

Wolf Vostell

## »Die neue Form der Schönheit ist Erkenntnis«

Ein Gespräch mit Gisela Nauck und Sabine Sanio über Videokunst, Musik und anderes\*

\* Das Gespräch fand am 16. Dezember 1993 in Wolf Vostells Berliner Wohnung statt. ↑

»Das Hören von 2 Düsentriebwerken während eines 4-stündigen Fluges ist sozio-ästhetisch schöner und relevanter in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als 4 Stunden in einer Wagner-Oper zu sitzen und nicht von der Stelle zu kommen.« (1985)

**Frage:** Die Frage nach dem Verhältnis von Videokunst und Musik zu stellen bedeutet bei Ihnen, nach dem Verhältnis von körperlicher, sichtbarer Aktion, speziell von Bewegung, und der akustisch-musikalischen Ebene zu fragen. Bei ihren Happenings oder auch bei dem Fluxus-Konzert *Le Cri* von 1990 gehen die akustischen Ereignisse aus den Aktionen unmittelbar hervor bzw. werden auf Instrumenten erzeugt. In dem für mich erstaunlich poetischen, doch in sich auch nicht ungestörten Video *TV-Cubisme, Liège* aus dem Jahre 1985 ist das anders. Könnten Sie dieses Andere, das ich als eine stärkere Abstraktion im künstlerisch gestaltenden Sinne verstehe, zunächst beschreiben?

**W. V.:** Alles ist Körper und alles ist transparent. Alles ist akustisch, alles ist plastisch. Alles ist ephemeral und alles ist sensitiv. Aber auch alles ist psychologisch und soziologisch. Diese Grundelemente resultieren aus der Modernität im 20. Jahrhundert, sind Elemente, die man benutzt, wie man früher Farbe oder Bleistift benutzte, es sind Erkenntnisse, die in eine ästhetische Musiktheorie oder Verhaltenstheorie einfließen. Mein Ziel war immer, mit allem was ich mache, nicht nur den Kunstbegriff oder die Form, sondern das menschliche Verhalten zu verändern. Insofern würde zutreffen, daß meine Aktionen und meine Musik Verhaltenskunst sind.

Der Unterschied zu früheren Arbeiten besteht darin, daß in *TV Cubisme, Liège* das Geräusch, also das Atemgeräusch, das die Person, eine junge Frau, boherhaft steigert, von derselben Person während des Sichverhaltens erzeugt wird – also während sie mit einem Betonklotz spielt, diesen an verschiedene Stellen des Gesichts legt usw. Die Idee bestand darin, eine Überlagerung von acht Gesichtern zu machen, also einen Film aus Aufnahmen mit acht verschiedenen Kameras. Cubisme deshalb, weil die Kubisten ja von der Gleichzeitigkeit der Erscheinungsform träumten. Erst durch Elektronik wurde es aber realisierbar, eine tatsächliche Gleichzeitigkeit von acht verschiedenen Bildausschnitten mit acht verschiedenen Atmungsvorgängen zu erzeugen. Dabei wird die visuelle Steigerung durch Überlagerung von den akustischen Überlagerungen begleitet. Das ist ein Kompositionsprinzip, daß ich für dieses Stück entwickelt habe.

In diesem Video geschieht also nichts nachher oder vorher, sondern ist originäres Geschehen: Atmen, mit Betonklötzen spielen und sich auf einem Stuhl drehen. Dieses Steigern des Atmungsvorgangs, der immer dramatischer und essentieller wird, entsteht dadurch, daß immer wieder die erste Minute, die sie während des zwanzigminütigen Films geatmet hat, überatmet wird. Das heißt, dem ersten Vorgang von fünf Minuten wird der zweite Atemvorgang überlagert usw., dabei immer vorausgesetzt, daß jedes Atmen leichte Unterschiede hat und dadurch leichte Modalitäten zustandekommen. Das ist dasselbe Prinzip wie bei der visuellen Ebene.

**Frage:** Welcher Unterschied besteht zwischen diesem, einem künstlerisch durchgestalteten, regelrecht komponierten Video und früheren Videoarbeiten?

**W.V.:** Mein erstes Videostück von 1963 ist ein elektronisches Stück – wobei es damals noch keine Videokameras in Deutschland gab, sondern wir mußten es filmen –, es ist jedoch mit rein elektronischen Mitteln hergestellt worden. Das ist mein Sieben-Minuten-Film *Sun in Your Head*. Während des Fernsehprogramms an einem Abend habe ich bei laufender Kamera Ausschnitte gefilmt, während ich mit verschiedenen Instrumenten wie zum Beispiel Magneten usw. mit Differenzstörungen elektronischer Art das Programm manipuliert, also gestört, *dé-coll/agiert* habe in meinem Sinne. Das ist zunächst rein visuell, ohne akustische Begleiterscheinungen. Es ist sogar so, daß das elektronische Bild so schnell ist, daß auf dem Film jeder Rahmen ein extra Bild ist. Und wenn Sie das in der Abfolge sehen, kann das Auge diese Überlappungen kaum nachvollziehen. Dazu hatte ich damals die inhaltliche Idee, eine Luftschuttsirene als Schleife aufzunehmen und diese sieben Minuten ohne Unterbrechung laufen zu lassen. Also Variationen im Bild bis zum optischen Unwohlsein und die Sirene statisch, aber dramatisch und auch unangenehm bis zum Unwohlsein.

Das sind Unterschiede von fast dreißig Jahren. Dazwischen aber liegen auch dreißig Jahre Interesse am Objekt. Es

ist deshalb so groß, weil das Objekt ja von den Menschen wie ein Mensch behandelt wird, das heißt, die Objekte prägen unser tägliches Leben und daraus resultiert die Wichtigkeit der Objekte. Ich gebe den Objekten eine zweite Realität oder eine andere visuelle wie auch akustische Wahrnehmungsform.

Ein Stück, das für mich sehr wichtig war zu einer Zeit, als Komponisten wie Stockhausen dauernd von Quadrophonie sprachen, von Akustik im Raum, von Musik, die rundum erlebbar ist, das war 1964 das Happening *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum (Flugplatz als Konzertsaal)*. Ich habe das Publikum, etwa dreihundert Leute, mit Bussen auf einen Militärflugplatz fahren lassen. Da standen drei Düsenjäger, die für 12 Minuten ihre Triebwerke laufen ließen. Da es unterschiedliche Maschinen waren, waren auch die Klangvolumina unterschiedlich und sie mischten sich. Das ist ein Partizipationsstück, bei dem das Publikum im Umkreis von ein paar hundert Metern, plastisch genommen, in einem Geräuschbrenn stand. Wenn man ein wenig den Kopf bewegte, veränderte sich der Klang durch diese Bewegung. Wenn man herumlief, wurde die Veränderung stärker. Der Klang war physisch zu erleben, von allen Seiten, im Körper, das Körperhafte des Klanges wurde im eigenen Körper übersetzt. Es gab dann ziemlichen Aufruhr, ich wurde der Verschwendung angeklagt, doch die Bundeswehr antwortete darauf, daß die Maschinen sowieso getestet werden mußten. Das kann man natürlich nicht auf Schallplatte aufnehmen, nicht vermitteln, sondern das ist ein Happening, eine Erfahrung und auch deshalb ein Happening, weil die Leute selbst bestimmen können, ob sie eine, zwei oder zehn Minuten dabeibleiben, sich von der Klangquelle entfernen oder ganz weggehen.

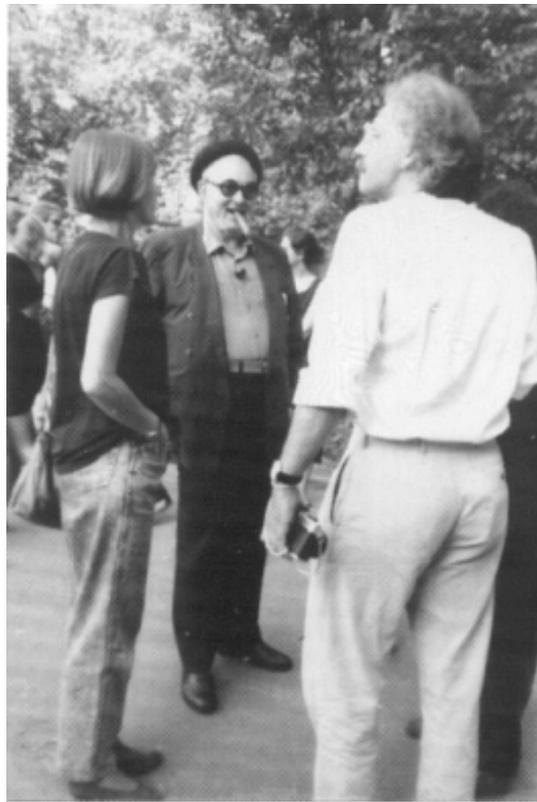
**Frage:** Welchen Stellenwert nimmt die Videokunst im Vergleich zum bildkünstlerischen Arbeiten oder zum Happening in ihrem Schaffen ein?

**W.V.:** Ich habe mich sehr früh entschieden, mich im Video und im Fernsehen auszudrücken; die Fernsehkunst kommt von mir. Ich habe 1958 als erster Künstler ein Fernsehgerät mit diesen Schwundbildern, diesen dé-coll/agierten schwarz-weiß-Bildern in ein Objekt mit eingebaut, damit die Außenwelt in die Innenwelt geholt. Also ich habe die Information, die von anderen produziert wird, ins Museum, in die Galerie, in das Bild geholt und meine handwerkliche Produktion drum herumgebaut. Es war also das Zusammenführen von zwei Prinzipien: einmal das Gefundene, Laufende, Ephemere, Elektronische und da das Handgemachte vom Künstler. Dann habe ich auf dieser Ebene mit der Bildverfremdung weitergearbeitet, das Stichwort ist elektronische Verfremdung von Fundstücken, von Schwundgeräuschen aus dem Radio oder anderen ähnlichen Quellen.

Das menschliche Handeln als Musik, als akustische Produktion – das ist für mich Fluxus. Und deshalb relevant und absolut, nicht formalistisch, weil ich glaube, daß wir uns als Menschen vertraut machen müssen mit unseren Körpern und Lebensgeräuschen, die wir produzieren. Wir dürfen diesen nicht feindlich gegenüberstehen. Diese Dinge, wie das eigene Herzklopfen zu hören, haben für mich dieselbe Wertigkeit wie ein Stück von Telemann, Händel oder andere Musik.

In dem Film *Desastres* von 1972 werden Gehirnströme und Herzgeräusche eines Modells, das in diesem Videofilm mitspielt, das Geräusch, die Musik zu diesem Film. Also das Innere, Akustische in dieser Frau ist gleichzeitig da, während sie visuell Körperteile einbetoniert bekommt.

**Frage:** Was hat sie veranlaßt das vorgefundene Material, egal ob es visuell oder akustisch ist und das in einem Happening relativ umgestaltet, umgeformt bleibt nun im Film, im Video weiter zu bearbeiten?



Wolf Vostell bei Cages *Musicircus* am 31. Juli 1990  
auf dem Kollwitz-Platz, Berlin-Prenzlauer Berg (Foto: G. Nauck)

**W.V.:** Das Andersartige. In *TV Cubisme, Liège* dominiert ja ein Diktat, eine Komposition des Künstlers, alle Momente sind ganz durchkomponiert. Beim Happening bringen die Zuschauer ihre eigene Sensibilität mit. Sie können beispielsweise diese Dinge als etwas Besonderes wahrnehmen, als erlebnisreich oder sogar als etwas, das ihre Sensibilität verändert. Eine Aktion in dem Happening *Ulm 64* bestand darin, daß wir an ein Kloster kamen, das lag schon halb im Dunkeln und dieses Kloster hatte im Hof große Stapel mit Holzscheiten. Ich hatte es vorher wegen dieser Holzscheitstapel ausgesucht. Und es hatte einen besonders interessanten barocken Umgang im Innenhof. Die Aktion bestand darin, daß das Publikum aufgefordert wurde – immer natürlich Freiwilligkeit vorausgesetzt – sich ein Holzschicht vom Holzstapel zu nehmen und mit diesem die Wände des Innenhofes abzugehen und mit dem Holzschicht an die Wand zu schlagen, ohne Angabe von Dauer und Intensität, ohne Rhythmus oder sonst etwas, so daß das Ergebnis eine vollkommene Überraschung war. Das Resultat wird also so akzeptiert, wie es ist, weil die Idee schon stark, überzeugend ist.

**Frage:** Sind für Sie die Musik auf der einen und das Video auf der anderen Seite eigenständige ästhetische Medien, oder sind sie nur verschiedene Momente innerhalb ihrer gesamten künstlerischen Tätigkeit? Das heißt, gibt es für Sie ästhetische Kriterien, eine jeweils eigene innere Logik des Mediums Video und des Mediums Musik, die zu anderen Bereichen vollkommen unterschiedlich ist oder ist die *dé-coll/age*-Technik in allen Medien gleichermaßen gültig?

**W.V.:** In meinem Werk ist alles das Gleiche. Nur gehe ich mit meinen Ideen sparsam um, produziere beispielsweise nur einen Film wie *TV Cubisme, Liège*, sonst würden die Materialien verschleißen. Immer aber geht es mir darum, im Ausdruck größtmögliche Freiheit zu erzielen, ob das im Video ist, im Film, im Aktionskonzert, bei einem Bild oder einer Zeichnung. Ich mache alles, um Freiheit auszudrücken. Das ist der Inhalt. Und das fordert natürlich Freiheit der Form heraus und Freiheit des Gedanklichen, das dahintersteht. Ich habe also keinen zwingenden inneren Anlaß, das auf allen Ebenen gleichzeitig zu machen. Ich wende mich einer Ebene zu, wenn ich stark genug dazu bin.

Ich habe also in Paris vor drei Jahren dieses große Konzert *Le Cri* für 90 Musiker gemacht, ein Aktionskonzert, das auch ein plastisch-musikalisches Ereignis genannt werden kann. Es war kein Happening, weil das Publikum nicht beteiligt war, es war höchstens für die Aufführenden eine Art Happening. Dafür habe ich mehrere Jahre gearbeitet und die Produktion für eine Nacht, für einen Abend, für eine Stunde vorbereitet. Es war sehr materialaufwendig mit 30 Fernsehgeräten, vierzig Staubsaugern, zehn Viola- und Violinspielern, Sängern, Saxophonspielern, Schrottauto, Kontaktmikrofonen, Leuten, die Holz sägten, ein Hund usw. Weil aber die Finanzierung so kostspielig war, kann man es nicht wiederholen, nicht en suite spielen und deshalb war es einmalig. Das Dokumentarvideo habe ich nicht gemacht habe, weil ich ja in dem Konzert auftrat.

**Frage:** Was hat sie bei *Le Cri* veranlaßt, traditionelle Instrumente zu verwenden?

**W.V.:** Wegen der Ironie zu einem Orchester. Das ganze war treppenartig, wie ein Riesen-Sinfonieorchester aufgebaut. Instrumente habe ich auch deshalb eingesetzt, um aus einem Mozart- ein Alban-Berg-artiges Stück zu machen, wobei in der Partitur wiederum das Prinzip der dé-coll/age angewendet wurde. Auf jede Seite der Violin- oder Violastimme habe ich Bildmaterial dé-coll/agiert, so daß an diesen Stellen schwarze Löcher im Notentext entstehen. Das Bild ist Pause, so daß wahnsinnig viel Pausen und Überlappungen entstehen, die man kaum nachberechnen kann. Und das ergibt also keinen Mozart mehr, sondern durch die Störung etwas ganz anderes. (siehe Abb. rechts) Das geschieht zu diesen Maschinengeräuschen von Staubsaugern oder Fernsehern, die natürlich auch ihre ganz eigene Dynamik haben, die wiederum die Instrumentalisten stört.

Mein Fluxus-Stück 1962 in Wiesbaden zum Beispiel hieß *Kleenex* und bestand darin, daß von mir hundert Glühbirnen an eine große Glasscheibe geworfen wurden. Hinter dieser Glasscheibe saß das Publikum, das das Zerplatzen der Glühbirnen also auch sehen konnte. Das heißt, wenn die Glühbirne ihre Form verliert, macht sie ein Geräusch, wenn sie ihre Form beibehält, macht sie Licht. Das war immer spannend, weil je nach Größe der Glühbirnen die Geräusche verschieden waren. Diejenigen, die nicht platzten, machten ein dumpfes Geräusch.

**Frage:** Mir ist in Ihren Arbeiten verschiedentlich ein Abstraktionsprozeß aufgefallen, wenn beispielsweise in dem Video von 1963 *Sun in your Head* durch Unschärfstellung statt der Gegenstände abstrakte, rasterartige Muster zu sehen sind. Und entsprechend können, wie mir scheint, in *TV Cubisme, Liège* auch die Atemgeräusche auf der Tonspur als repetitive, nun zeitlich aufgefaßte Muster gehört werden. Verstehen Sie das als dé-coll/age-Technik oder ist dé-coll/age eine Technik, die in allen Medien gleichermaßen angewendet werden kann?

**W.V.:** Ich verstehe das natürlich im weiteren Sinne, daß die Anti-Kommunikation, die abstrakte Kommunikation die eigentliche Kommunikation ist oder eben auch eine Form der Kommunikation. Dé-coll/age bedeutet ja auch aufblättern, nicht nur abreißen, sondern auch das Aufblättern der Schichten. Es gibt also visuelle Schichten, akustische Schichten, psychologische Schichten usw.

**Frage:** Für mich ergibt sich darin ein Knotenpunkt. Zum einen ergeben sich dadurch diese formalen Phänomene, Raster und auf der anderen Seite hat das immer etwas mit Gewalt zu tun. Wie sehen Sie den Zusammenhang, ist es ein formales oder ein inhaltlich bestimmtes Thema bei Ihnen?

**W.V.:** Das ist formal und inhaltlich. Das ist der Aufschrei, um durch ein »unmenschliches« Image oder auch destruktives Image auf Unmenschlichkeit aufmerksam zu machen. Denn der Künstler ist ja nicht derjenige, der das, was gezeigt, veranstaltet wird, auch gut findet, sondern er sieht sich als Medium veranlaßt, das aufzuzeichnen. Der erste Künstler der Neuzeit, der das gemacht hat und den ich sehr bewundere, ist Goya. Er hat in seinem späteren Werke die *Desastres de la Guerra* graviert und gezeichnet, die sogenannten schwarzen dramatischen Bilder gemalt. Und von da ab konnte man nicht mehr davon ausgehen, daß auch der Geschmack des Künstlers in den Bildern zu sehen ist, er hat es für die Menschheit dokumentiert. Erscheinen in einem Kunstwerk die bösen Erscheinungsformen des Menschen, kann man nicht mehr von Schönheit, sondern muß von Relevanz reden. Es ist im aufklärerischen Sinne relevant.





Bilder aus TV Cubisme, Liège (Fotos: Vostell-Archiv)

**Frage:** Sie schaffen zugleich dieses formale Moment, diese Muster ...

**W.V.:** ... sonst wäre ich ja kein Avantgardist. Ich unterscheide mich vielleicht durch den inhaltlichen Fingerzeig von anderen Künstlern, die das meiden. Ich möchte im 20. Jahrhundert nicht Künstler sein, ohne meinen Kommentar über mein Jahrhundert abgeliefert zu haben.

**Frage:** Sie hatten gesagt, *dé-coll/age* bedeutet entblättern, aufdecken, auch das Visuelle zu trennen von dem Musikalischen, Akustischen. Hat das *dé-coll/age*-Prinzip für die akustische Ebene, für Ihre Musik noch eine andere gestaltende Bedeutung? Bei Ihrer Langspielplatte mit dem ausdrücklichen Titel *dé-coll/age Musik*, habe ich von einem solchen Entblättern wenig gehört, eher Abbrüche, unvermittelte Übergänge, das Zusammenprallen von Unvereinbarem.

**W.V.:** Das ist ja auch eine Form von Entblättern. Natürlich, das ist ein höheres Prinzip als das harmonisch bestimmte aufblättern. Es ist ja sogar ein wissenschaftliches Prinzip: immer wieder Unmögliches auf seine Relevanz zu überprüfen und dadurch kommt man auch auf neue Zusammenhänge. Es geht also darum, durch das Heterogene neue visuelle und akustische Zusammenhänge zu finden. Am Ende des 20. Jahrhunderts ist von den Theoretikern und in der bildenden Kunst sowieso angesagt, daß das Neue in der Mischung liegt, weil fast alle Dinge im 20. Jahrhundert erfunden sind. Es kommt jetzt also darauf an, wie rigoros – wenn Sie das Wort gestatten – man das Unvereinbare verbindet, um dadurch zu neuen Aussagen zu kommen. Deshalb sagt mir diese neue Musik, die entweder melodisch oder harmonisch ist, nichts Neues über das Leben aus. Ich will also versuchen, etwas Neues über das Leben auszusagen.

**Frage :** Was qualifiziert für Sie die Geräusche des Lebens, das Vorgefundene wie den Atem, das Geräusch des

Schlagbohrers oder anderes dazu, Musik zu sein oder zu werden? Ist es dieses Prinzip des Zusammenbringens des Verschiedenen oder was?

**W.V.:** Nein, es ist zuerst notwendig, Lebensmusik als relevant zu erklären. Wenn man einen Unfall hat, sind die Geräusche furchtbar, sie können auch Folgen haben. Das Geräusch wird der Erinnerung würdig. Was nützt mir etwa ein Haydn-Quartett, wenn solch ein Geräusch mein Leben viel mehr beeinflusst, als dieses Quartett. Wobei ich nicht gegen das Haydn-Quartett in einer bestimmten Phase des Lebens bin. Aber die Geräuschwelt – wenn Sie bedenken, daß heute vom Elektromog oder vom akustischen Smog gesprochen wird –, liegt inhaltlich in den Dingen, die ich andeutete. Aber grundsätzlich möchte ich mehr über das Leben wissen, indem ich Verhaltensweisen des Menschen als Künstler durchleuchte und natürlich mir anschau oder anhöre, welche Geräusche produzieren die Objekte, der Mensch in verschiedenen Situationen des Lebens. Und da gehören vor allem die tragischen Dinge mit dazu: Schreie, Unfälle, Desastres, die ja doch dominieren.

**Frage:** Und durch diese Art des Durchleuchtens wird für Sie dieses Material zur Musik?

**W.V.:** Nein, durch den Willensakt und durch das konkrete Dasein. Wenn ich also weißes Rauschen aufnehme, dann ist das durch seine physische, seine akustische Existenz vorhanden. Weil es vorhanden ist, erkläre ich es zur Kunst. Also ich bin derjenige, der es zur Kunst erklärt. Im Grunde sind das ja für die Komponisten alles unwürdige, akustische Ereignisse, die sie nicht brauchen. Aber für einen Maler, wie für mich, ist es höchstes Material und relevantes Material noch dazu. Material, das die Welt erklärt und das ist zum Teil spannender, als das, was die zeitgenössische Musik abliefern. Deshalb erkläre ich es zur Musik. Wenn das Publikum es annimmt, ist es gut, wenn nicht, ist es deren Problem. Das ist nun einmal die künstlerische Setzung. Der Künstler erklärt durch seine Setzung etwas zur Kunst oder Musik.

**Frage:** Ist es bei diesem dé-coll/age-Prinzip also so, daß Sie versuchen, die Gegenstände, die unser Leben prägen, dadurch intensiver zu erfahren, daß Sie sie zu erfahren suchen, wenn sie nicht funktionieren, indem Sie sie gewissermaßen gegen den Strich bürsten?

**W.V.:** Nein, eher wenn sie ihre Dienste geleistet haben oder wenn sie in einen destruktiven Zusammenhang kommen...

**Frage:** ... das heißt also als Entgegensetzung zum normalen Funktionieren, wo alles für uns stimmt. Wenn wir eine Glühbirne gegen eine Wand werfen oder es einen Autounfall mit seinem entsprechenden Geräuschen gibt, entsteht eine unvorhersehbare Situation, in der man die Gegenstände unter Umständen um so intensiver erfahren kann...

**W.V.:** ... Ja, das ist ein Teil der Wahrheit, ich habe einen anderen Teil der Wahrheit dazu getan, sowohl formal aber eben auch inhaltlich.

Normalerweise werden von mir in der Musikproduktion und in der visuellen Produktion tragische Inhalte oder desaströse-chaotische Inhalte nicht vermieden. Ich bin so geartet, daß ich als Künstler nicht daran vorbeigehen kann, obwohl ich mir natürlich auch Frieden wünsche. Frieden ist das größte Kunstwerk sowieso. Er bleibt aber eine Hoffnung, weil der totale Frieden wahrscheinlich unerreichbar ist. Aber das Ausklammern der negativen Begleiterscheinungen im Leben wäre ein Ausklammern eines Teils der Wahrheit über das menschliche Dasein. Die schönen Künste, den schönen Schein, den schönen Klang gibt es natürlich nach wie vor. Aber die neue Form der Schönheit ist ein moralischer Akt. Das heißt, die neue Form der Schönheit ist Erkenntnis, ist ein Erkenntnisvorgang und der ist schön, davon hat man etwas im Leben.

**Frage:** Sie haben jetzt innerhalb dieses Gespräches zwei Definitionen Ihrer Tätigkeit als Künstler gegeben: einmal die, daß Sie als Künstler eine künstlerische Setzung vornehmen und etwas zu Kunst erklären, und ein anderes Mal haben Sie Ihre Rolle als Künstler damit erklärt, daß Sie im gesellschaftlichen Kontext bestimmte Verhaltensweisen und Erfahrungsmöglichkeiten thematisieren. In ihrem Einführungstext zur LP-Kassette *Garten der Lüste* haben Sie sich ziemlich ausführlich zu dem Problem Rituale geäußert, also zu einer Form von Verhaltenskunst. Können Sie in diesem Zusammenhang noch etwas dazu sagen, wie Sie ihre Aufgabe als Künstler verstehen? Was heißt das für den Künstler, wenn ein Happening beispielsweise ein Ritual ist?

**W.V.:** Ich habe das schon vor dreißig Jahren gesagt: Bewußtseinsveränderung des Menschen. Nicht Veränderung der Welt, das wäre ein Bluff, das geht nicht. Aber ich kann Bewußtsein durch die Produktion künstlerischer Ereignisse verändern. Ich sehe es doch an mir: ich bin ästhetisch durch die Künstlergenerationen vor mir erzogen. Ich habe also mein Bewußtsein über Ästhetik, über Kunst verändert oder bereichert. Die Aufgabe ist Bewußtseinsveränderung und das Leben transparent zu machen. Dann kann man natürlich auch kein unpolitischer Mensch sein, weil sich dasselbe Prinzip auf politische Vorgänge anwenden läßt.

**Frage:** Hat es für Sie dann Veränderungen seit den 60er Jahren gegeben? Man kann sich ja drei Möglichkeiten denken: Entweder man entfaltet ein Konzept eine Idee oder es kommt Neues hinzu, sodaß die ganze Sache

sozusagen wächst oder es gibt eine Wende, einen Bruch. Wie sehen Sie das für sich selbst?

**W.V.:** In meiner Auffassung gibt es keine Wende, es gibt nur eine Steigerung. Ich mache immer wieder dasselbe, aber ich denke freier und vitaler. Das ist mein Ziel. Dieselben Sachen, die ich früher gemacht habe, mache ich noch freier, noch vitaler, noch essentieller. Weiter nichts.

**Frage:** Können Sie etwas dazu sagen, ob Ihnen das gelungen ist, möglicherweise im Verhältnis zu Reaktionen des Publikums etwa im Vergleich von heute zu den 60er Jahren?

**W.V.:** Das Publikum existiert heute nicht mehr. In den 60er Jahren existierte es für mich in sehr lebenswichtiger Weise. Das heißt, man konnte auf das Publikum zugehen und es am Kurationsprozeß teilhaben lassen. Das war, wenn Sie so wollen, eine Flucht in die Wirklichkeit. Seit den Studenten-Rebellionen 1968, was zum Besten gehörte, was in Westdeutschland passiert ist, sah man ja, wie die Gesellschaft auf solche Sachen reagierte. Rudi Dutschke war ein ausgezeichnete politischer Wissenschaftler, der Westdeutschland genauso kritisierte wie Ostdeutschland. Ihn interessierten die Phänomene und das ist nicht verstanden worden. Die Studenten wollten allgemein bessere Universitäten. Wenn eine Gesellschaft die Leute nicht belobt, die bessere Universitäten haben wollen, sondern stattdessen bei Demonstrationen diese schlägt, dann zeigt das auch einen Abschied vom Dialog mit den Künstlern an. Also der Dialog ist abgebrochen worden, nicht durch die Künstler, sondern durch die Gesellschaft. Die Gesellschaft muß sich heute alleine fortbewegen und die Künstler bewegen sich auch alleine fort. Der Künstler ist aber in der Gesellschaft und gleichzeitig ist er außerhalb der Gesellschaft. Und er ist nur seinem Werk verpflichtet, das zu kultivieren, zu steigern, und zu hinterlassen.

### **MUSIKALISCHE/AKUSTISCHE ARBEITEN(Auswahl)**

Happening, erstes Happening in Europa, Objekte mit TV-Geräten und Autoteilen, Paris 1958

*TV für Millionen*, Televisions-Dé-coll/age 1959-66

*Tagesschau und Wetterkarte, das Wort zum Sonntag*, TV-dé-coll/agen 1966

*Film-Happening*, Köln 1967

*Kleenex*, Fluxus-Concert, Wiesbaden 1962

*Sun in Your Head*, Video 1963, fortlaufender Film von dé-coll/agiertem Fernsehprogramm vom Bildschirm während der verwischten Verfremdung, sich auflösende überschichtete Bildfolgen, explodierende Bilder bei gleichzeitig durchgehaltenem Luftsirenenenton

*In Ulm, um Ulm und um Ulm herum. Der Flugplatz als Konzertsaal, 1964, Konzert mit drei Düsenflugzeugen*

*Phaenomene*, Happening auf einem Autofriedhof in Zusammenarbeit mit der Galerie René Block, Berlin 1965

*Happening 24 Stunden*, 5. Juni 1965, 0-24 Uhr, Galerie Parnaß, Wuppertal (mit Joseph Beuys, Bazon Brock, Rolf Jährling, Ute Klophaus, Charlotte Moormann, Nam June Paik, Eckart Rahn, Tomas Schmitt, Wolf Vostell)

*Dogs and Chinese not allowed*, Happening in New York unter Einbeziehung des U-Bahn-Netzes der Stadt in Zusammenarbeit mit der von Dick Higgins gegründeten Something Else Press

*Das Theater ist auf der Straße/eine dé-coll/age demonstration*, 1967

*Starfighter*, Videotape 1967

*Vietnam-Symphonie*, Köln 1967, Ein 72 Stunden Happening für den Bahnsteig 7b des Kölner Hauptbahnhofs

*Vietnam*, Videotape 1968-71

*100 x Hören und Spielen im WDR*, Hörspiel Happening, Köln 1969, Tonbandaufzeichnung der Sendung vom 29.6.1969 Sammlung des Künstlers

*Zum Beethoven-Jahr 1970*, Sammlung des Künstlers

*Aktionsklavier Madrid*, 1970, Marschall von Bieberstein, Rom

*T.O.T.*, Videotape 1972

*Desastres de la Guerra. En Homenajé à Goya, Vietnam-Symphonie*, Berliner Happening 1972 und Partitur (Bleistiftzeichnung, Zeitschriftenfotoausriß, Objekte auf Karton, Insekten im Holzkasten hinter Plexiglas)

*Desastres*, Videotape 1972

*Berlin-Fieber*, Happening 1972

*Derriere l'arbre*, Videotape 1976

*TV-Butterfly*, Videotape 1980

*dé-coll/age Musik by Vostell*, LP erschienen bei Multiplha record, Mailand 1980

*Garten der Lüste*, 1980-81, Fluxus-Medienoper – 4 Bilder 120 Minuten, Partitur 1980-82 (Zeichnungen, Aquarell, Bleistift auf Karton), Radio Bremen

*Mozart Partitur*, 1982, Klaviermenuette mit Tusche und Farbe überarbeitet, Sammlung Feelisch, Remscheid

*Siberia Extremeña*, Videotape 1982

*TV-Montparnase*, Videotape 1982

*Die Nackten und die Toten*, Fluxus-Konzert in der Berliner Galerie Michael Wewerka. Dokumentarvideo 1983

*TV-Cubisme, Liège*, Video 1985

*Das Frühstück des Leonardo da Vinci in Berlin*, Happening im Auftrag des SFB (mit Musik *Garten der Lüste* 1987)

*Le Cri*, Fluxuskonzert für 90 Musiker und zugleich bisher größte Musikskulptur, 31.10.1990 in Paris, Dokumentarvideo



