

“...DIFFERENT STRATA AS FAR AGENDA WAS CONCERNED...”

La Monte Youngs Anthology

Hans-Jürgen Hafner

Anthologien gehören für den Büchersammler – ähnlich wie Sampler und Compilations für den Tonträgersammler – zu einer eher ungeliebten Sorte. Man weiß nie so recht, wo im Regal sie einzuordnen, wie sie wiederzufinden wären; und wie speziell den einen Text, dasjenige besondere Liedchen wieder aufzutun sei, die einst den Ausschlag dafür gaben, warum man mit der Anthologie, dem Sampler auch gleich noch den darauf mit versammelten Rest, buchstäblich, in Kauf genommen hat. Aber ganz ohne solche teils eher willkürliche, teilweise regelrecht ‚kuratierte‘ Sammlungen ist es auch schwer auszukommen. Nicht jede Anthologie prägt die Diskussion einer bestimmten Zeit so sehr wie die von Robert Motherwell herausgegebene, 1951 erschienene Anthologie *The Dada Painters and Poets*, die den Leserinnen und Lesern in den USA einen ersten umfassenden Überblick über die verschiedenen Dada-Zentren bot und die Wechselwirkungen zwischen politischer Provokation und bildender Kunst sichtbar machte. Manches entlegene Gedicht, manch seltenes Stück Musik überlebt nur dank seiner Anthologisierung oder wird dadurch zumindest leichter zugänglich gemacht. Was auch dazu führt, dass so einige Exemplare der Gattung dann doch als ausgesprochen sammelwürdig gelten dürfen und auf den entsprechenden Märkten mitunter heiß umkämpft sind. Blütenlese eben. Anthologien sind, in anderen Worten, irgendwie schon als ‚Format‘ problematisch. Wobei der Problemcharakter in Zeiten der allumfassend automatisierten Anthologisierung – das Infopatchwork, wie es die Newsfeeds und Streamingdienste mit sich bringen – nahezu obsolet geworden ist. Möchte man darüber im Sinne eines spezifischen Mediums sprechen, müsste das Problem ‚Anthologie‘ gewissermaßen erst rekonstruiert werden.

Denn so banal es klingt, das Problem von Anthologien ist zugleich ihr Potenzial. Dass man zum Gesuchten (und darum Gewollten) gleich noch jede Menge anderes

Zeug mitgeliefert bekommt, ob man will oder nicht, birgt ungeahnte Möglichkeiten. Du bekommst nie nur das, was du dir gewünscht hast – was die alte Anthologie vom aktuellen, als Wunschmaschine im Sinne des Spätkapitalismus algorithmisierten Stream gleichwohl ein Stückchen weit unterscheidet.

Aber richtig interessant wird es, wenn sich zudem herausstellt, dass eine Anthologie, die man in obigem Sinne als besonders gelungen bezeichnen müsste, im Rahmen ihrer Produktion wesentliche Teile eingebüßt hat. Beiträge, die dem diffizilen Realisationsprozess und, in Konsequenz, der tatsächlich um gut eineinhalb Jahre verspäteten Veröffentlichung zum Opfer gefallen sind.

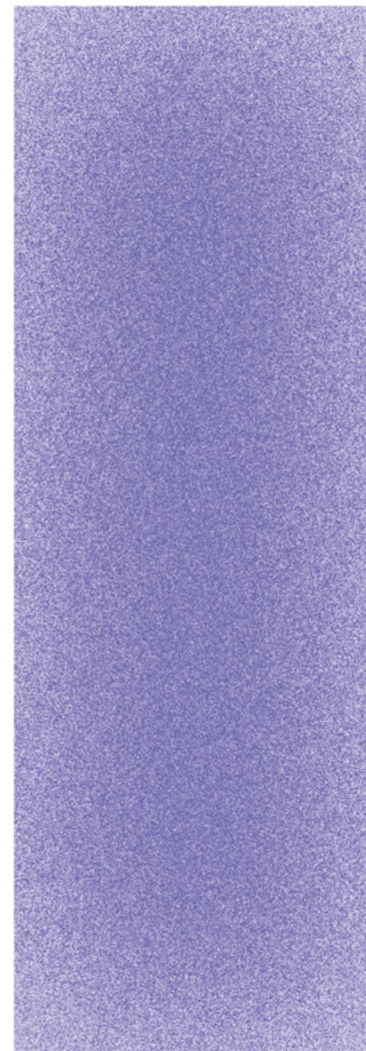
Wir sprechen von einem Buch, das ‚offiziell‘ den ziemlich umständlichen Titel *An Anthology of Chance Operations, Concept Art, Anti-Art, Indeterminacy, Improvisation, Meaningless Work, Natural Disaster, Plans of Action, Mathematics, Poetry, Essay* trägt. Damals wie heute ist meist einfach von ‚der‘ Anthology – in Englischen abgekürzt von ‚an‘ Anthology – die Rede – und jeder weiß, wovon die Rede ist. Im Mai 1963 erschien das Buch, endlich, nach rund zweijähriger, mehrfach verzögerter Vorbereitungszeit und wurde bereits sieben Jahre später, 1970, in einer moderat überarbeiteten Fassung erneut aufgelegt, diesmal mit prominenter Unterstützung des erfolgreichen Avantgarde-Galeristen und Initiator der Dia Foundation Heiner Friedrich.

Die umfangreiche Aufzählung im Titel zeigt allerdings schon an, dass diese Anthologie irgendwie besonders ist. Schon beim Durchblättern zeigt sich: mit all den eingefügten Inserts (zwei Kuverts mit Partituren, eine Schablone, ein Notenblatt), Faksimiles handschriftlicher Aufzeichnungen, Spiegelschriftdruck, Notationsformen etc. lässt sie sich eben nicht auf eine bestimmte Textsorte, auf ein Genre oder einen spezifischen Stil festlegen. Im Gegenteil: die Spannweite reicht, nimmt man den Titel beim Wort, von künstlerischen Zufallsverfah-

ren zur wissenschaftlichen Disziplin der Mathematik, von ungekannten Kunstrichtungen (concept art) zur Antikunst, vereint Dichtung und Aktivismus und bezieht nicht nur das Sinnlose, sondern auch gleich noch Naturkatastrophen mit ein. Auch die Liste der Beteiligten zeugt von einem – mindestens – bemerkenswert diversen Spektrum. Heute mögen vor allem zwei, drei Namen herausstechen: selbstverständlich Yoko Ono, die seitdem zu einem in den Welten des Pop, der Kunst und der Celebrities gleichermaßen zum Star avanciert ist. Natürlich auch John Cage, als ‚der‘ household name für das, was im 20. Jahrhundert als Neue Musik galt, und vielleicht Nam June Paik als Propagandist einer technologiefaszinierten, medienbasierten Kunst.

(POST-)CAGE

Seinerzeit stellt sich die Situation etwas anders dar. Sicher, auch nach damaligem Maßstab thront Cage über allen anderen. Eine Generation älter als ein Großteil der Beteiligten an der Anthology, kann er zu diesem Zeitpunkt bereits auf eine internationale Karriere zurückblicken und genießt nicht nur in der Welt der neuen Musik, dem Tanz, sondern vor allem in der Kunst größtes Renommee. Sein Einfluss auf die folgenden Generationen ist unübersehbar – auch im Falle der anderen, damals bereits illustren Namen: Jackson Mac Low etwa, ein hochproduktiver Dichter und wichtiger Exponent der experimentellen Literatur- und Theaterszene New Yorks, der Cages Konzept des Zufälligen und der konzeptuell begründeten Unbestimmtheit – oder indeterminacy – auch für die Dichtung anwendet. Der Komponist Earle Brown ist ein Mitstreiter Cages und durch seine Rolle als Produzent für das Label *Mainstream Records* einflussreicher Promoter Neuer Musik. Und auch der Künstler George Brecht bezieht sich auf Cage, wenn er eine neue und folgenreiche Auffassung von ästhetischer Praxis propagiert: seine „events“ sind als Partituren notierte, teils als Aufträge an die Rezipient_innen formulierte, teils beiläufig und unbemerkt stattfin-



dende Stücke zwischen Kunst, Komposition und Theater: Vorläufer einerseits dessen, was im Laufe der 1960er Jahre zum Genre der Performance kondensiert oder sich andererseits zur conceptual art weiterentwickeln wird. Damals konkurrieren Brechts events mit den ungleich aufwendigeren multi-medial-transdisziplinären und theatralen Projekten, die Allan Kaprow fast gleichzeitig unter dem griffigen Label *happening* etabliert. Beide stellen ihre Konzepte jeweils 1959 in der Reuben Gallery im New Yorker East Village vor und ohne Übertreibung lässt sich festhalten: die beiden Ausstellungen wirken stilprägend. Zudem sind sie eifrige Teilnehmer an John Cages Kurs für experimentelle Komposition, den er 1958 an der *New School for Social Research* etabliert – und der als eine der Keimzellen der Anthology gelten könnte. Hier formiert sich auch, was sich als Folge von Cages experimentellem Ansatz, im Sinne

“...DIFFERENT STRATA AS FAR AGENDA WAS CONCERNED...”

La Monte Youngs Anthology

Hans-Jürgen Hafner

Book collectors often look upon anthologies without much love – and the same goes for record collectors and their views on samplers and compilations. You never quite know where they slot into the order on the shelf and how you might best be able to find them again; and especially how you might ensure you can re-find that one text or that one special song that once upon a time was the reason you bought the anthology or sampler in the first place and made you put up with all that other stuff that is also gathered on it. Yet it is hard to get by entirely without such collections, some of which may be rather random while others may appear highly ‘curated’. Not every anthology is as influential in shaping discussion at its particular time as the 1951 anthology *The Dada Painters and Poets*, which was edited by Robert Motherwell. This offered its readers in the USA the first comprehensive overview of the different centres of Dadaism and illustrated clearly the interplay between political provocation and the visual arts. Some more obscure poems or rarer pieces of music either only survived due to being anthologised or at least were made more accessible by it. On occasion this results in particular specimens of the anthology genre being especially collectable and ending up hotly fought over in the collectors’ scene. Anthologies, in other words, are somewhat problematic as a genre. However, this problematic character seems to be growing increasingly obsolete in this age of all-encompassing automatic anthologisation – meaning the information patchwork as created by newsfeeds and streaming providers. Therefore, if you want to discuss anthologies within the context of a specific medium, you will first need to redefine the problem of “anthology”.

Trite as it may sound, what is problematic about anthologies is also a potential strength of theirs. The fact that in addition to what you sought out (and therefore wanted) you get a whole load of other stuff whether you want it or not brings

with it unexpected possibilities. You never get only what you wanted – and this is what distinguishes old-style anthologies from the current streaming that is arranged by algorithms like a late-capitalist wish machine.

However, there is a really interesting case of an anthology that according to the above description, ought to be considered particularly successful, but actually lost some essential parts during production. These contributions fell victim to the difficult implementation process and the fact that, as a consequence, publication was delayed by about a year and a half.

The book in question has the rather unwieldy ‘official’ title *An Anthology of Chance Operations, Concept Art, Anti-Art, Indeterminacy, Improvisation, Meaningless Work, Natural Disasters, Plans of Action, Stories, Diagrams, Music, Poetry, Essays, Dance Constructions, Mathematics, Compositions*. Then as now it is usually just referred to as ‘An Anthology’ and everyone knows what is meant. It was finally published in May 1963 after two years of preparatory work and several delays and was re-issued in a slightly revised edition already seven years later, in 1970, with the prominent support of Heiner Friedrich, the successful avant-garde gallerist and initiator of the Dia Foundation.

The extensive list that makes up its title already demonstrates that this anthology is somehow special. A quick flick through its pages shows: with all the inserts (two envelopes with musical scores, a stencil and a sheet of music), facsimiles of handwritten documents, prints in mirror-writing, musical notation systems etc. this anthology does not commit itself to just one particular type of text or genre or specific style. On the contrary: the span ranges, if you take the title literally, from artistic chance operations to the scientific discipline of mathematics and from unknown forms of art (concept art) to anti-art, it joins together poetry and activism and includes not just

the meaningless but also throws in natural disasters for good measure. The list of contributors also attests to a, at the very least, remarkably diverse spectrum. Today two or three names might stand out particularly: Yoko Ono of course, who has since attained star status in the spheres of pop, art and celebrity in equal measure. Definitely also John Cage, who was seen as ‘the’ household name for everything that in the 20th century was considered experimental or New Music, and maybe also Nam June Paik as the propagandist of a media-based art fascinated with technology.

(POST-)CAGE

Back then, however, the situation looks rather different: Admittedly, even in the judgment at the time Cage towers above all others. Being one generation older than most of the contributors to the Anthology, he can already look back on an international career and enjoys enormous kudos not just in the spheres of experimental music and dance but particularly in the arts. His influence on the following generations is manifestly conspicuous – even in the case of those who are themselves already illustrious: Jackson Mac Low for example, a highly productive poet and important exponent of New York’s experimental literature and theatre scene, who applies to poetry Cage’s concept of chance and indeterminacy. The composer Earle Brown is a like-minded companion of Cage’s and, through his position as a producer at the label Mainstream Records, an influential promoter of experimental music. The artist George Brecht, too, builds onto Cage with his own proposal for a new and momentous approach to aesthetic practice: his “events” are pieces located between art, composition and theatre that are written as musical scores, some are phrased as tasks to the recipients and some take place incidentally and unnoticed. They are thus precursors of two genres, one of which condenses into the genre of performance art over the course of the 1960s, and the other of which would go on to evolve into con-

ceptual art. At the time Brecht’s events are in competition with the significantly more elaborate multimedia, trans-disciplinary, theatrical projects that Allan Kaprow almost concurrently establishes and snappily labels as ‘happenings’. Both present their concepts, separately, in 1959 in the Reuben Gallery in New York’s East Village, and it can be stated without hyperbole that both exhibitions have an absolutely formative impact stylistically. Furthermore they are keen participants in John Cage’s course in experimental composition, which he set up at the New School for Social Research in 1958 – and which can be considered one of the nuclei of the Anthology. It is there that, resulting from Cage’s experimental approach, a post-Cage aesthetic takes shape, the effects of which impact on all areas of the arts.

However, most of the twenty-seven contributors to the book are still at the start of their – individually very different – careers, whether these be in the USA or in Europe. Furthermore, the list of contributors only feigns to suggest an international dimension. As a matter of fact the Anthology is a project that in this form could only come about in New York in the first few years of the 1960s. This does not, however, prevent it either thematically or with regard to its protagonists from reaching far beyond the boundaries of both city and scene. All of that, however, is mainly due to its editor La Monte Young, who himself only arrived in New York in September 1960.

It is for good reason that those in the know refer to it respectfully as ‘La Monte’s Anthology’. The legendary composer, musician and inventor of Dream Music is the mastermind behind the book and, with regard to its content, the editor. In the past this has been the cause of some irritations. Often the credit for the self-published book with its suggestive cover design – a full-page text pattern of the endlessly repeated short title on a crimson background – has been attributed to the designer of the cover, the Fluxus impresario

18 einer post-Cage'schen Ästhetik mit Effekten auf alle künstlerischen Bereiche interpretieren ließe.

Tatsächlich stehen die meisten der siebenundzwanzig an dem Buch Beteiligten am Anfang ihrer – individuell jedenfalls sehr unterschiedlich ausfallenden – Laufbahn, egal ob in den USA oder Europa. Zudem täuscht die Liste der Beteiligten Internationalität nur vor. Die Anthology ist ein Projekt, das in der Form nur in New York, in den ersten Jahren der 1960er Dekade zustande kommen konnte. Das heißt nicht, dass sie thematisch und mit Blick auf ihre Protagonisten nicht weit über Stadt- und Szenegrenzen hinausreicht. Nichts allerdings, was davon nicht vor allem auf das Konto ihres Herausgebers La Monte Young ginge, der seinerseits erst im September 1960 in New York eingetroffen war.

Nicht von ungefähr sprechen Eingeweihte respektvoll von ‚La Montes Anthology‘. Der legendenumwitterten Komponist, Musiker und Dream Music-Erfinder ist Mastermind hinter dem Buch und im inhaltlichen Sinne sein editor oder Redakteur. Das hat in der Vergangenheit für Irritationen gesorgt: oft wurde das selbst verlegte Buch mit dem suggestiven Coverdesign – ein formatfüllendes Textpattern aus dem endlos repetierten Kurztitel auf karminrotem Grund – seinem Gestalter, dem Fluxus-Impresario George Maciunas gutgeschrieben oder die Rolle des Co-Herausgebers (und letztlich für seine Finanzierung verantwortlichen) Jackson Mac Low überbewertet. Die Zuständigkeiten sind klar auseinanderzuhalten und die Debatte darum ein Indikator, dass es hier um etwas Wichtiges gehen muss: vergleiche die Ansprüche darauf, wer als erster auf Dada, das Readymade oder Fluxus gekommen ist. Deshalb nochmals kurz gefasst: für den Inhalt zeichnet allein Young verantwortlich.

Es ist nicht so, dass an sogenannten little magazines – wie die seit Mitte der 1950er Jahre vermehrt im Selbstverlag als DiY-Produkt erscheinenden Indie-Publikationen, art- und lit-zines zwischen Newsletter, periodical oder Edition in der Literatur bezeichnet werden – ein Mangel wäre. An Anthology ist allerdings seit ihrem Erscheinen von einem buzz begleitet, bietet nicht nur künstlerischen Zündstoff, sondern gerät bald schon in den Fokus zumal der kunsthistorischen Re-

cherche und wird zu einem zentralen Untersuchungsgegenstand, wo es speziell um die New Yorker Avantgarde der 1950er und 1960er Jahre geht – samt ihrem Einfluss auf die Konzeptualisierung der Kunst. Das kommt nicht von ungefähr. Dieser Plot betrifft den Stand der Kunst, das, was heute ganz selbstverständlich unter dem Begriff der contemporary art firmiert, insgesamt.

Es gibt starke Argumente dafür, dass, wie der britische Philosoph Peter Osborne es ausgedrückt hat, zeitgenössische Kunst ihren Status, ja ihre Ontologie – also das, was die Kunst ihrem Wesen nach Kunst sein lässt –, daraus bezieht, dass sie sich total und irreversibel konzeptualisiert hat: dass Kunst heute, in anderen Worten, im Zustand des Postkonzeptuellen ist. Was arg nach Theorie klingt – und an die zahlreichen Periodisierungsversuche erinnern mag, die vom Beispiel Postmoderne bis zur kurzen Mode der Post Internet-Art, allesamt einen Zustand des ‚danach‘ fixieren wollen – ist ein handfester Effekt der künstlerischen Praxis: was als Kunst gemacht wird, warum und wie. Es ist offensichtlich, dass sich seit den 1950er Jahren die Möglichkeiten Kunst zu machen erheblich auch in Bereiche ausweiten, die vorher nicht zu ihrem Zuständigkeitsbereich gehörten und allerhand disziplinäre Grenzen, etwa zwischen Tanz oder Musik und Kunst, aber auch zwischen musealer und vom Kunstmarkt gestützter high art und jeder Menge eher pop- oder gegenkultureller Praktiken, aufweichen. Die Künste expandieren buchstäblich. Tatsächlich betrifft das ‚Konzeptuelle‘ der Kunst, das sich als ihr Produktions- und Distributionsmodus durchzusetzen beginnt, aber eben nicht nur den Aspekt, wie die Kunst seitdem aussieht. Der zentrale Coup, der im Rahmen der conceptual art gelang, ist bekannt und nach wie vor folgenreich: Hier trennte sich die alte Einheit von Kunst und Werk auf – einerseits in die ‚Idee Kunst‘ und andererseits deren Display, die Art und Weise also, wie diese Idee kommuniziert wird.

Dieser strukturell veränderten Ausgangslage entkommt seitdem kein künstlerisches Vorhaben mehr, selbst wenn es in traditioneller Form, als Gemälde oder Objekt daherkäme und öffnet zugleich ganz neue Darstellungsweisen, wie es als Kunst auftreten, sich vollziehen kann. In dem Sinne wäre Peter Osbornes griffige Formel zu verstehen, dass zeitgenössische Kunst

„anywhere or not at all“ wäre. Das nun wieder betrifft den generellen Umgang mit Kunst, der sich nicht mehr exklusiv auf ihre Objekte konzentriert, sondern eher Beziehungen in den Blick nimmt, Handlungen und Sprechakte, die unter dem Vorzeichen Kunst vollzogen werden und damit die Kunst als institutionell reguliertes, soziales Feld strukturieren und auf die daran beteiligten Akteure durchreichen.

Szenenwechsel. Seit Herbst 1960 frisch in New York und begleitet von seiner damaligen Partnerin, der Dichterin Diane Wakoski, nimmt Young dank eines Fellowships an Cages berühmtem Kompositionskurs an der New School teil. Den hat zu diesem Zeitpunkt allerdings bereits Richard Maxfield ‚geerbt‘ und als Kurs mit Schwerpunkt auf elektronische Komposition fortgeführt. Unter den bisherigen Kursteilnehmern finden sich neben Mac Low, Ichiyonagi und Ono, Kaprow und Brecht etwa auch der spätere Fluxus-Protagonist Dick Higgins sowie weitere bildende Künstler: Al Hansen und Larry Poons. In Maxfields Kurs ist für kurze Zeit sogar George Maciunas zu Gast, der gerade sein Kunst- und Grafikstudium hinter sich gebracht hat.

Young selbst hatte vor seinem Umzug nach New York in Berkeley Komposition und Musikwissenschaften studiert und war mit ersten Kompositionen hervorgetreten. Geprägt von der Musik der Zweiten Wiener Schule, speziell Weberns Serialität und deren Radikalisierung im Werk Karlheinz Stockhausen, war La Monte Young überhaupt erst kurze Zeit vorher mit Cages Musik und Denken in Berührung gekommen. Während seiner Teilnahme am exklusiven Kompositionsworkshop von Stockhausen im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik im Sommer 1959, war es der Austausch mit dem Pianisten und kongenialen Cage-Interpreten David Tudor, der Young einen präzisen Eindruck von Cages Projekt vermittelt.

Noch in Kalifornien ist Young im Mittelpunkt einer Gruppe ikonoklastischer Komponisten und Künstler, Joseph Byrd, Terry Jennings, Dennis Johnson, Terry Riley und Walter de Maria, die, allesamt Anfang 20, die Outlines dafür abstecken, was sich zur Minimal Music verfestigen wird – und letztlich einen Endpunkt der zunehmend akademisierten Neuen Musik markiert. Johnsons 1959 komponiertes und lange verschollenes „November“ für Soloklavier – es liegt seit 2013 als Rekonstruktion auf

4 CDs vor – ist historisches Landmark dieser Entwicklung. Das rund sechsstündige Stück, das sich als additives Puzzle aus dem Motivmaterial eine Zwei-Ton-Figur, einer kleinen Terz, herausentwickelt und den Interpretieren Raum für Repetition wie Improvisation lässt, hatte gleichermaßen Einfluss auf Youngs Kompositionsweise wie dessen aktive Beteiligung im lebhaften Jazz circuit von Los Angeles, etwa in Combos mit Don Cherry, Ornette Coleman oder Eric Dolphy. Wichtigen Input liefert zudem der Dancer's Workshop der Choreographin Ann Halprin in San Francisco, der massiv dazu beiträgt künstlerischen Tanz zu entzaubern und eine Praxis des Performativen zu etablieren. Als musikalischer Direktor tritt Young hier in Austausch mit Künstlerinnen und Künstlern wie Robert Morris und seiner damaligen Partnerin Simone Forti sowie mit Walter de Maria. Sie alle stehen ganz am Anfang ihrer Laufbahn und formulieren ihre künstlerischen Projekte im Spannungsfeld von Neuer Musik, zeitgenössischem Tanz und daraus abgeleiteten, schwer zu kategorisierenden Praktiken, die auf die Performance als Genre der bildenden Kunst vorausweisen. Fast gleichzeitig mit Young siedeln Byrd, Jennings, de Maria, Morris und Forti nach New York um.

DIE ANTHOLOGY IN PRODUKTION

In den ersten Monaten des Jahres 1961 gewinnt Chester Anderson, ein Dichter aus der Beat-Szene, Young erfolgreich als Gastherausgeber für eine geplante Ausgabe von Beatitude East. Beatitude erscheint bisher nur in San Francisco und könnte als Musterbeispiel für die Konjunktur der sogenannten little magazines gelten, die sich meist an eine bestimmte, vom Wirkungskreis her überschaubare Szene richten. Ursprünglich als wöchentlicher Newsletter geplant, wandelt sich Beatitude schnell zu einem handfesten, wenngleich weitgehend auf den Adressatenkreis der Beats der Bay Area beschränkte Literaturmagazin, dessen erste, von Allan Ginsberg, Bob Kaufmann und John Kelley konzipierte Ausgabe im Mai 1959 realisiert werden kann. Im 1960 liegt die gewissermaßen ‚amtliche‘ Beatitude Anthology vor. Das Heft selbst erscheint, verlässlich unregelmäßig, noch bis 1987.

Die folgende Entstehungsgeschichte der Anthology liest sich fast wie ein Krimi – und lässt sich in dem hervorragenden, von Julia Robin-

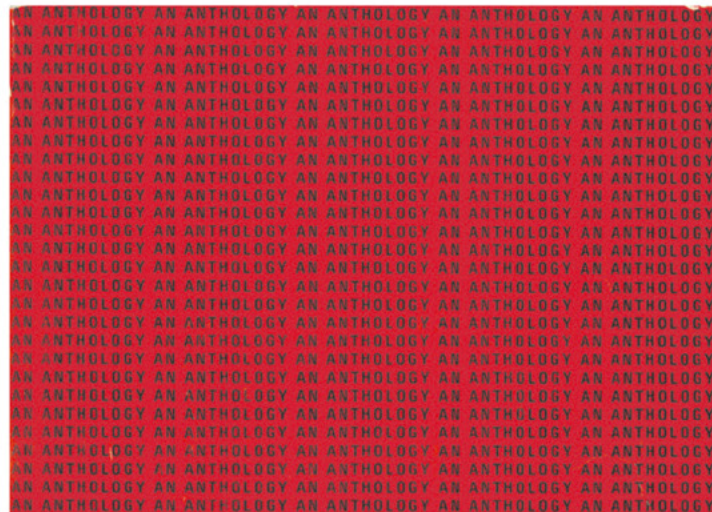
George Maciunas, rather than to its editor Young. Also, the role of the co-editor Jackson Mac Low (who was ultimately responsible for financing it) has been overstated. Their respective responsibilities, however, are clearly delineated and the fact they are debated at all indicates that something important is at stake: a fruitful parallel here is found in the claims about who first invented Dada, Readymade or Fluxus. So here it is again, short, sweet and definite: the content was solely Young's responsibility.

It really cannot be said that there was a shortage of 'little magazines', as the various self-published, DIY-produced indie publications, art- and lit-zines are called that appear increasingly from the mid-1950s onwards and are located somewhere between newsletter, periodical and edition. Since its very publication *An Anthology* has been accompanied by a buzz. It is not just artistically controversial but soon it also moves into the focus of art historical researchers and becomes a central item of investigation, especially as regards the New York avant-garde of the 1950s and 60s – including its influence on the conceptualisation of art. There is substance to this, after all this plot concerns the state of art as a whole, namely what today is referred to as contemporary art.

There are strong arguments for the idea that, in the words of British philosopher Peter Osborne, contemporary art draws its status, or even its very ontology – meaning that which allows art in its very essence to be art –, from the fact that it has totally and irreversibly conceptualised itself: that art today is in a state of being post-conceptual, in other words. Although this sounds awfully like a theory – and is rather reminiscent of the numerous attempts at periodisation that, from the example of the postmodern to the short fashion for post-internet art, always desired to establish a fixed state of 'afterwards' with the prefix 'post' – it is a tangible effect of artistic practice: what it is that is produced as art, why, and how. It is obvious that from the 1950s onwards the possibilities for producing art expand considerably into areas that were not previously included in the category of 'art'. It is also obvious that various boundaries between disciplines soften and become permeable, for example between dance or music and art but also between high art, which is museum-based and support-

ed by the art market, and a huge number of rather pop-cultural or counter-cultural practices. The arts literally expand. As a matter of fact the 'conceptual' of art, which starts becoming the dominant mode of production and distribution, does not relate just to the aspect of what art looks like since then. The central coup that conceptual art achieved is well-known and still momentous: This is where the old unity of art and opus separates – into the 'idea of art' on the one hand and its display on the other, meaning the way in which this idea gets communicated.

This structurally changed starting position has since inevitably applied to every artistic endeavour, even if it comes along in a traditional form, as a painting or object. At the same time, however, this also opens up entirely new ways of representation, of how an artistic undertaking can present itself



as art, of how it can consummate itself. It is in this sense that we should understand Peter Osborne's catchy formula that contemporary art is "anywhere or not at all". His statement pertains to the general approach to art, which no longer concentrates exclusively on artistic objects but rather looks at relationships, actions and speech acts undertaken under the portent of art and thus structure art as an institutionally regulated, social field and passes it on to the protagonists involved in this.

Change of scenery: Young has been in New York since the autumn of 1960, accompanied by his then partner, the poet Diane Wakoski. A fellowship enables him to take part in Cage's famous course in composition at the New School. The course, however, has by that point already been 'inherited' by Richard Maxfield, who runs it with an emphasis on electronic compo-

sition. Previous course alumni include Mac Low, Ichiyanagi, Ono, Kaprow and Brecht, as well as the later Fluxus protagonist Dick Higgins and further visual artists Al Hansen and Larry Poons. For a short while even George Maciunas, who has just finished his art and graphics degree, is a guest in Maxfield's course.

Young himself studies composition and music at Berkeley prior to moving to New York and starts to distinguish himself with his first compositions. Having initially been strongly moulded by the music of the Second Vienna School, especially Webern's seriality and its radicalisation in the oeuvre of Karlheinz Stockhausen, La Monte Young has only come in touch with Cage's music and thinking a short while before. It was during his participation in an exclusive composition workshop run by Stockhausen during the Darmstadt

minor third, and leaves the performer space for repetition as well as improvisation. It influenced Young's style of composition as did his active participation in the lively New York jazz circuit, for instance in combos with Don Cherry, Ornette Coleman and Eric Dolphy. Important input also came from the Dancer's Workshop of choreographer Ann Halprin in San Francisco, which contributed hugely to demystifying artistic dance and establishing a performative practice. As its musical director, Young starts an exchange of ideas with artists such as Robert Morris and his then partner Simone Forti as well as with Walter de Maria. All of them are still at the start of their careers and are shaping their artistic projects in the competing contexts of experimental music, contemporary dance and hard to categorise practices derived from these, which are pointing ahead towards performance becoming a genre of the visual arts. Byrd, Jennings, de Maria, Morris and Forti move to New York almost at the same time as Young.

THE MAKING OF THE ANTHOLOGY

In the early months of 1961 Chester Anderson, a poet from the beat scene, succeeds in winning Young as co-editor for a planned edition of *Beatitude East*. *Beatitude* has previously only been issued in San Francisco and can be considered a case in point for the demand for 'little magazines', which are usually aimed at a specific scene of a reasonably manageable size. Originally intended as a weekly newsletter, *Beatitude* quickly develops into a proper literary magazine, although its intended audience is largely limited to the Beats of the Bay Area. Its first edition, which is devised by Allan Ginsberg, Bob Kaufmann and John Kelley, is published in May 1959. Then in 1960 there is the, in a manner of speaking, 'official' *Beatitude Anthology*. The magazine itself appears reliably but irregularly until 1987.

The subsequent genesis of the *Anthology* reads almost like a crime novel – which we can follow in detail in the excellent catalogue +/-1961. Founding the *Expanded Arts* (Madrid 2013), edited by Julia Robinson and Christian Xatrec: Already after a few months Young has gathered the large volume of material for the planned magazine. This material comprises partly

Summer Courses for New Music in the summer of 1959 that La Monte Young encountered the pianist and congenial performer of Cage's music David Tudor, who gave Young a precise impression of Cage's project.

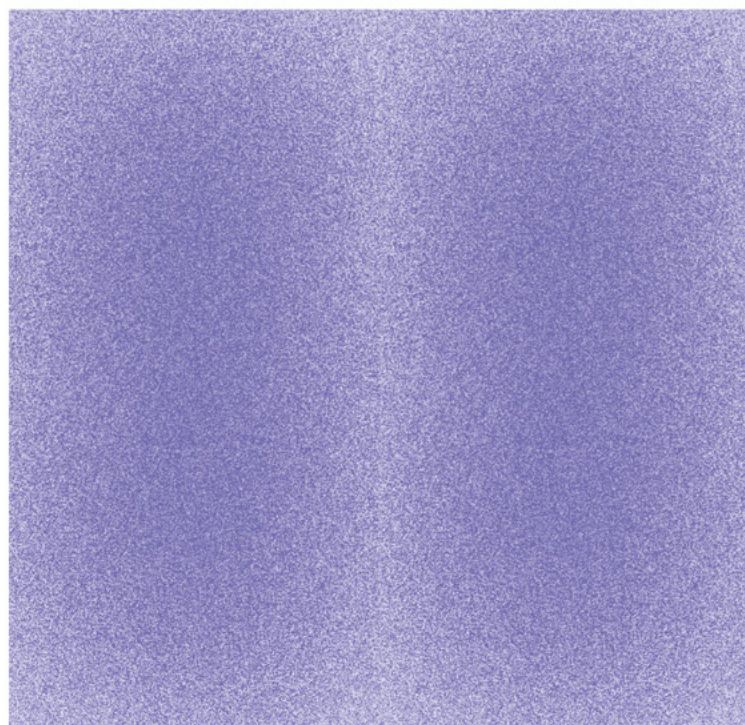
While still in California, Young is at the centre of a group of iconoclastic composers and artists, Joseph Byrd, Terry Jennings, Dennis Johnson, Terry Riley and Walter de Maria. They are all in their early 20s and are setting the outlines of what will solidify into Minimal Music – and will eventually mark an end point of the increasingly academic New Music. Johnson's piece "November" for solo piano, although composed in 1959, then lost for a long time, but since 2013 available on 4 CDs as a reconstruction, is a historic landmark of this development. It is a six-hour piece that develops as an additive puzzle out of the motif material of a two-note figure, a

20 son und Christian Xatrec herausgegebenen Katalog +/-1961. Founding the Expanded Arts (Madrid 2013) im Detail nachvollziehen: Bereits nach wenigen Monaten hat Young das umfangreiche Material, teils existierende, teils neue Kompositionen bzw. Partituren und Notationen, event- und Projekt-scores, Gedichte, literarische und künstlerische Texte, Essays sowie einige Bilder für das geplante Heft zusammengetragen und dafür seine verschiedenen Ressourcen – den Kreis um Cage, die Freunde und Kollegen von der West Coast, Bekanntschaften von seinem Aufenthalt in Darmstadt, neue Alliierte wie den Harvard-Mathematikstudenten, angehenden Komponisten und Künstler Henry Flynt – aktiviert. Einige Arbeiten, etwa Fortis Dance Constructions, entstanden im Rahmen der Veranstaltungs- und Konzertreihen, die Young sozusagen als ‚Kurator‘ in Yoko Onos Loft in der Chambers Street (zwischen Dezember 1960 und Juni 1961) und Maciunas’ AG Gallery (zwischen Mai und Juli 1961) durchgeführt hatte oder kamen dort zur Aufführung. Young selbst trägt für das Buch eine Reihe seiner Compositions 1960 sowie drei Piano Pieces for David Tudor (alle 1960) bei. Als sich im Juni 1961 abzeichnet, dass Beatitude das – wie es die Legende will, zwischenzeitlich verschwundene – Material nicht veröffentlichen will, bietet George Maciunas an als Verleger einzuspringen und beginnt mit dem bereits im Herbst 1961 zu großen Teilen finalisierten Layout. Seinerseits in Zahlungsschwierigkeiten geraten, siedelt Maciunas im September 1961 nach Deutschland über und arbeitet als Grafiker bei der US-Armee. Zwei im New Yorker Living Theater durchgeführte Benefizveranstaltungen im Januar und Februar 1962 bringen Arbeiten aller an der Anthology Beteiligten auf die Bühne, ändern aber wenig an der nach wie vor ungeklärten Finanzierung. Dagegen verkompliziert Maciunas’ Abwesenheit zusätzlich die Produktion – vor allem was die Frage der Cover-Gestaltung betrifft. Er inauguriert im September 1962 Fluxus als Stil und Bewegung im Rahmen eines ersten Festivals, Fluxus: Internationale Festspiele Neuester Musik im Museum Wiesbaden; dort treten unter anderem Dick Higgins und Emmett Williams auf. Zwischen dem Kreis künftiger Fluxus-Mitglieder und dem der Anthology-Mitarbeiter bestehen zwar Überschneidungen; gleichwohl wäre es falsch, sie als Fluxus-Publikation zu werten. Im

Winter 1962 liegen die fertigen Druckbögen des Buchs vor. Robert Morris zieht seine Beiträge – den Textscore zu der Arbeit Make an Object to Be Lost (1961) und den Text Blank Form (1960-1961) – zurück; in einem Schreiben an Anderson hatte er schon im April 1961 zwei Textbeiträge zurückgenommen und von Maciunas eine Korrektur des Zwischentitels gefordert, damit sein Beitrag nicht länger als „Anti-Art“ rubriziert werden würde. Schwierigkeiten bereitet die als Beilage geplante Schablone black page with holes von Di(e)ter Roth, die teures Papier (am Ende weißes statt farbiges) und aufwendige Stanzung erfordert. Am 27. Februar protestieren Tony Conrad, Henry Flynt und Jack Smith gegen Hochkulturstiftungen wie das Metropolitan Museum und das Lincoln Center; Flynts Vortrag From ‚Culture‘ to Veramusement am Folgetag ist ein weiteres Symptom für dessen zunehmende Entfremdung von Kunst und Kulturbetrieb. Bis Anfang 1963 sichert Jackson Mac Low den zur Finalisierung des Buchprojekts nötigen Betrag von 5000 Dollar (verbunden mit der Auflage, im Impressum genannt zu werden), die Veröffentlichung der Anthology wird mit dem von George Brecht und Robert Watts organisierten YAM Festival synchronisiert und in deren entsprechenden Publikationen annonciert. An Anthology of Chance Operations, Concept Art, Anti-Art, Indeterminacy, Improvisation, Meaningless Work, Natural Disaster, Plans of Action, Mathematics, Poetry, Essay erscheint passgenau zum YAM Day am Wochenende des 11. und 12. Mai 1963.

„DIFFERENT STRATA“

Ihre eigenartige Wirkung entfaltet die Anthology nicht nur aufgrund der inhaltlich-thematischen Vielfältigkeit oder der diversen intellektuellen Provenienzen, auf die ihre Beiträge zurückzuführen sind. Zurecht weist Henry Flynt in seinem grundlegenden Aufsatz La Monte Young in New York, 1960-62 (1996) auf die „different strata“ der beteiligten Akteure hin, die bei allen Gemeinsamkeiten – Neue Musik und Kritik der Serialität sowie klassischer Autorschaft après Cage als point of departure, eine post-Cage’sche, transgressive und interdisziplinäre Ästhetik, die Wichtigkeit des ‚Neuen‘ verbunden mit irgendwie ‚radikaler‘ ikonoklastischer und antiinstitutioneller Haltung, Anti-Kunst – nicht nur erhalten bleiben. Das Besondere ist, dass diese „strata“



als regelrechte Fliehkräfte durch den verspäteten Erscheinungstermin der Anthology umso sichtbarer werden. So sehr sie komprimiertes Zeitbild, symptomatisch für eine spezifische, kollektiv geteilte Idee von Avantgarde, und Resultat, letztlich, schlicht der persönlichen Verbindungen und Interessen ihres Herausgebers La Monte Young ist, so dehnt sich die enge Rahmenseite der Anthology unter ihrer verspäteten Veröffentlichung aus und trifft bereits in ihre Nachwehen.

Mit am besten zeigt sich das an den sukzessive zurückgezogenen – ursprünglich von der intensiven Auseinandersetzung mit Cage und Duchamp geprägten – Beiträgen von Robert Morris, am Essay: Concept Art von Henry Flynt (der in der zweiten Auflage der Anthology in korrigierter Form und um das Innenperseqs Diagram erweitert erscheinen wird. Von Morris’ ursprünglicher Beteiligung findet sich keine Spur mehr). Beide entwickeln ihre jeweiligen Projekte mit erstaunlicher Konsequenz, die Morris wieder an die Institution Kunst anbindet (etwa mit der ersten ‚amtlichen‘ Ausstellung in der hippen Green Gallery im Oktober 1963), Flynt nach einer radikal ‚anderen‘ Kunst jenseits von high und low, unabhängig von ihrer gesellschaftlichen Vereinbarung suchen lässt – und ihn zeitweise, getrennt davon, in die politikaktivistische Arbeit führt. La Monte Young selbst lässt die konzeptuellen, 1960 und 1961 entwickelten word scores, die zum großen Teil in der Anthology enthalten sind – und ebenso eine Fortsetzung wie eine zunehmende Kritik an der (post-)Cage’schen Äs-

thetik nahelegen – hinter sich und beginnt sein musikalisch-sonisches Operationsfeld neu abzustecken, indem er sich einerseits verstärkt wieder mit populären Musiken, Blues und Jazz, auseinandersetzt und die Beschäftigung mit Drones und Intonation auch als Prozess kollektiver musikalischer Praxis intensiviert. Im Rahmen des YAM Festival präsentiert er am 19. Mai 1963 erstmals öffentlich sein exemplarisches The Second Dream of the High-Tension Line Stepdown Transformer (1962). Im Frühjahr 1963 erscheinen Youngs neunundzwanzig Compositions 1961 (LY 1961) – allesamt nummeriert und datiert mit dem Auftrag: „Draw a straight line and follow it.“ – als Fluxuspublikation, gestaltet von George Maciunas in Westdeutschland. Dort und dann nach seiner Rückkehr in die USA im Spätsommer 1963 arbeitet Maciunas verbissen an der ersten Ausgabe eines Fluxus-EditionsKompendiums, das eher seinen Vorstellungen entspricht und 1964 als Fluxus 1 erscheinen wird. Es enthält von Maciunas fotografierte Porträts von Young – aber keine Arbeit von ihm.

Wir müssten bei Gelegenheit noch tiefer in die Anthology einsteigen, die beschriebenen „different strata“ von der gemeinsamen Agenda, die ihre Anthologisierung nahelegt, abgrenzen. So weit sollte klar sein, dass die Künste mit ihr erst einmal aus dem Sack sind.



ganised, essentially as a 'curator', in Yoko Ono's loft apartment in Chambers Street (between December 1960 and June 1961) and Maciunas' AG Gallery (between May and July 1961). Young himself contributes a series of his Compositions 1960 as well as three Piano Pieces for David Tudor (all 1960) to the book. When it becomes apparent in June 1961 that Beatitude does not want to publish the material – which, as legend has it, had temporarily disappeared in the interim – George Maciunas offers to step into the breach as publisher and begins with the layout, which is largely finalised by autumn 1961 already. Having run into financial difficulties himself, Maciunas moves to Germany in September 1961 where he works as a graphic designer for the US Army. In January and February 1962 two fund-raising events are held at the New York Living Theater, which showcase works by everyone involved in the Anthology. However, this does not really address the still unresolved problem of how to finance the project. Maciunas' absence complicates the publication process further, especially as far as the cover design is concerned. He inaugurates Fluxus as a style and a movement during a first festival called Fluxus: Internationale Festspiele Neuester Musik at the Museum Wiesbaden in September 1962; amongst others, Dick Higgins and Emmett Williams make an appearance there. Whilst there are overlaps between the circle of future Fluxus members and that of Anthology contributors, it would be wrong to consider the Anthology a Fluxus publication. In the winter of 1962 the finished printed sheets for the book are ready. Robert Morris withdraws his contributions – the text score to his work *Make an Object to Be Lost* (1961) and the text *Blank Form* (1960-1961); in a letter to Anderson in April 1961 he has already retracted two text contributions and demanded that Maciunas correct the subheading so that his contribution would no longer appear under the rubric of 'Anti-Art'. There are also difficulties with the planned insert of the patterned stencil black page with holes by Di(e)ter Roth as it requires expensive paper (although white paper in the end rather than coloured) and elaborate press cut. On 27 February Tony Conrad, Henry Flynt and Jack Smith protest against high cultural institutions like the Metropolitan Museum and the Lincoln Center; Flynt's presentation *From 'Culture' to Veramusement* the fol-

lowing day is yet another symptom for his increasing alienation from art and the cultural scene. By early 1963 Jackson Mac Low guarantees the amount of \$5,000 that is needed to finalise the publication of the book (under the condition that he gets mentioned in the colophon), the publication date is synchronised with the YAM Festival, which is organised by George Brecht and Robert Watts, and gets announced in the corresponding releases for the festival. An *Anthology of Chance Operations, Concept Art, Anti-Art, Indeterminacy, Improvisation, Meaningless Work, Natural Disasters, Plans of Action, Stories, Diagrams, Music, Poetry, Essays, Dance Constructions, Mathematics, Compositions* is then published right on cue for YAM Day at the weekend of 11 and 12 May 1963.

“DIFFERENT STRATA”

The Anthology's peculiar force is not just a result of its wide variety in terms of contents and themes or the intellectually diverse provenances underlying its contributions. In his seminal essay *La Monte Young in New York, 1960-62* (1996), Henry Flynt rightly points to the “different strata” of those involved, which remain intact despite everything that the contributors have in common: experimental New Music and criticism of seriality as well as of classic authorship after Cage as a point of departure; a post-Cage transgressive and interdisciplinary aesthetics; the importance of the ‘new’ in combination with a somewhat ‘radical’ iconoclastic and anti-institutional attitude; anti-art. What is special is that as a result of the delayed publication date of the Anthology these “strata” act almost like centrifugal forces thus becoming even more visible. The Anthology is a compressed picture of the time and symptomatic of a specific, shared idea of avant-garde as well as a result of, in the end, simply the personal connections and interests of its editor La Monte Young. However, the tight framework of the Anthology is stretched by its late publication and already enters into its aftermath. This is best seen at the example of the successively withdrawn contributions by Robert Morris – which were originally marked by an intense examination of Cage und Duchamp – and the text *Essay: Concept Art* by Henry Flynt. (The latter, incidentally, later appears in a corrected form extended by *Innperseqs Diagram* in the second edition of the Anthology, but of

Morris's original participation there is no trace left.) Both Morris and Flynt go on to develop their respective projects with remarkable consistency. In Morris's case, this leads him to link back up with art as an institution (for instance with his first ‘official’ exhibition in the hip Green Gallery in October 1963), while Flynt searches for a radically ‘different’ art beyond the categories of high and low and independent of its social convention – which for a time leads him, quite separately, into political activism.

La Monte Young himself leaves behind his conceptual word scores that he developed in 1960 and 61, which are to a large part presented in the Anthology – and which suggest both a continuation and increasing criticism of the (post-) Cage aesthetic. Instead, he begins to demarcate a new musical-sonic field of operation for himself by dealing more strongly again with popular music styles as well as blues and jazz on the one hand and intensifying his work with drones and intonation as a process of collective musical practice on the other. During the YAM Festival he presents his exemplary *The Second Dream of the High-Tension Line Stepdown Transformer* (1962) in public for the first time on 19 May 1963. In spring 1963 Young's twenty-nine *Compositions 1961* (LY 1961) – all of which are numbered and dated and state the task: “Draw a straight line and follow it.” – are released as a Fluxus publication, designed by George Maciunas in Western Germany. Both in Germany and later after his return to the USA in late summer 1963, Maciunas works doggedly on the first edition of a compendium of Fluxus editions that is more in line with his ideas, which is published in 1964 under the name *Fluxus 1*. It contains portrait photographs of Young taken by Maciunas – but no works by Young.

When the opportunity presents itself, we will really need to delve deeper into the Anthology and define the border between the “different strata” and the shared agenda that is suggested by the anthologisation. What should definitely be clear beyond doubt by now is that with the Anthology the arts have well and truly been set free.