beteiligung des Publikums herausforderte. Diese Tendenz sollte das langsam endende Jahrtausend immer näher an den „Performative Turn“<sup>154</sup> in Kunst- und Kulturwissenschaften heranführen. Immer stärker fanden andere Rezeptions-, Produktions- und Destruktionsprozesse Eingang in Kunst und Leben. Neue Materialien

---

<sup>153</sup> Vgl. Anm. 6.

<sup>154</sup> Vgl. FISCHER-LICHT 2000.

sowie das immer stärkere Beherrschen sämtlicher Lebensbereiche durch die neuen Medien – wie es sich bereits in den 60er Jahren abzeichnete – lösten den Textbegriff von Kunst und Kultur auf und führten zu einem Ereignischarakter der Kunst. Interaktivität, Virtualität und Durchlässigkeit formierten die Rollen von Künstler, Kunstwerk und Betrachter neu.<sup>155</sup>

Im Jahre 2007 jährt sich Robert Fillious Todestag zum zwanzigsten Mal. Es wird sich klären, ob sein Werk dem veränderten Rezeptionsverhalten standgehalten hat, welche Positionen aus heutiger Sicht Bestand haben und welche Bedeutung ihm und seinem Werk im Gesamtkontext der Kunstgeschichte des letzten halben Jahrhunderts beigemessen wird. Fragen nach der Nähe seines Œuvres zu Fluxus oder auch der Konzeptkunst könnten durch den inzwischen bestehenden Abstand neue Antworten erhalten.

Was sich innerhalb der Rezeption Fillious bewegen mag, im ewig bestehenden Netzwerk seiner Gedanken und seiner Theorien werden die Arbeiten weiterhin Bestand haben und unhierarchisch und selbstverständlich denen präsent bleiben, die sich ihnen mit „Unschuld“ und „Vorstellungskraft“<sup>156</sup> nähern.

---

<sup>155</sup> Vgl. BÄTSCHMANN, Oskar: *Der Künstler als Erfahrungsgestalter*. Aus: Stöhr, Jürgen (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung heute*. Köln 1996, S. 248–281.

<sup>156</sup> Vgl. S. 46.



## IV. ANHANG

## 2. Bibliographie

### 2.1 Primärliteratur

- FILLIOU, Robert: *A Filliou Sampler. A great bear pamphlet*. New York (Something Else Press) 1967.
- FILLIOU, Robert: *Lehren und Lernen als Aufführungskünste*. Köln, New York (Walter König) 1970.
- FILLIOU, Robert: *Filliou*. In: *OPUS international*, Jg. 1971, No 22, S. 20–23.
- FILLIOU, Robert: *Le siège des idées analyse logique de EWIGE REGENWETTER*. Hamburg, Brüssel (Edition Lebeer Hossmann) 1977.
- FILLIOU, Robert: *Mister Blue from day to day*. Hamburg, Brüssel (Edition Lebeer Hossmann) 1983.
- FILLIOU, Robert; BRECHT, George: *Games at Cedilla or The Cedilla Takes Off*. New York, Toronto, Frankfurt/M. (Something Else Press) 1967.

### 2.2 Sekundärliteratur

- ANNAS, Max; GUTBERLET, Marie-Hélène (Hrsg.): *absolut Claude Lévi-Strauss*. Freiburg (Orange Press) 2004.
- BÄTSCHMANN, Oskar: *Der Künstler als Erfahrungsgestalter*. Aus: Stöhr (Hrsg.) 1996, S. 248–281.
- BÄRTHEL, Regina: *No pushing around. Angriffe aufs Alltägliche*. Aus: Kulturamt der Landeshauptstadt Wiesbaden (Hrsg.) 2002, S. 33–39.
- BARTHES, Roland [1968]: *Der Tod des Autors*. Aus: Jannidis; Lauer; Martinez u. a. (Hrsg.) 2003, S. 181–193.
- BECKER, Jürgen; VOSTELL, Wolf (Hrsg.): *Happenings – Fluxus. Pop Art. Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1965.
- BEHRENS, Günter: *Die soziale Utopie des Charles Fourier*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät, Universität zu Köln, Köln 1977.
- BELTING, Hans; DILLY, Heinrich; KEMP, Wolfgang u. a. (Hrsg.): *Kunstgeschichte – Eine Einführung. 5. überarb. Aufl.* Berlin (Reimer) 1996.
- BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1977.
- BERG, Stephan: *Robert Filliou*. In: *Kunstforum International*, Jg. 1991, H. 112, S. 367–369.
- BERTOLA, Chiara (Hrsg.): *Quasi per gioco – Das Spiel in der Kunst*. Cormano (I) (Arti Grafiche Somalia) 1995.
- BERTOLA, Chiara: *Das Spiel in der Kunst*. Aus: Dies. (Hrsg.) 1995, S. 13–18.

- BLOCK, René; KNAPSTEIN, Gabriele (Hrsg.): *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962–1994*. Ostfildern-Ruit (Cantz'sche Druckerei) 1995.
- BONNET, Anne-Marie: *Kunst der Moderne – Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance*. Köln (Deubner Verlag für Kunst, Theorie und Praxis) 2004.
- BRINKER, Helmut: *Vom Wesen des Zen*. Aus: Golinski; Hiekisch-Picard (Hrsg.) 2000, S. 10–25.
- BROER, Werner; ETSCHMANN, Walter; HAHNE, Robert (Hrsg.): *Kammerlohr – Epochen der Kunst. Band 5: 20. Jahrhundert. Vom Expressionismus zur Postmoderne. 2. Aufl.* München, Wien (Oldenbourg) 1997.
- CENTRE GEORGES POMPIDOU (Hrsg.): *Robert Filliou. Musée national d'art moderne Galeries Contemporaines. 10 juillet – 15 septembre 1991*. Paris (Editiones de Centre Pompidou) 1991.
- COLLET, Michel: *Allgemeiner Impuls*. Aus: Valentyn (Hrsg.) 2003, S. 26–31.
- CONZEN, Ina: *Vom Manager der Avantgarde zum Fluxusdirigenten. George Maciunas in Deutschland*. Aus: Block; Knapstein (Hrsg.) 1995, S. 18–31.
- CONZEN, Ina: *Art Games. Die Schachteln der Fluxuskünstler*. Stuttgart (Oktagon Verlag) 1997.
- CONZEN-MEAIRS, Ina: *Das Gedicht verläßt die Seite – Fluxus und die Poesie*. Aus: Friedmann (Hrsg.) 1992, S. 32–38.
- DERRIDA, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1972.
- DERRIDA, Jacques: *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen*. Aus: Ders. 1972, S. 422–442.
- DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM (Hrsg.): *Spielen. Zwischen Rausch und Regel*. Dresden (Hatje Cantz) 2005.
- DORIS, David T.: *Fluxus und Zen? Halt meinen Mund, schnell!* Aus: Friedmann (Hrsg.) 1992, S. 124–132.
- DUCHAMP, Marcel: *Duchamp du signe. Ecrits*. Paris (Flammarion) 1975.
- ECO, Umberto [1962]: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1977.
- EDITION LEBEER HOSSMANN (Hrsg.): *Robert Filliou*. Brüssel, Hamburg, Paris (Edition Lebeer Hossmann) 1990.
- ENGELMANN, Peter (Hrsg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart (Philipp Reclam jun.) 1990 (= Universal Bibliothek Nr. 8868).
- ERLHOFF, Michael (Hrsg.): *Das immerwährende Ereignis zeigt/The Eternal Network Presents/La Fête Permanente présente Robert Filliou. Sprengel-Museum Hannover 13.7. – 2.9.1984; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris Octobre – Novembre 1984; Kunsthalle Bern 18.1. – 17.2.1985*. Göttingen (Steidl) 1984.
- FILLIOU, Robert [1973]: *Gespräch Robert Fillious mit Klaus Liebig anlässlich der Ausstellung „Filliou“ in der Galerie Buchholz*. Aus: Schmidt (Hrsg.) 1988, S. 7–9.
- FILLIOU, Robert [1987]: *Kunst trifft Wissenschaft und Spiritualität. Brief von Robert Filliou im November 1987, Pouillac*. Aus: Wijers (Hrsg.) 1992, S. 274–275.

- FILLIOU, Robert; WIJERS, Louwrien [1981]: *Die Integration des Dharma in seine Arbeit als Künstler. Interview mit Louwrien Wijers am 11. Oktober 1981 in Amsterdam*. Aus: Wijers (Hrsg.) 1992, S. 127–133.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Vom „Text“ zur „Performance“*. Der „Performative Turn“ in den Kulturwissenschaften. In: *Kunstforum International*, Jg. 2000, H. 152, S. 61–63.
- FLITNER, Andreas: *Spielen – Lernen. Praxis und Deutung des Kinderspiels. erw. Neuaufl. der 11. Aufl. 1998 des Piper-Verlages, München*. Weinheim, Basel (Beltz Verlag) 2002. (= Beltz Taschenbuch 109).
- FOUCAULT, Michel [1969]: *Was ist ein Autor*. Aus: Jannidis; Lauer; Martinez u. a. (Hrsg.) 2003, S. 198–229.
- FRANK, Peter: *Fluxus: Eine teleskopische Geschichte*. Aus: Friedmann (Hrsg.) 1992, S. 16–22.
- FREUD, Sigmund [1907]: *Der Dichter und das Phantasieren*. Aus: Mitscherlich; Richards; Strachey (Hrsg.) 1969, S. 169–179.
- FRIEDMANN, Ken (Hrsg.): *Fluxus-Virus 1962–1992. 1. – 27. September 1992, Köln*. Pulheim/Köln (Druck und Verlag Schuffelen) 1992.
- FROSCH, Beate: *Die Künstlergruppe ZEN 49 und ihr Beitrag zur Entwicklung der gegenstandslosen Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1949–1957*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät, Regensburg. Trossingen 1992.
- GADAMER, Hans-Georg [1960]: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 2. Aufl. Tübingen (J.C.B. Mohr (Paul Siebeck)) 1965.
- GALERIE BUCHHOLZ: *Filliou. Ausstellung vom 8.5. – 16.6.1973*. München (K. Liebig) 1973.
- GALERIE DER STADT REMSCHEID (Hrsg.): *Robert Filliou – Poet. Sammlung Feelisch, 26. Oktober 1997 – 15. Februar 1998*. Remscheid (Heinrich Winterscheidt GmbH) 1997.
- GEIGER, Rupprecht [1950]: *Manifestentwurf für die Gruppe ZEN 49*. Aus: Harrison; Wood (Hrsg.) 2003, S. 796–797.
- GETHMANN-SIEFERT, Annemarie: *Einführung in die Ästhetik*. München (Fink Verlag) 1995. (= UTB für Wissenschaft).
- GLASER, Martin; BLOCK, René: *Die Wiesbaden Trilogie – Fluxus und die Folgen. 17. – 21. April 2003*. Aus: Kulturstadt der Landeshauptstadt Wiesbaden (Hrsg.) 2002, S. 6–19.
- GOLINSKI, Hans Günter; HIEKISCH-PICARD, Sepp (Hrsg.): *Zen und die westliche Kunst*. Köln (Wienand) 2000.
- GRAYLING, A. C.: *Wittgenstein*. Freiburg, Basel, Wien (Herder) 2002. (= Spektrum Meisterdenker).
- GROOS, Ulrike: *Auf den Spuren von Fluxus*. Aus: Kulturstadt der Landeshauptstadt Wiesbaden (Hrsg.) 2002, S. 27–32.
- HAMBURGER KUNSTHALLE (Hrsg.): *Fluxus und Nouveaux Réalistes. Sammlung Cremer für die Hamburger Kunsthalle vom 5. Mai – 16. Juli 1995*. Ostfildern (Cantz'sche Druckerei) 1995.

- HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert* (2 Bände). *Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 2003.
- HEIDEMANN, Ingeborg: *Der Begriff des Spiels und das ästhetische Weltbild in der Philosophie der Gegenwart*. Berlin (Walter de Gruyter & Co.) 1968.
- HOHLFELDT, Marion: *Grenzwechsel: das Verhältnis von Kunst und Spiel im Hinblick auf den veränderten Kunstbegriff in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts mit einer Fallstudie: Groupe de recherche d'art visuel*. Weimar (Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften) 1999.
- HUIZINGA, Johan [1938]: *Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur*. 3. Aufl. Basel, Brüssel, Köln, Wien (Akademische Verlagsanstalt Pantheon) 1949.
- HUMBOLDT, Wilhelm von [1936]: *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachgebrauchs und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*. Darmstadt (Claassen&Roether) 1949.
- HUNDERTMARK, Armin: *Robert Filliou*. Köln (Galerie und Edition Hundertmark) 1993.
- HWANG, Hyun-Sook: *Westliche Zen-Rezeption im Vorfeld des Informel und des Abstrakten Expressionismus*. Inaugural-Dissertation, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Osnabrück (Der andere Verlag) 2001.
- JANNIDIS, Fotis; LAUER, Gerhard; MARTINEZ, Matias (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart (Philipp Reclam jun.) 2003.
- JOSEK, Suzanne: *The New York School. Earle Brown, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff*. Saarbrücken (Pfauf) 1998.
- JOUVAL, Sylvie [a]: *Robert Filliou ‚Exposition pour le 3ème œil/Exhibition for the 3rd Eye‘. Ein Werkkomplex für Permanente Kreation andauernder Freiheit*. Aus: Valentyn (Hrsg.) 2003, S. 8–15.
- JOUVAL, Sylvie [b]: *Der Begriff der Permanenten Kreation und das Projekt des ersten Zentrums der Permanenten Kreation: das Poipoidrom*. Aus: Valentyn (Hrsg.) 2003, S. 52–63.
- JOUVAL, Sylvie [c]: *Von den Prinzipien der Poetischen Ökonomie zum Prinzip der Äquivalenz, vom Geist zur Technik*. Aus: Valentyn (Hrsg.) 2003, S. 78–87.
- KANT, Immanuel [1790]: *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg (Felix Meiner) 1968.
- KELLEIN, Thomas: *Warten auf die Poesie*. Aus: Edition Lebeer Hossmann (Hrsg.) 1990, S. 109–112.
- KEMP, Wolfgang: *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz*. Aus: Belting; Dilly; Kemp u. a. (Hrsg.) 1996, S. 241–258.
- KORZYBSKI, Alfred [1933]: *Science and Sanity. An introduction to non-aristotelian systems and general semantics*, 3. Aufl. New York (Country life press corporation) 1948.
- KRÄMER, Sybille: *Die Welt, ein Spiel? Über die Spielbewegung als Umkehrbarkeit*. Aus: Deutsches Hygiene-Museum (Hrsg.) 2005, S. 11–17.
- KRAFT, Ulrich: *Mönche in der Magnetröhre*. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 68, 23. März 2005, S. 11.

- KULTURAMT DER LANDESHAUPTSTADT WIESBADEN (Hrsg.): *40 Jahre: Fluxus und die Folgen. 1. September – 13. Oktober 2002, Kunstsommer Wiesbaden 2002.* Spangenberg (Werbedruck Schreckhase) 2002.
- LAMBERT, Jean-Clarence: *PoiPoi.* Aus: Valentyn (Hrsg.) 2003, S. 32–35.
- LENZEN, Dieter (Hrsg.): *Enzyklopädie Erziehungswissenschaft – Handbuch und Lexikon der Erziehung in 11 Bänden und einem Registerband. Bd. 1: Theorien und Grundbegriffe der Erziehung und Bildung.* Stuttgart (Ernst Cotta) 1983.
- LÉVI-STRAUSS, Claude [1962]: *Die Wissenschaft vom Konkreten.* Aus: Annas; Gutberlet (Hrsg.) 2004, S. 88–124.
- LÜTGENS, Annelie: *Abenteuer Alltag. Kunst um 1960 in der Sammlung Cremer.* Aus: Hamburger Kunsthalle (Hrsg.) 1995, S. 7–49.
- MARTIN, Jean-Hubert: *Filliou – den Menschen und den Künstlern gleich.* Aus: Valentyn (Hrsg.) 2003, S. 16–18.
- MITSCHERLICH, Alexander; RICHARDS, Angela; STRACHEY, James (Hrsg.): *Sigmund Freud. Studienausgabe, Band X. Bildende Kunst und Literatur; 4. korr. Aufl.* Frankfurt/M. (S. Fischer) 1969. (= *Conditio humana*).
- MORRIS AND BELKIN ART GALLERY (Hrsg.): *Robert Filliou: From political to poetical economy.* Vancouver 1995.
- MÜLLER, Axel: *Das Koan der Kunst. Ein visuelles Mondo zwischen Bild und Betrachter.* Aus: Golinski; Hiekisch-Picard (Hrsg.) 2000, S. 148–167.
- NEUE GALERIE AACHEN (Hrsg.): *Robert Filliou Commemor. Juli – Dezember 1970.* Aachen 1970.
- NEUE GALERIE AACHEN (Hrsg.): *Der 1.000.010. Geburtstag der Kunst. 17. Januar 1973. Robert Filliou.* Aachen 1973.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm [1872]: *Menschliches, Allzumenschliches und andere Schriften. Gesammelte Werke Band 1. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.* Köln (Könemann Verlagsgesellschaft mbH) 1994.
- OELLERS, A. C.; SPIEGEL, Sybille (Hrsg.): *Wollt ihr das totale Leben? Fluxus und Agit-Pop der 60er Jahre in Aachen.* Aachen (Maenz GmbH) 1995.
- OTTMER, Eva: *Finger, die auf den Mond zeigen. Eine Gegenüberstellung europäischer und buddhistischer Sprachtheorien am Beispiel Ferdinand de Saussures und Sakya Panditas.* Göttingen (Vandenhoeck&Rupprecht) 2003. (= Historische Sprachforschung).
- PARSY, Paul-Hervé: *Histoires de Filliou.* Aus: Centre Georges Pompidou (Hrsg.) 1991, S. 8–15.
- PARSY, Paul-Hervé: *Wessen Schmetterlings Traum bin ich?* Aus: Galerie der Stadt Remscheid (Hrsg.) 1997, S. 103–108.
- PETERS, Ursula; SCHWARZBAUER, Georg F. (Hrsg.): *Fluxus – Aspekte eines Phänomens. 15. Dezember 1981 – 31. Januar 1982.* Wuppertal (Wiersbowsky) 1982.
- PIAGET, Jean [1959]: *Nachahmung, Spiel und Traum. Die Entwicklung der Symbolfunktion beim Kinde.* Stuttgart (Ernst Klett) 1975. (= Gesammelte Werke (Studienausgabe)).

- PLATON: *Kratylos-Dialog*. Leipzig (Felix Meiner) 1918. (= Philosophische Bibliothek Band 174).
- PRECHTL, Peter: *Saussure zur Einführung*. Hamburg (Junius) 1994.
- RECHT, Roland: *L'homme sans qualités*. Aus: Centre Georges Pompidou (Hrsg.) 1991, S. 16–21.
- RITTELMeyer, Christian: *Spiel*. Aus: Lenzen (Hrsg.) 1983, S. 541–546.
- ROVATTI, Pier Aldo: *Illusio*. Aus: Bertola (Hrsg.) 1995, S. 19–23.
- SAUSSURE, Ferdinand de [1930]: *Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft*. 2. dt. Aufl. Berlin (Walter de Gruyter & Co.) 1967.
- SCHILLER, Friedrich [1793]: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Stuttgart (Philipp Reclam jun. GmbH) 2002.
- SCHILLING, Jürgen: *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben. Eine Dokumentation*. Luzern, Frankfurt/M. (Verlag C. J. Bucher) 1978.
- SCHMIDT, Hans-Werner (Hrsg.): *Robert Filliou zum Gedächtnis 1926–1987*. *Städtische Kunsthalle Düsseldorf* 6.8. – 11.9.1988. Düsseldorf 1988.
- SCHNEEDE, Uwe M.: *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart*. München (C. H. Beck) 2001.
- SCHULZE, Gerhard: *Das Leben, ein Spiel. Spiel und Wahrheit sind kein Gegensatz*. Aus: Deutsches Hygiene-Museum (Hrsg.) 2005, S. 139–150.
- SCHWARZBAUER, Georg F.: *Hinweis auf das künstlerische Tun – Anmerkungen zu einer Zeit grenzüberschreitender Positionsfestlegungen*. Aus: Peters; Schwarzbauer (Hrsg.) 1982, S. 10–47.
- STÖHR, Jürgen (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung heute*. Köln (Dumont) 1996.
- STÖRIG, Hans Joachim: *Kleine Weltgeschichte der Philosophie. Erweiterte Neuaufl.* Frankfurt/M. (Fischer Taschenbuch Verlag GmbH) 1998.
- VALENTYN, Heike van den (Hrsg.): *Robert Filliou – Genie ohne Talent*. Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 2003.
- VALENTYN, Heike van den [a]: *Deutschland ist ein guter Ort zum Schlafen. Robert Filliou in Düsseldorf 1968 bis 1974*. Aus: Dies. (Hrsg.) 2003, S. 20–25.
- WESTGEEST, Helen: *Zen und Nicht-Zen. Zen und die westliche Kunst*. Aus: Golinski; Hiekisch-Picard (Hrsg.) 2000, S. 61–134.
- WIJERS, Louwrien (Hrsg.): *Schreiben als Plastik 1978–1987*. Amsterdam (Ernst&Sohn) 1992.
- WINTER, Peter: *Das immerwährende Ereignis zeigt: Robert Filliou von A bis °*. In: *Kunstforum International*, Jg. 1984, H. 75, S. 185–189.
- WITTGENSTEIN, Ludwig [1922]: *Tractatus Logico-Philosophicus*. London (Bradford) 1955.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen – Philosophical Investigations übersetzt von G.E.M. Anscombe*. Oxford (Basil Blackwell) 1953.
- WOHLFAHRT, Günter: *West-Zen. Philosophische Konjekturen zur Affinität spätmoderner westlicher Kunst zum Zen-Buddhismus*. Aus: Golinski; Hiekisch-Picard (Hrsg.) 2000, S. 33–41.