

Stefan Fricke

## Musikalische Sozioästhetik

Zur »Lebens-Musik« von Wolf Vostell

1 *fragenbogen*, in:  
*Magazin der  
Frankfurter  
Allgemeinen  
Zeitung*, Heft 859,  
16.8.1996, S. 20. ↑

2 Wolf Vostell,  
[Statement], in:  
*Fluxus – Aspekte  
eines Phänomens*,  
Ausstellungskatalog  
Kunst- und  
Museumsverein  
Wuppertal, Von der  
Heydt-Museum 1982,  
S. 235. ↑

3 Das Titelblatt des  
*Figaro* vom 6.9.1954 ist  
reproduziert in: Wolf  
Vostell, *Happening  
& Leben*, Neuwied  
und Berlin 1970 (= LD8 / Luchterhand  
Typoskript), S. 344. ↑

4 Zitiert nach Jürgen  
Schilling,  
*Aktionskunst.  
Identität von Kunst  
und Leben? Eine  
Dokumentation*,  
Luzern und Frankfurt  
am Main 1978, S.  
119. ↑

5 Wolf Vostell, in:  
*Ausstellungskatalog  
Vostell. 25 Jahre*

Einmal befragt, wer sein Lieblingskomponist sei, antwortete Wolf Vostell: Wolfgang Amadeus Mozart und die Fluxusgruppe.<sup>1</sup> Diese Vorliebe zweier Œuvres der abendländischen Musikgeschichte, die vorderhand unterschiedlicher kaum sein könnten, mag zunächst überraschen und irritieren. Genauer besehen stellt sich die Kluft der Werke aber schmäler dar als angenommen. Erfüllte Mozart, wie zuvor und nach ihm kaum ein anderer seinesgleichen, das kompositorische Amalgam aus Hohem und Niederem, aus Spirituellem und Profanem, aus Ernstem und Heiterem und beschränkt er damit den ästhetischen Weg der sehr viel später exponierten Forderung nach der Identität von Kunst und Leben, so hat die Fluxusgruppe diese Gleichung tatsächlich verwirklicht, die sie im übrigen auch maßgeblich prononcierte. Fluxuspartituren greifen die verschiedensten Situationen des Alltags auf, banalste Geschehnisse bilden ihr musikalisches Material, das auf dem Podium und je nach Verarbeitung oder Aufführung die Ursprungssphäre mal mehr, mal weniger verlassen hat, ohne allerdings die Herkunft oder Rekurrenz jemals ganz preisgeben zu können. Fluxistischen Kompositionen – freilich eingedenk der Musikgeschichtsentwicklung spätestens seit Mozarts Tod – eignet der wahrscheinlich größtmögliche Grad an Konkretetheit, der in (nichtelektronischer) Musik überhaupt denkbar ist.

Wolf Vostell, geboren 1932 in Leverkusen, gehörte – die zeitweiligen Querelen mit dem selbsternannten Fluxuschef und Wortkreator George Maciunas mal beiseite gelassen – selbst zur Fluxusgruppe. Obgleich er sich genauso gern auch der Formen der Objekt- wie Tafelbildkunst und der Strukturen des nicht fluxesken Happenings bediente, das er unabhängig von Allan Kaprow entwickelt hat und das er bekannt machte wie das Happening ihn, so sind es gerade die musikalischen Vorstellungen Vostells, die ihn zu Fluxus zählen lassen, die sein »Einstieg in Fluxus« waren.<sup>2</sup> Doch bei aller Nähe und Ferne, Pertinenz oder Apertinenz zu Strömungen und Richtungen ist Vostell unbestritten der Erfinder bzw. der Entdecker der »Dé-coll/age«. Bei der Lektüre des *Figaro*, 1954 in Paris, war ihm ein Aufmacherartikel über einen Flugzeugabsturz aufgefallen. »Peu après son décollage...« hatte die Gazette der Unglücksbeschreibung als Motto beigegeben<sup>3</sup>; achtundzwanzig Menschen verloren am 5. September 1954 im Shannon ihr Leben, die anderen konnten unter dramatischem Einsatz des Navigators Jean Tiemann Stunden später gerettet werden.

Zeichnungen 1952-1976, Museum am Ostwall, Dortmund 1977, S. 19.. ↑

6 Wolf Vostell, *Notizen zu meiner Musik* (22.10.1985), in: *Ausstellungskatalog VOSTELL. Leben = Kunst = Leben*, Kunstgalerie Gera, Leipzig 1994, S. 175.. ↑

7 Vgl. Stefan Fricke, *Nam June Paik und Arnold Schönberg*, D.i.V.. ↑

8 Wolf Vostell, *Das Theater ist auf der Strasse/ 1 (1958). Eine de-coll/age Demonstration*, in: ders., *Happening & Leben*, a.a.O., S. 328. ↑

9 Wolf Vostell, in: *Die Fluxus-Leute. John Anthony Thwaites, Gottfried Michael Koenig und Wolfgang Ramsbott interviewen Jean-Pierre Wilhelm, Nam June Paik, Wolf Vostell und C. Caspari*, in: *Magnum*, Heft 43 (April 1963), S. 39. Diese Definition findet sich bei Vostell öfters; vgl. auch das Script zu *TV-De-collage (1963)*, in: ders., *Happening & Leben*, S. 282 f. ↑

10 Wolf Vostell, [Statement], a.a.O., S. 235. ↑

Eine typische Katastrophe des 20. Jahrhunderts, der alltägliche Schrecken der modernen Welt gab Vostell jene Vokabel in die Hand, mit der er fortan seine eigene Arbeit markierte. Das Langenscheidtsche Dictionarium von 1954, von ihm nach der *Figaro*-Lektüre konsultiert, nennt in der deutschen Übersetzung mehrere Bedeutungsebenen: »Los-machen, –gehen des Geleitmen«, »Start/Abheben des Flugzeugs« (wie im *Figaro* gebraucht), »trennen, weggehen«, »sterben« und – ambig – »abkratzen«. Vostell mag neben der Vieldeutigkeit vor allem fasziniert haben, daß die Vokabel Technik und Tod ineinssetzt und daß das Suffix »-age« als »âge = Zeitalter« die unmittelbare Gegenwart enthält. »Wenn man ein Auto kauft, kauft man auch den Unfall«, sagte Vostell 1975<sup>4</sup>. Die technischen Errungenschaften der Zivilisation sind zugleich auch die Werkzeuge des unnatürlichen Todes. Um diese Lebenswirklichkeit offenzulegen, benutzte er denn keinesfalls zufällig die Schreibweise »Dé-coll/age«, wenngleich er sie auch variierte.

Vostell gab seine bisherige Arbeit auf: »Meine Entdeckung des Wortes dé-coll/age als Lebens- und gleichzeitiger Gestaltungsprozeß 1954 im Figaro war für mich die Findung meiner Kunsttheorie und der Abschied der Zeichnung.«<sup>5</sup> Er begann nun, öffentliche Plakate abzureißen, anzubrennen oder anderswie zu destruieren, um neuartige Konstellationen sichtbar zu machen. Die die Tat begleitenden Geräusche erklärte er zum Musikstück; ihm sei damals aufgefallen, erinnerte er sich 1985, »daß alle Wechsel von Formen Geräusch oder Klang produzieren.«<sup>6</sup> Und bereits im dritten Part seines ersten Happenings *Das Theater ist auf der Straße*, aufgeführt 1958 in der Rue de Tour de Vanves in Paris, komponiert Vostell musikalische Ereignisse in seine Aktion mit ein. Zudem konkretisiert er hier als einer der ersten Aktionskünstler überhaupt – Nam June Paik hatte etwa zeitgleich die ersten Experimente mit Eiwürfen in der Freiburger Musikhochschule absolviert<sup>7</sup> – die Vorstellung einer Antimusik:

»Decollage ist Anti Musik

Alle Arten von Geraeuschen, die vom Zerstoeren der Objekte herruehren – z.B. ein grosser Bagger haelt eine Eisenkugel und zertruemmert damit Musiktruhen, spielende Radios, schlaegt auf andere Eisengegenstaende, Bagger greift nach Eisenschrott und laesst ihn dann wieder auf den Berg mit Alteisen fallen. Mann mit Eisenhammer bearbeitet Eisenteile und Waende wie bei Abbrucharbeiten – Publikum bekommt Gegenstaende in die Hand, um sie zu zerstoeren + Akustisch +«<sup>8</sup>

Wie die Deklaration bzw. Spielanweisung zeigt, ist das akustische Ereignis zum einen generiert durch den Akt der Destruktion, zum anderen ist es vom visuellen Geschehen nicht zu trennen. Zudem ist für seine Musik- oder – synonym dazu – seine Akustikauffassung entscheidend, daß das Hörbare durch das Demolieren von Gegenständen entsteht. Hierin unterscheidet er sich von den Fluxusleuten, die, auch wenn sie selbst gelegentlich vandalesker Aktivitäten frönten, hauptsächlich Musikinstrumente benutzten. Die Vostell spezifische Musik entsteht dann, wenn »das Objekt seine Form verliert, richtiger, indem das Objekt verschwindet; es verschwindet nach der Klangerzeugung«<sup>9</sup>. Erst Jahrzehnte später hat sich Vostell in

11 Wolf Vostell,  
*Kleenex / 1-4/1961. de-collage Aktionen*, in: ders.,  
*Happening & Leben*, a.a.O., S. 319. ↑

12 Wolf Vostell,  
*Notizen zu meiner Musik*, a.a.O., S. 175. ↑

13 Wolf Vostell, in:  
»Die neue Form der Schönheit ist Erkenntnis«. Ein Gespräch mit  
Gisela Nauck und Sabine Sanio, in:  
*Positionen 18* (Februar 1994), S. 14. ↑

14 Wolf Vostell,  
*Notizen zu meiner Musik*, a.a.O., S. 175. ↑

15 Wolf Vostell, »Die neue Form der Schönheit ist Erkenntnis«, a.a.O., S. 18. ↑

16 Vgl. *Interview Wolf Vostell/Rudij Bergmann* (27.11.1988), in:  
*Ausstellungskatalog VOSTELL. Leben = Kunst = Leben*, a.a.O., S. 131-157. ↑

17 Wolf Vostell, *dé-coll/age-Manifest auf Papierserviette* (Itzehoe 22.9.65), in: ders.,  
*Happening & Leben*, a.a.O., S. 200. ↑

18 Die Partitur des Hörspiels ist reproduziert in: Wolf

seinen Konzerten auch dem traditionellen Instrumentarium bedient, das er allerdings dann auch so belassen hat, wie es ist. Zunächst reichen ihm Alltagsgegenstände: »wenn die Glühbirne, die dazu da ist, Licht zu spenden, zerstört wird, ergibt sich ein Geräusch, das archetypisch nur das Geräusch einer Glühbirne sein kann, die zersplittert. Sie verliert ihre Funktion, sie gibt kein Licht mehr, gibt aber ein Geräusch von sich.«<sup>10</sup>

Glühbirnen bilden die Klangkörper seines 1962 in Wiesbaden uraufgeführten Fluxus-Stücks *Kleenex* (1961), dessen Parte 1 bis 3 (von insgesamt acht) akustisch-visuelle Kompositionen sind. Das Verwischen von politischen Magazinreportagen mit Lösungsmitteln und Kleenextüchern im ersten Teil sowie das plötzliche Zerschlagen von Soldatenspielzeug und Tierstimmenimitationsprodukten im zweiten sollen durch Kontaktmikrophonierung so stark wie möglich verstärkt werden. Part 3 verlangt: »Springen Sie ploetzlich auf und werfen Sie in grosser Hast 200 grosse und kleine Gluehbirnen gegen eine grosse Plexiglasscheibe (3 x 5 m mindestens) die unmittelbar vor den Koepfen im Publikum stehen muss der Klang muss ebenfalls verstaerkt werden/«<sup>11</sup>

Als »Lebens-Musik« hat er diesen Fluxusbeitrag einmal bezeichnet. Vostells Devise »Das Leben als Geräusch – Geräusch als Leben«<sup>12</sup> ist seinen Arbeiten integral. Musik braucht Vostell demgemäß nicht zu komponieren, sie ist schon da. Das Publikum muß lediglich mit speziellen Orten konfrontiert werden, um sich der Musik des technischen Zeitalters bewußt zu werden. In einem seiner bekanntesten Happenings *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum* (1964) trägt das dritte der 24 Ereignisse den programmatischen Untertitel *Flugplatz als Konzertsaal*. Von drei Seiten ist der Zuhörerraum mit jeweils einer Düsenmaschine begrenzt. Nachdem sich das Publikum eingefunden hatte, betätigten die Piloten gut zehn Minuten die Triebwerke in verschiedenen Stufen. »Da es unterschiedliche Maschinen waren, waren auch die Klangvolumina unterschiedlich und sie mischten sich. [...] Wenn man ein wenig den Kopf bewegte, veränderte sich der Klang durch diese Bewegung. Wenn man herum lief, wurde die Veränderung stärker. Der Klang war physisch zu erleben, von allen Seiten, im Körper, das Körperhafte des Klanges wurde im eigenen Körper übersetzt.«<sup>13</sup> Vostell konnte mit einer realistischen Situation, wenngleich wohl auch nicht für jeden – der Flughafen war ein Militärflugplatz –, verdeutlichen, was Musik im Raum ist und wie haptisch Musik in letzter Konsequenz auch sein kann – dies zu einer Zeit, als die kompositorische Avantgarde die bewegliche elektronische Raummusik für den Konzertsaal diskutierte. Zudem spiegelt das akustische Erleben im prämartialisches Milieu das dé-coll/age-Prinzip von Technik und Tod so deutlich wie abstrahiert irgend möglich.

Bewegung ist Klang, nur der real inexistenten Stillstand ist tonlos; diese Erfahrung hatte schon John Cage um 1950 im schalltoten Raum der Harvard University gemacht. Ob es nun Formwechsel eines Gegenstandes sind, seine Ortsveränderung, das Bewegen des Körpers von a nach b oder eines Körperteils, die komplexen Abläufe im Hirn – »das Ritual des Lebens ist begleitet von Tönen«<sup>14</sup>. Je nach Aktivität fallen die Schallwellen dabei unterschiedlich aus und je nach Position zu einer Schallquelle, im Normalfall sind es stets etliche, ist auch die akustische Eigenschaft derselben eine andere. Es geht Vostell mehr ums Hören als ums Gehörte. Das sensorische Wahrnehmen selbst sowie die Eigen-Ortung und die

Vostell, *Happening & Leben*, a.a.O., S. 63-94. ↑

19 Die Partitur ist wiedergegeben in: ebd., S. 7-33. ↑

20 Vgl. Gisela Nauck, *Antithese aus dem Geist von Fluxus. Zu Wolf Vostells Medienoper Garten der Lüste*, in: *Positionen 22* (Februar 1995), S. 41-44. Eine LP-Aufnahme ist erschienen bei Edition Wewerka mit der Uraufführung im Museum Weserburg Bremen am 8. Mai 1982. ↑

21 CD-Aufnahme edel records (0014552 TLR) (Hannah-Höch-Preis 1997). ↑

22 CD-Aufnahme bei U. M./Unió Músies – Fundació A.C.A./Area Creació Acústica, Búger (Mallorca) 1995. ↑

23 Wolf Vostell, *Notizen zu meiner Musik*, a.a.O., S. 175. ↑

der Umgebung spielt für das Leben eine größere Rolle als der rein analytische Nachvollzug des eigens zum Zuhören Gestalteten. »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.«<sup>15</sup> Das Spüren und Bewußtwerden aller Sinneseindrücke ist zentrales Konstituens in Vostells uvre, das jeden Menschen als Kunstwerk wie auch die Menschenrechte als Kunstwerke begreift<sup>16</sup>. Und weil der Mensch ein Kunstwerk ist, sind auch die kleinsten seiner Empfindungen, Gefühle, Gedanken und Taten als dem Kunstwerk inhärente Partikel zu betrachten und dem Individuum als solche klarzumachen. In seinem dé-coll/age-Manifest vom 22.9.1965 listet Vostell etliche Kleinstbewegungen des menschlichen Körpers, die Aktivitäten der Sinnesorgane, die artikulatorischen und kognitiven Möglichkeiten des Menschen auf<sup>17</sup>. All diese Fähigkeitsaspekte sind verknüpft mit der Formel »... ist happening ist sein«. Neben der Ton- wie Geräuschempfindung ordnet er als weitere akustisch-musikalische Phänomene die »optische musik« und die »gedankliche musik« in das System menschlichen Vermögens. Damit griff er die damals in Fluxus und in der experimentellen Komponistenavantgarde diskutierten und konzipierten Musikideen auf, für die sich heute der Begriff concept music anbietet – als akustisches Pendant zur concept art.

Vostell war mit den aktuellen musikalischen Entwicklungen und theoretischen Debatten gut vertraut. Schon Anfang der fünfziger Jahre hatte er in Köln Karlheinz Stockhausen und andere im Elektronischen Studio des WDR arbeitende Komponisten kennengelernt. Zusammen mit Mauricio Kagel entwickelte er im Herbst 1967 das »LABOR zur Erforschung akustischer und visueller Ereignisse e.V. Köln«, zu deren Gründungsmitgliedern auch Ursula Burghardt, Alfred Feussner, Fritz Heubach, Mercedes Olivenza und Caspar Wassermeyer gehörten. Nach der ersten Ausstellung *5-Tage-Rennen* mit diversen Einzelbeiträgen im Oktober 1968, das tatsächlich nur drei Tage dauerte, stellte der Verein in den Wirren der damaligen politischen Ereignisse seine Aktivitäten ein. Das Scheitern des Projektes beeinflusste Vostells weitere akustische Arbeit aber nicht. Sein im Mai 1969 vom WDR produziertes Hörspiel *100mal HOEREN und SPIELEN* lädt die Zuhörer zu zahlreichen Aktionen mit Radio, Telefon, Wohnungsgegenständen u.ä. ein.<sup>18</sup> Diese Idee des rein akustisch angebotenen Happenings, das nun das sonst kollektive Live-Publikums in individuelle Zuhörer splittet, kondensiert sich in Vostells Telefonkunstserie im Oktober 1969<sup>19</sup>. Durch verteilte Terminkalender wurden Passanten aufgefordert, die Nummer »Köln 517783« anzurufen. So geschehen, reagierte ein selbsttätiger Anrufbeantworter und reproduzierte an verschiedenen Tagen unterschiedliche Ansagen Vostells. Sie forderten dazu auf, die Zwischenräume von zwei Personen oder die Augenbraue einer Frau zu beobachten, Lunge oder Schlagader zu denken, die eigene Stirn an die eines anderen zu pressen u.ä. Am 31. Oktober, dem letzten Aktionstag, empfahl die Vostellstimme die Gestaltung eigener Telefonkunst. Damals eher noch Vision hat sie das Leben längst erobert. Der seit etwa Mitte der achtziger Jahre inflationäre Kauf von Anrufbeantwortern wie der nunmehr ubiquitäre Gebrauch virtueller Mailboxen zeitigen seitdem allerlei Sprach- und Musikspiele, Informationen, Aufforderungen und Tips. Die Telefonkunst Vostells avancierte zum Paradigma akustisch-musikalischer Sozioästhetik. Wohl keine andere seiner akustischen Aktionen hat die eigene Formel »Leben ist Kunst – Kunst ist Leben« so exakt

bestätigt.

Vostell hat seine akustischen Untersuchungen des Alltags nie ganz preisgegeben, doch hat sich in den siebziger und nochmals in den achtziger/neunziger Jahren ein Wandel im Umgang mit Geräuschen und Klängen vollzogen. In den siebziger Jahren dominieren zwar noch (abstrahierte) Alltagsgeräusche – etwa in *Auto-Fieber* (1973) rühren sechs an einem Cadillac befestigte Harken durch tausend auf dem Boden liegende Teller und aufs Dach knallen hie und da einzelne Hämmer –, doch schon in *Fandango* (1975) wirds anschaulich musikalischer: vierzig durch Elektromotoren betriebene Vorschlaghämmer schlagen auf ebenso viele Autotüren ein und imitieren dabei den Rhythmus des spanischen Paarwerbetanzes. Was sich hier als blinde Freite ums moderne Lieblingsvehikel samt seinem desaströsen Potential artikuliert, bedient sich zwar noch der banalen Gegenstände, kündigt allerdings durch die Übernahme gängiger Musikstrukturen Vostells künftige akustisch-visuelle Interessen an: die musikalische Tradition. Er verwischt Partituren Mozarts, Bachs und Scarlattis zu (auch spielbaren) *dé-coll/age*-Partituren, verwendet in seinen Konzerten wie *Garten der Lüste* (1982)<sup>20</sup>, *LE CRI* (1990)<sup>21</sup>, oder *Sara – Jevo* (1993-94)<sup>22</sup>, Singstimmen (von Solisten bis großem Chor), traditionelle (Orchester-)Instrumente. Außerdem benutzt er das Musikmöbel Klavier/Flügel, das schon in der heißen Phase der Fluxisten eine überragende Rolle gespielt hat. Und wie bisweilen dort wird es nun auch von ihm traktiert und destruiert. Ganz auf die Akustik von Alltagsgegenständen verzichtet er allerdings nicht; in manchen Konzerten, in *LE CRI* etwa, gehören dreißig Staubsauger, vier Holzfäller und ein Autounfall zur Besetzung.

Die Musikvorstellungen Vostells haben sich vom akustischen Einzelereignis des Alltags weitestgehend verschoben zugunsten einer eher traditionelleren Musik. »Mir gefällt eine statische Musik, die sich wie eine Schildkröte bewegt.«<sup>23</sup> Eine solche Musik, die nur wenig Bewegung kennt, läßt sich freilich besser mit konventionelleren Kompositionstechniken erzielen als mit punktuellen akustischen Realitäten. Zwangsläufig mußte sich mit diesen komplexeren Musikaufführungen auch die Notation verändern. Bestehen die Partituren der Aktionsmusiken und Happenings aus knappen Textanweisungen, so fixierte er nun die einzelnen akustischen Abläufe auf gewöhnlichem Notenpapier. Der Alltagsakustiker Vostell wurde zum Komponisten. Die »Lebens-Musik« findet zwar immer noch auf der Straße statt, aber am stärksten im zurückgezogenen Kopf; und dort, wo die meisten sich langweilen, wollte Vostell mit seinen Mixturen einer musikalisch-akustischen Sozioästhetik, die das spiegelt, was ist, eindringen. Die Unentschiedenheit, in welcher akustischen Welt wir leben möchten, die Mozart ebenso kennt wie die Fluxusgruppe, Zuganglücke wie Silvesterknallen, hat Vostell uns nicht abnehmen wollen. Ein Weltverbesserer wollte er nicht sein, eher ein Aufzeiger, ein Phänomenologe. Alles weitere gestalten wir.