




Gisela Nauck

Antithese aus dem Geist von Fluxus

Zu Wolf Vostells Fluxus-Medienoper *Garten der Lüste*

1 Alle nicht anders gekennzeichneten Zitate entstammen einem am 16. Dezember 1994 geführten Gespräch mit Wolf Vostell. 

2 Von der Rundfunkproduktion, deren Gesamtleitung Wolf Vostell innehatte, existiert eine Schallplatte mit den ausgezeichneten Sopranistinnen Esperanza Abad, Nancy Bellow, Marie-Louise Gilles, Helga Hamm-Albrecht, Else Nabu und dem Flamenco-Sänger Paco Corales sowie mit dem Chor der Capella St. Martin, Bremen-Lesum (Dirigent: Günter Koller) als Interpreten. 

3 Das Orchester, vorgesehen zur Imitation von Autobahngeräuschen im 2. Akt, weigerte sich schon in der radiophonen Fassung diese zu spielen und wurde durch den Chor ersetzt. 

4 Der vollständige Titel auf der ersten,

Vor einer sich langsam bewegenden Drehbühne mit elf großen, weißgedeckten Tischen, auf denen Salatherzen, Öl und Salz zum Verzehr bereitstehen, sollten fünf Soprane in größeren Abständen auf einer Linie stehen. Wiederum vor diesen stände ein Flamenco-Sänger, der seinen traurig-stolzen Canto jondo von Gefängnis, Liebe, Totengräbern und Küssen in Originalsprache singt. Die Sopranstimmen »flechten« ein dichtes oder durchbrochenes, sich gegen Ende immer stärker ausdünnendes Klangband, aus dessen de-komponierten Silben das Wort »Gazelle« durchscheint, zerlegt in expressiv nuancierte und repetierte Silben. Es ist das letzte Wort von sechs kurzen Sätzen aus dem *Hohen Lied* des Königs Salomon, die zum Klangmaterial des zweistündigen Werkes gehören. Gleichzeitig durchziehen Fragmente von massiven Düsenjäger-Geräuschen gleichsam als punktierte oder gestrichelte Linien kreuz und quer den Raum, spannen einen akustischen Gegenpol. Zwischen den Tischen wäre das Publikum umhergegangen, erregt oder gleichgültig, belustigt, begeistert oder ablehnend sich über diese 120-minütige Oper unterhaltend, Salatherzen in Öl und Salz stippend und essend, um mit seinem Gespräch und aus den entstehenden Geräuschen und Bewegungen ein neues Stück zu beginnen. Mikrophone und Lautsprecher sollten das Geschehen von der Bühne zu den im Saal verbliebenen Zuschauern übertragen, die als fließende Fortsetzung einer geplanten Fluxus-Medienoper ein weiteres Gesprächsstück gehört, sich möglicherweise daran beteiligt hätten und das erst mit dem Verlassen der Bühne durch das Publikum zu Ende gewesen wäre. So oder so ähnlich könnte sich der 4. Akt *El Rocio* von Wolf Vostells Fluxus-Medienoper *Garten der Lüste*, von ihm kurz *V-GDL* genannt, ereignen.

»Welche Musik macht die Mauer im Kopf?«

Das Ganze hat so nicht stattgefunden – die Aufführung am 8. Mai 1982 in der Bremer Weserburg von 20.30 – 22.30 Uhr reduzierte sich auf das Abspiel einer im Bremer Rundfunk produzierten, von Wolf Vostell allerdings als eigenständig anerkannten, »radiophonen, puristischen Version« (W. Vostell)¹ in vier Teilen für fünf Soprane, Flamenco-Sänger, achtzigstimmigen Chor, Tonband, Verstärker und Synthesizer zum beschriebenen Environment des 4. Aktes.² Das Auftragswerk des Musikchefs von Radio Bremen, Hans Otte, für die *Musica-nova*-Reihe des Rundfunks, ursprünglich geplant als gemeinsames Projekt von Radio Bremen und

typographisch
gestalteten Partiturtafel
des *Gartens der
Lüste* lautet »Fluxus-
Medienoper 4 Bilder 120
Minuten für Chor,
Orchester, Sänger,
Tonband, Mikrophonie,
Synthesizer, Radio, TV-
Geräte, Körpersprache,
Geräusche u.
Sinusgeneratoren«. ↑

5 aus einem Gespräch
über Auftrag und
Aufführungsbedingungen
des *Gartens der
Lüste* mit Hans Otte
am 11. Dezember 1994
in Bremen. ↑

6 Das 1990 in Paris
veranstaltete
Fluxuskonzert für 90
Musiker nannte sich *Le
Cri* und eines der
jüngsten konzertanten
Ereignisse Vostells,
aufgeführt im
September 1994 in
Palma de Mallorca, trägt
den – politischen – Titel
»Sara-jevo« – 3 Fluxus
Pianos und thematisiert
den Aufschrei der
erniedrigten,
zurückgedrängten, ihrer
menschlichen Würde
entblößten Frau. ↑

7 Wolf Vostell, Textbuch
zur Schallplattenbox, o.
S. ↑

8 Wolf Vostell, *Notizen
zu meiner Musik*,
22.10.1985, in:
*Momentaufnahme.
Ausstellungskatalog.
Staatliche
Kunsthalle Berlin*,
Berlin 1987, S. 318. ↑

9 Wolf Vostell, »*Die
neue Form der
Schönheit ist*

den Städtischen Bühnen der Stadt, ist noch zu Beginn der 80er Jahre an der zu starken Konventionalität der konventionellsten aller Musikinstitutionen, der Oper, gescheitert. Eine offene experimentelle Produktion erwies sich als undurchführbar an einem kulturellen Ort, dessen Produktionsbedingungen und Wirkungsgrad von detailliert ausgearbeiteten Partituren, verfügbarem Stimmenmaterial und Klavierauszügen, von dementsprechend reproduzierenden statt kreativ mitschaffenden Musikern abhängen, langen Vorausplanungen, Schielen nach Publikumswirksamkeit usw. Die Anti-These zur Oper, erdacht von einem Maler, Medien- und Happeningkünstler, der spätestens seit dem 62er Wiesbadener *Kleenex-Fluxus-Concert* gezielt mit erzeugten und gefundenen Klängen in unterschiedlichen Kunstkonzepten arbeitet, blieb unrealisiert. Was drei Jahre zuvor mit der Kölner *Hamlet*-Aufführung als inszenierende Zusammenarbeit zwischen Günther Heyme (Regie) und Wolf Vostell (Bühnenbild) auf dem Theater möglich gewesen war, ließ sich in der Oper nicht fortsetzen: ein den Medien unterworfenes und diese zugleich live in die Inszenierung einbeziehendes, elektronisches Theaterstück in den musikalischen Bereich hinein zu erweitern als »Vermischung von Medien, von totaler Visualität, von überquellender Musik und überlaufenden visuellen Ereignissen, Handlungen« (W. Vostell) und mit musikalischen Akteuren wie Sänger, Chor, Orchester³ sowie mit modernen elektroakustischen Instrumenten und Verfahren.⁴ »Medienoper als totales Kunstwerk, als Musik, Inszenierung und musikalische Einstudierung von einem Autor, als Antithese zum herkömmlichen Musikbetrieb.« (W. Vostell)

Als Konzept aber erscheint ein solcher Entwurf, in Zeiten kultureller – entsprechend sozialer und politischer – Restauration zumal, auch noch nach vierzehn Jahren als Herausforderung: konventionelle Erstarrungen in den institutionellen Produktionsformen von Kunst aufzubrechen, in denen Kreativität zur Reproduktion des Immergleichen oder Ähnlichen verkommt und das Band zwischen Kunst und Leben als geistiger Impuls, als künstlerische wie auch rezeptive Form auszudörren droht.

Das künstlerische Resultat der Fluxus-Medienoper *Garten der Lüste* wäre von der lebendigen Produktionsform des Happenings in vierfacher Weise geprägt worden: 1. durch die Aufhebung der Arbeitsteilung zwischen Autor (Komponist), Regisseur und Bühnenbildner, 2. durch den experimentellen Erarbeitungsprozeß, in dem die Kreativität von Musikern und Publikum das künstlerische Resultat während der Proben und der Aufführung mitformen und damit das Unvorhersehbare gestaltbildend wird, 3. durch die extreme Erweiterung von musikalischem Material und Instrumenten (Radios, TV-Geräte, klangerzeugende Gegenstände und Materialien, Tonbänder mit »gefundenen« urbanen und natürlichen Klängen usw.) sowie 4. durch die Gestaltung des Übergangs zwischen Kunst und Leben, wobei das »ganze Theater als Produktionsort« (Hans Otte)⁵ einbezogen wäre: hören und darüber reden, essen, trinken, streiten, lachen, schimpfen ... im 4. Akt.

»Welche Musik macht die Mauer im Kopf?«

»Mein Geliebter ruht wie ein Beutel mit Myrrhe an meiner Brust. Eine Hennablüte ist mein Geliebter mir aus den Weinbergen von En-Gedi. Zwei Tauben sind deine

Erkenntnis«. Ein Gespräch mit Gisela Nauck und Sabine Sanio über Videokunst, Musik und anderes, in: *Positionen. Beiträge zur neuen Musik*, 10/1994, S. 16. ↑

10 Zu jedem Bild existiert eine zweite Tafel, die entlang einer Zeitachse von jeweils 30 Minuten und differenziert in zwanzig Schichten – »Bühne, Tonband, Orchester (das später entfiel), Chor, 1. Sopran, 2. Sopran, 3. Sopran, 4. Sopran, 5. Sopran, Aktionsmusik, visuelle Aktionen, Synthesizer, Verstärkeranlage, Licht, 16-Spur-Anlage, Lautsprecher unter den Publikumssitzen, 9 Endlos Cassetten Recorder, Kostüme, Maske, Sprachzerleger elektronisch« – genaue Angaben für die multimediale Realisation enthält. ↑

11 Mit diesem Satz thematisierte Wolf Vostell eine seiner letzten Arbeiten, eine Collage aus dem Jahre 1994 mit einem Spielzeugpanzer, kreuz und quer überspannt mit silbernen Drähten, dazu gemalte musikalische und urbane Symbole. Geplant ist ein dementsprechendes Happening mit einem alten, russischen Panzer, bei dem die Drähte Klänge enthalten und von interessierten Mitwirkenden mittels Bögen (be)spielbar sind. ↑

Augen. Schön bist du, mein Geliebter, verlockend! Dem Riß eines Granatapfels gleicht deine Schläfe hinter dem Schleier. Deine Brüste sind wie zwei Kitzlein, wie die Zwillinge einer Gazelle.« Zusammen mit dem erwähnten *Canto jondo* bilden diese sechs Sätze von König Salomon aus dem *Hohen Lied* eine inhaltliche wie zugleich klangliche Schicht der Fluxus-Medienoper. Im 1. Akt finden die ersten vier Sätze Verwendung, im 2. der fünfte Satz, im 3. der sechste und im 4. Akt ist dieses Sprachmaterial auf das letzte Wort reduziert, dessen Silben und Laute zerlegt, décoll/agiert werden. Zugleich dienen musikalische Motive aus sephardischen, also spanisch-jüdischen Lamenti des 15. Jahrhunderts als Material und im Kontext der spanischen Tradition des Lamento (Ensalada) als weiterer Assoziationsträger. Zum Gesang der fünf Soprane, der in allen vier jeweils dreißig Minuten langen Teilen im Zentrum steht, treten weitere Klangschichten, »akustische Fundstücke« (W. Vostell): der Klang des San-Diego-Freeway aus Los Angeles (1. und 2. Akt), das Geheul von Alaskawölfen (2. und 3. Akt), Geräusche von Düsenjägern (3. und 4. Akt) und Vogelzwitschern (2. und 4. Akt).

In der Überlagerung und den Reibungen dieser verschiedenen Schichten sowie durch Vostells Methode künstlerischer De-komposition wird auch der dem berühmten Bild von Hieronymus Bosch entlehene Titel *Garten der Lüste* – im Geiste von Fluxus - zum Antititel, den das Gemälde selbst in seiner Gestaltung von höllischen Situationen schon mitenthält. »Dieses Stück ist eben der negative Garten der Lüste, das Leid, das Lamento, in dem vielleicht über den Verlust der Lüste lamentiert wird... Und wer weiß schon, wie der Garten der Lüste ist, das ist ja auch eine Wunschvorstellung...« (W. Vostell) In Vostells Version wird er zur zweistündigen Gestaltung eines Schreis, eines Aufschreis in vielfachen Variationen, die ein Wort, eine Silbe minutenlang modulieren, klanglich formen, im zeitlichen Fluß zerdehnen.⁶ Dieser »aufgefächerte« Schrei trägt jedoch an keiner Stelle (zumindest in jener auf Schallplatte veröffentlichten radiophonen Produktion) Züge des Entsetzens, des Hasses, von Abscheu, Ekel, Grausamkeit oder Gewalt – möglicherweise hat der schöne Text aus dem *Hohen Lied* und der Assoziationsrahmen eines *Gartens der Lüste* auf diese Weise seine Spuren als Poetisierung des Schreis hinterlassen.

»Welche Musik macht die Mauer im Kopf?«

Analog zum Umgang mit Gegenständen und Materialien in Vostells Happenings, die symbolträchtig, oftmals mit sozial-kritischen Assoziationen aufgeladen sind und neue Bedeutungen in ungewohnter Umgebung und entfremdeten Gebrauchszusammenhängen erhalten, dienen auch die verschiedenen Klangschichten und deren Elemente als weiter zu formende und zu verformende Bausteine. Sätze und Worte ergeben keine story, keine Handlung und illustrieren auch nichts, sondern sind klang- und assoziationstragendes Material, das verschiedenen akustischen – und in der Bühnenfassung auch visuellen – Kontexten ausgesetzt wird. »Der GARTEN DER LÜSTE will ... in sich ein freier musikalischer Fluß (FLUXUS) sein, der freies Empfinden auslöst. Ausgelöste Phantasie soll in Musikträume übergehen...«⁷ Voraussetzung dafür ist die Wahrung eines Prinzips von Heterogenität, obwohl sich einzelne Schichten auch annähern und durchdringen können, Schwebungen zwischen Sopranstimmen und dem Heulen der Wölfe entstehen oder der Chor durch die summende Nachahmung

des Autobahngeräusches im 2. Teil eine ganz neue Klangfarbe von eigenwilliger Intensität hervorbringt. Dennoch dominiert die Montage, das Nebeneinanderstellen unterschiedlichster Klangschichten im Sinne der Heterogenität alltäglicher Erfahrungen. Diese aber vermag den assoziativen Bedeutungsrahmen enorm zu erweitern: das Freeway-Geräusch kann als permanentes Geheul der Zivilisation gehört werden; Heulen, Knurren und Hecheln der Wölfe verlieren im Kontext des klanglich differenzierten Auskostens von Koseworten ihre Bedrohlichkeit; die Extase fordernder Rufe und spitzer Schreie reduziert gleichzeitige Atem- und Freßgeräusche zum natürlichen Vorgang, Düsenjäger sind zugleich raumspannende Umhüllung wie störender Durchbruch, seltenes, verblissenes Ereignis von Vogelzwitschern...

Ein zweites wichtiges Arbeitsprinzip ist das der erwähnten De-komposition oder Dé-coll/age. »Als ich 1954 das dé-coll/age-Prinzip entdeckte, welches aus der Dekomposition der konkreten und unsichtbaren Formen und Kategorien besteht, fiel mir auf, daß alle Wechsel von Formen Geräusch oder Klang produzieren.... Das Ritual des Lebens ist begleitet von Tönen... Mir gefällt eine statische Musik, die sich wie eine Schildkröte bewegt. Mir gefallen Wiederholungen in tautologischer Weise zu den visuellen Aktionen am Körper oder an und mit Objekten. Das Modell ist das Leben, in dem Formen der Verzerrung, der Langeweile, der Ironie musikalisches Material sind.«⁸ Dé-coll/age ermöglicht auch im *Garten der Lüste* ein »Aufblättern der Schichten«⁹ von Akustischem, Visuellem und Psychischem, ist nicht nur Kompositionsmethode, sondern auch kreatives Interpretationsangebot. Im freien, wiederholenden Variieren der gleichen Worte, Silben, Laute und worterzeugenden Geräusche wird klangliches Potential aus dem Text hervorgetrieben, durch dessen am Klang und nicht am Wortinhalt orientierte, differenzierte Auslotung immer tiefere Schichten und neue expressive Zustände zu entdecken und zu erfahren sind. Fluxus als Zerdehnen von Elementen im Fließen von Zeit und Dé-coll/age bedingen einander in diesem musikalisch orientierten Gesamtkunstwerk.

»Welche Musik macht die Mauer im Kopf?«

Die in Bremen nur rudimentär realisierte, jedoch für eine Medienoper unverzichtbare Ebene des Visuellen, das Agieren der Mitwirkenden, das eine weitere, klangerzeugende Schicht hervorbringt, die Konfrontation und Vermischung von Visuellem und Auditivem ist nur den vier großen Tafeln zu entnehmen, die Wolf Vostell – als Regieplan und Bühnenbild in einem – für die Bremer Aufführung gezeichnet hat.¹⁰ Das Zentrum bildet darin die eingangs erwähnte Drehbühne.

Die ersten drei Bildideen entstammen anderen, etwa zur gleichen Zeit oder kurz davor entstandenen Arbeiten (Environments), die durch einen anderen inhaltlichen Zusammenhang in der Oper und in der gänzlich neuen klanglichen Umgebung auch thematisch neu gesetzt werden. Für den 1. Akt *Juana la loca (Lento)* mit dem Datumvermerk 80/81 ist die Drehbühne in einer Höhe von 20 cm mit Hühnerfedern bedeckt, durch die sieben Hähne spazieren sollen. Aus der sich langsam in Uhrzeigerrichtung drehenden Bühne ragen schwarze Eisenpfähle mit Druckschaltern, die von den ebenfalls in diesem Ambiente umhergehenden Sopranistinnen – Worte aus den ersten Sätzen des Salomon-Textes in vielfachen

Ausdrucksvariationen sing-schreiend bis zur Unkenntlichkeit – in ganz bestimmten Zeitabständen betätigt werden und damit Kassettenrekorder in Gang setzen. Eine inhaltliche Dimension dieses »Bühnenbildes« verdeutlicht der Vergleich mit dem Johanna von Kastilien, der Wahnsinnigen, gewidmeten Environment »Omaggio a Giovanna la Pazza« von 1980 in einem Florentiner Palazzohof. Diese für Ausgeliefertsein und Einsamkeit des Unnormalen stehende Installation mit den gleichen Utensilien, aber nur mit einem Huhn, wird im *Garten der Lüste* nun vervielfacht, aufgefächert, mit dem Autobahngeräusch sowie dem Wolfsgeheul, den vokalen und anderen akustischen Aktionen konfrontiert. Die Chormitglieder, Frauen wie Männer, haben Glatzen, und alle gelbe, rote oder blaue Köpfe und Hände.

Im zweiten, 1981 entworfenen Akt verweist bereits der Titel *Endogene Depression (Ensalada)* auf Reminiszenzen an das eigene künstlerische Werk: Zwischen 1975 und 1980 schuf Wolf Vostell verschiedene Installationen mit TV-Geräten, Möbeln, Betonteilen und lebenden Tieren, die »im Inneren«, in der Sache selbst entstandene »Ver-stimmungen«, Widersprüche abstrakt-assoziativ sichtbar machen. Circa dreißig teilweise und ganz einbetonierte Fernseher mit fragmentarisch zu sehendem, jeweils aktuellem Programm oder weißem Rauschen und mit drei bis fünf Truthähnen sollen das Ambiente des 2. Aktes bestimmen, durch das sich wiederum die Sopranistinnen bewegen, ebenso die Chormitglieder. Schon rein musikalisch ist der zweite Akt mit dem Düsenjägergeräusche nachahmenden dichten Klangband des Chores, spitzen Schreien und vokalen Rufen der Sopranistinnen, mit Wolfsgeheul sowie kalkulierten – und zufälligen – Überlagerungen der intensivste, nun noch gesteigert durch Sprache und Geräusche aus der alltäglichen Welt in den Fernsehern und möglicherweise durch Tierlaute.

Der dritte Akt *Die Winde oder die Medien* trägt den Datumvermerk »81« – ein Autoskulptur-Environment im Fluxus-Zug 1981 nannte sich nur *Die Winde*. Auf der Bühne sollte nun, auf einer dicken Schicht aus süßem, rotem, stark duftendem Pfeffer, eine Autoskulptur mit 20 in die Oberfläche eingelassenen Fernsehschirmen stehen, gespickt mit aus dem Auto weit herausragenden Eisenstäben. Einander fremde Dinge werden vereint, Gebrauchsgegenstände von Zivilisation, eingebettet in Ergebnisse des kultivierten Umgangs mit Natur. Aktionsmusik als Aneinanderschlagen der Eisenstangen durch die Sopranistinnen sollte eine weitere Dimension dieses Aktes sein; Klangerzeugung, Musik als schwere körperliche Arbeit.

»Welche Musik macht die Mauer im Kopf?«

Die vier Bühnenbilder vereint – ähnlich wie die musikalische Ebene – bei aller visuellen Disparatheit ein Thema: die Konfrontation von Mensch und Natur, Tier und Zivilisation: ihrer natürlichen Umgebung entrissene Hähne und Truthähne, Fernseher und ein Auto, die zweckentfremdet und deformiert zu Versatzstücken werden, kostbares natürliches Gewürz, weiß gedeckte Tische und Salat. Durch ihre Autonomie im heterogenen Zusammenhang erhalten sie eine doppelte Funktion: außerhalb ihres alltäglichen Gebrauchs und ihrer natürlichen Umgebung werden sie zu eigenständigen, »schönen«, betrachtenswerten Kunstobjekten, die zudem

Symbolfunktion haben, auf Soziales, auf zivilisatorische Deformationen, im letzten Akt auch auf kulturelle Verträglichkeiten verweisen. Wolf Vostell bezeichnete seine Bühnen-Environments und Aktionen als »visuelle Ironie, die das Thema unterstützt«. Sie scheinen dieses – den negativen *Garten der Lüste* – jedoch nicht nur zu unterstützen, sondern seinen interpretatorischen Spielraum im visuellen und akustischen Kontext einer Medienoper noch erheblich zu erweitern. Natürliches und Zivilisatorisches, Mensch und Tier als gleich-berechtigte Stimmen im Aufschrei des Lebens, wobei angenommene oder gesetzte Prioritäten umkippen, sich verkehren. Dabei ein Grad von konkreter Abstraktion, offen für vielfältige individuelle und phantasievolle Interpretationen für jeden einzelnen Zuschauer und jede einzelne ZuhörerIn.

»Welche Musik macht die Mauer im Kopf?«¹¹