

Das Zersägen des Klaviers war nicht geplant, aber eine extreme Auslegung improvisatorischer Freiheit. Doch dieses Fanal machte Fluxus bekannt, jene grenzgängerische Bewegung, an deren vierzigsten Geburtstag letztes Jahr mit mehreren Ausstellungen erinnert wurde. Das soll hier interessieren, da Fluxus die wohl einzige Sparte der Bildenden Kunst der letzten einhundert Jahre ist, die primär aus dem Geist der Musik geboren wurde. Als Beginn von Fluxus gelten die Wiesbadener *Internationalen Festspiele neuester Musik* von 1962: In vierzehn Konzerten verbanden sich schon früher entwickelte ästhetische Überlegungen einzelner Künstler aus den USA und Europa zu einer erkennbaren Bewegung. Die Ablehnung des traditionellen Musizierens, der Wunsch zur Improvisation und die Lust an der Provokation, aber auch ein radikal auf Basisfaktoren rückgeführtes Musikverständnis spielten dabei eine wesentliche Rolle.

Fluxuskonzerte lassen als Klang auch alle Geräusche zu. »Geräusche sind wie Klöße auf der Suppe des Schweigens«, sagt Henning Christiansen. Der dänische, am königlichen Konservatorium Kopenhagen ausgebildete, direkt danach zeitweilig als Militär-Klarinettist arbeitende Musiker und Komponist wandte sich Anfang der sechziger Jahre Fluxus zu, unter dem Einfluß einer damals vom Exil-Deutschen Arthur »Adi« Köpcke und der »Ex-Schule« um Paul Gernes, Bjørn Nørgaard und Per Kirkeby bestimmten Kopenhagener Off-Szene. Schon im November 1962 war Henning Christiansen beim ersten dänischen Fluxus-Konzert in der Nicolaj-Kirche dabei, dem zweiten nach Wiesbaden überhaupt. 1964 war er mit den dänischen Kollegen Eric Andersen und Adi Köpcke in der TH Aachen zu jener Fluxus-Veranstaltung eingeladen, bei deren chaotischem Ende Joseph Beuys vom Publikum eine blutige Nase geschlagen wurde. An diesem 20. Juli 1964 lernte Christiansen Beuys kennen: Zusammen machten sie dann bis 1985 zwölf Performances. Insgesamt kommt Christiansen bisher auf etwa 160 Performances. Das Werk umfaßt aber auch Worterfindungen und Ausstellungen, Bühnenwerke und Kompositionen.

Henning Christiansen hat viele Filmmusiken gemacht. Und ein Komponist, der gemäß den genauen Vorgaben des Filmschnitts Musik schreibt, ist besonders sensibilisiert für den Zusammenhang von Handlung und Tönen. So trägt seine vielschichtige Musik mit mehrsprachig überlagerter Stimme, Steinen und Staubsaugern, mit Hämmern, Vogelpfeifen und Tonkonserven nicht nur die Mitakteure in den Performances in ihrem Tun, sondern dient auch als strukturierende Definition der Spielzeit. Wenn beim Ende von *Celtic* Joseph Beuys

Hajo Schiff

Performancemusik

Henning Christiansen – ein Grenzgang in 15 395 Zeichen

mit dreißigminütigem regungslosen Stehen die Anwesenden faszinierte, so war es der Sound (*Schottische Symphonie*, 1970) von Henning Christiansen, der dafür den Raum bereitet hatte. Doch es geht bei der Performancemusik nicht etwa um Unterlegung einer vorgegebenen Situation, vielmehr wird »die Musik in den O-Ton gebracht«, also das reale Agieren selbst musikalisch organisiert. Daß dabei auch das Geräusch Musik machen kann, versteht sich ohnehin.

Inzwischen umfaßt Henning Christiansens musikalisches Werk, von Filmmusiken über Kammeroper bis hin zu Soundscapes, mehr als 230 Opus-Zahlen. Doch immer noch ist seine grenzüberschreitende Kunst schwer zu fassen: Die offizielle, an das Nationallexikon angelehnte Kultur-Publikation des königlich dänischen Ministeriums des Äußeren behandelt ihn sowohl im Kapitel *Musik* als auch im Kapitel über *Kunst* gleichsam wie zwei Personen. Und solche getrennte, spartenbezogene Wahrnehmung ist auch bei Kritik und Publikum weitgehend üblich. Das zerstückelt ein Werk wie das von Henning Christiansen und macht es in seinem Umfang schwer faßbar. Wie kam ein Musiker zur Bildenden Kunst fragen die einen, was leistet die musikalische Sicht auf bildende Kunst die anderen. Bei solchen Fragestellungen werden Musik und Bild zumeist als Antithese oder gegenseitige Illustration aufgefaßt. Die Begriffsapparate der einzelnen Kunstsparten sind in Praxis und Theorie so hoch ausdifferenziert, das eine hin- und herfließende Produktion nach wie vor irritierend bleibt – mindestens in dieser Hinsicht hat FLUXUS auch nach vierzig Jahren nichts von seiner Aktualität verloren.

Henning Christiansen wurde 1932 in Kopenhagen geboren, seit 1970 lebt er zusammen mit seiner Frau, der Malerin Ursula Reuter-Christiansen, auf der überwiegend ländlichen Insel Møn in einem umgebauten alten Hof. In einem zimmergroßen Flugkäfig begleitet sie dabei ein riesiger Schwarm goldgelber Kanarienvögel – ein Besuch bei dem Komponisten-Künstler ist ohne Vogelkonzert gar nicht denkbar. »Every Cage is a Stage« lautet Henning Christiansens Kommentar dazu.

Am Anfang war nicht das Wort, sondern ein Zwitschern war der Titel eines von Henning

Symphony Natura

okt. 1985

3. Version

MAMMI/CHRISTIANSEN

| I | II | III | IV |
|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|
| gibbon in glass-sound | Canzone di lupi | KAKADUA in the north | cervo e gibbone nella civiltà |
| KAKADUA in the north | cervo e gibbone nella civiltà | Orso e foca a Villa d'Este | Vogelorgel |
| Orso e foca a Villa d'Este | Vogelorgel | Coro di scimmie | Il mare degli animali |
| Coro di scimmie | Il mare degli animali | Canzone di lupi | gibbon in glass-sound |
| Canzone di lupi | gibbon in glass-sound | cervo e gibbone nella civiltà | KAKADUA in the north |
| cervo e gibbone nella civiltà | KAKADUA in the north | Vogelorgel | Orso e foca a Villa d'Este |
| Vogelorgel | Orso e foca a Villa d'Este | Il mare degli animali | coro di scimmie |
| Il mare degli animali | coro di scimmie | gibbon in glass-sound | Canzone di lupi |

Musikalische Arbeiten (Auswahl)

Performancemusik

1969: Mönchengladbachkonzert.
Oder sollen wir es verändern?,
Städtisches Museum Abteiberg
Mönchengladbach, Mönchengladbach (mit Joseph Beuys)

1970: CELTIC. Kinloch Rannoch.
Schottische Symphonie, College of Art Sculpture Court,
Edinburgh (mit Joseph Beuys)

1986: Turmkonzert, Hochschule für bildende Künste, Hamburg

1987: Heuhöhlenmusik – (Musik als grün), Kunstmuseum, Düsseldorf

1988: TIEFLAND – die Schafe glotzen immer noch; Århus Musikhus, Dänemark (mit Bjørn Nørgaard, Ute Wassermann, Andreas Oldörp, Ernst Kretzer)
HAVopera/Meeresoper, Vejle Kunstmuseum, Dänemark

1989: KREUZMUSIK – FLUXID BEHANDLUNG, Kunstverein Bonn, (mit Ernst Kretzer)

1990: STONE SONG, Hochschule für bildende Künste, Hamburg (mit Steen Carlsen, Bernd Jasper, Ute Wassermann, Ernst Kretzer)

1992: How to eat music, Schloß Plüschow (mit Steen Carlsen, Berndt Jasper, Niko Tenten, Ute Wassermann, Willem Wagner)

1993: How to eat music – io am en vogel, Klang-Raum, Stuttgart

Christiansen mit dem Hamburger Klangkünstler Andreas Oldörp gemeinsam in Rostock 1997 durchgeführten Projekts, an dem ebenfalls zahlreiche Kanarienvögel beteiligt waren. In einer dänischen Kritik wurde der Ausstellungstitel später auf intelligente Weise falsch zitiert: *Am Anfang war nicht das Wort, sondern ein Zwischen*. Das öffnet eine überraschend gelungene Interpretation künstlerischer Grenzarbeit: Dialektisch gesehen begeistert nicht so sehr das Vorhandensein zweier verschiedener Standpunkte, als vielmehr das schon vor jeder Synthese in der Differenz enthaltene Nichtpositionierte, eben das dazwischen Gezwitscherte.

Für Henning Christiansen ist Musik »eine Erzählung mit Soundquellen«. Musik aus der abstrakten Klarheit in das Erzählerische zu bringen kann auch heißen, sie dem Politischen zu öffnen. Das gilt schon für Beethoven, mehr noch für Verdi und Wagner und erst recht für Geräuschcollagen im Zusammenhang mit performativem Agieren. Henning Christiansen hat ja nicht nur fachintern die autoritären Strukturen der traditionellen Musik abgelehnt, er ist als pazifistischer Anarchist in guter Wikingertradition und als Ökologie-engagierter mit der Lieblingsfarbe grün immer

Duration 42'15'

auch direkt oder zumindest mittelbar politisch zu vernehmen. Als Beispiele dazu seien erwähnt: die oft wiederholte Arbeit *Hammer schläge gegen Kriessaffen*; die Aufführung der *Abschiedssymphonie*, op. 177, 1985 im Rahmen der Friedensbiennale mit Nam June Paik; die Aktion *pre National/post National* mit Bjørn Nørgaard 1999 in Eutin oder die Performance-serie *Unity through diversity – World Peace Economy*, nach Kopenhagen und New York zuletzt im Rahmen der Präsentation der beiden Christiansens als dänischer Beitrag zur Biennale di Venezia 2001 auf dem Dach des Pavillons aufgeführt.

Aber eine »Erzählung mit Soundquellen« liegt auch vor, wenn der Künstler/Komponist den Steinen und den Schafen, den Vögeln und dem Wellenschlag des Meeres Töne ablauscht. Das ist dann, auch wenn es formal ganz anders daherkommt, gar nicht so weit von der romantischen Musik des 19. Jahrhunderts entfernt. Wenn das in einer Performance erzeugte Geräusch gerollter Steine und mit dem Bohrhammer bearbeiteter Findlinge in elektronischer Bearbeitung erst zu einem *Stone-Song* wird und sich später gar als Soundtrack eines Filmes über Greuel im steinigen Afghanistan eignet, dann äußert sich da ein Vertrauen in die

Möglichkeit, daß die Natur sich selbst ästhetisch auszudrücken vermag, wenn nur ein Künstler ein kleines bißchen sensibel Übersetzungsarbeit leistet.

Dabei kann der gesuchte Naturbezug auch ganz praktisch prosaisch daherkommen, sagt doch Henning Christiansen über die Entdeckung, auf getrockneten Därmen lasse sich gut musizieren, daß die Tiere uns »ihre Innerlichkeit zuspielden«. Solche unorthodoxen Interpretationen werfen auch einen versöhnlicheren Blick auf die bis heute umstrittene Aktion *The Horse Sacrifice*, bei der er im Januar 1970 mit dem Spiel auf einer grünen Geige das Schlachten eines Pferdes im Schnee begleitete. Doch diese archaisch-mythische Variante einer Fluxus-Performance zu Zeiten des Vietnam-Krieges blieb das einzige Beispiel einer Tötung von Tieren, die Henning Christiansen sonst gerne als aktive Mitspieler einsetzt: *Animal Art* mit Wolfsgeheul und Affengesang, mit Schafen wie bei *Schafe statt Geigen*, op. 186, oder bei der Aktion *Tiefeland*, mit Hühnern und einem gegen seine elektronische Verstärkung frisch wettkrähenden Hahn, wie bei *Animal art* 1987 in Graz oder, noch öfter, eben mit Kanarienvögeln wie zum Beispiel bei *Das grüne Vogelchorklavier* in Nordjütlands Kunstmuseum, bei *Die Freiheit ist um die Ecke* in der Musik-Laden-Galerie *gelbe musik* in Berlin oder bei *Verena – Vogelzymphon*, op. 194.

Für die *Symphony Natura – Musica dello Zoo* von 1985 wurden früh morgens und spät abends im römischen Tierpark zusammen mit Lorenzo Mammi die Äußerungen von elf verschiedenen Tieren mit zwei Revox-Recordern aufgezeichnet und bearbeitet. Die Symphonie wurde dann von acht Lautsprechern rund um den zentralen See des im Park der Villa Borghese gelegenen Giardino Zoologico aufgeführt: Als Wandelkonzert war sie mehrere Tage lang zu erfahren, bis die erfolgreiche Aufführung abgebrochen wurde, weil die Elefanten nervös zu werden begannen.

Für seine *Schaf-Musik* auf den Donauwiesen vor dem Bruckner-Haus setzte Henning Christiansen nicht nur dreißig Schafe ein, sondern bearbeitete auch Griegs Peer-Gynt-Suite. Natur und naturinspirierte Musiksprache der nordischen Romantik werden gleichermaßen Objekt einer neuen, elektronischen Aneignung. Doch diese neu gewonnene Ton-Collage bildet dann keineswegs eine endgültige, statische Setzung. Vielmehr werden die reduzierten Elemente immer wieder neu und in wiederholten Varianten gefaßt, indem einzelne Stücke oder gar das gesamte Tonmaterial einer Aufführung immer wieder zitiert, neu eingesetzt und mit dem Sound einer weiteren Performance ergänzend überspielt werden.

Canzone di Lupi
con basso continuo

Lorenzo Mammi
&
Henning Christiansen
1985

Ein Tonbild von Hunderten von Einzelereignissen, von Klopfgeräuschen oder Hammerschlägen ergibt, wie bei *180 Hammerschläge gegen Kriessaffen*, op. 195 oder bei *Klopfen*, op. 20, 1964-1997 eine durchaus repetitive Form. Aber im Gegensatz zur Minimal-Musik entstehen die Tonüberlagerungen hier nicht aus kompositorisch-mathematischen Operationen mit den Tönen, sondern durch eine gelebte, improvisierte Veränderung des ganzen Klangmaterials in der Überlagerung. Daß die dazugehörigen Notationssysteme, so sie denn vorhanden sind, eher wie Zeichnungen mit einzelnen Aperçus und Anweisungen anschauen, scheint nur konsequent. Im Gegensatz zu den nahezu unüberwindbar gewordenen, kulturellen Ausdifferenzierungen sollen Hören und Sehen, Ton und Bild fast austauschbare Rezeptionsformen werden, was nach wie vor eher paradox erscheint. Beispielsweise sei das *Requiem of Art* »voll von Bildern aber ohne Bild« drückt es Henning Christiansen aus. Mögliche gar direkte körperliche Aneignungsformen sind angesprochen, wenn ein grün-geschriebenes Satz-Objekt lautet: »How to eat

5. Satz aus der *Symphony Natura*

7. Satz aus der *Symphony Natura*

Vogelorgel

Lorenzo Mammi
&
Henning Christiansen

Musikalische Arbeiten

(Auswahl)

Kompositionen

1963: DIALECTICAL EVOLUTIONS (FLUXUS-pieces)
1963-1964: *To Play to-day* (mit Hans Jørgen Nielsen)
1964: *Perceptive Constructions; Modelle* (Piano-pieces)
1967: *Rastplatz bitte Sauberhalten* (mit Joseph Beuys)
1968: *Schönes Wetter heute, n'est-ce pas Ibsen; Ein Engel ging vorbei; EURASIENSTAB -fluxorum organum* (mit Joseph Beuys)
1970: *Requiem for art*
1973: *Satie auf hoher See*
1974: *Blumen und Verrat*
1975: VIKING-Musik
1980-1981: *Die große grüne Zelt-symphonie* (mit Joseph Beuys und Johannes Stüttgen); *Krieg und Frieden*
1981: *Kirkeby und Edvard Munch; FLUXID. Höhlenmonat; FLUXID. Fressmonat*
1982: FLUXYL. *König Frost; FLUXYL. Maskenmonat; BETRAYAL; Glück und Hasard*
1983: *In den Tod – Hurra!; Simon in der Wüste – Hommage à Louis Bunuel* (mit Carla Tató); *Orkanschild* (mit Helmut Kopetzky)
1984: *Green-Ear-year – Goodday Mr. Orwell; GRUNDTON; PENTHESILEA* (Fragment): I. *The reality is a ghost in my mind*; II. *In Pentheseileas Höhle*
1985: *IM BAUCH DES WOLFES; sTandsTill; Tarogato und Kanarienvögel im Meeresraum* (mit Werner Durand); *Symphony Natura* für 8 Lautsprecher im Zoo Rom, um einen See (mit Lorenzo Mammi); *Friedenskonzert* (mit Joseph Beuys und Nam June Paik); *Im Garten des gelben Berges* (mit Carla Tató und Carlo Quartucci)
1986: *Freundschaft für Joseph von Henning; Als die Sprache platzte und die Musik abfuhr – und der Mond erscheint* (mit Bjørn Nørgaard und Werner Durand)
1996: *HAVopera/ Meeresoper* (mit Ursula Reuter Christiansen); *FANEFJORD VIKINGEMUSIK; Heimatlose Seele auf Wanderung* (mit Bjørn Nørgaard)

music.« In dieser umfassenden, das Bildhafte, ja das Körperlich-Theatralische mitdenkenden Ganzheit empfindet Henning Christiansen selbst eine gewisse Nähe zu Wagner, zumal wenn er, wie gerade aktuell, an einer Musik arbeitet, die eine Film-Dokumentation der modernen, gleichwohl wikinger-heroischen Wandteppiche von Bjørn Nørgaard begleiten soll.

Die Traditionen der Musik sind ohne Zweifel stark. Und wenn Fluxus seine Aktionen »Konzerte« nennt, der Sound dazu als »Symphonie« bezeichnet wird, so ist das zu einem Teil sicher auch ein lustvolles Kannibalisieren der überkommenen, würdevollen Begrifflichkeit. Denn von der Präsentationsform des Konzerts bleibt in der Fluxus-Performance nicht viel mehr als ein publikumsbezogenes Agieren von einigen Personen auf einem Podium, wobei irgend etwas Hör- und Sichtbares in einer allerdings bestimmten Zeitspanne geschieht. Speziell bei Henning Christiansen ist das Zeitverständnis auch in der Aktion immer ein genuin musikalisches geblieben. Andererseits ist ihm, wie allen Fluxisten, die visuelle Ärmlichkeit eines Staatstheaterkonzerts befrackter Musiker ein Graus. Warum neigt die Musik dazu, in einer sterilen Atmosphäre das Sichtbare so zu verdrängen, warum sollte man die immer vorhandenen, visuellen Informationen einer Aufführungssituation nicht absichtsvoll mitgestalten? War es das, was der sich am königlichen Konservatorium langsam vom Musiker zum Musiktheoretiker mausernde Henning Christiansen angesichts einer frischen und aufgekratzten Kunstszene der frühen sechziger Jahre dachte?

Im Gegensatz zu den statischen Künsten Malerei und Skulptur und den traditionellen Bühnenkünsten Theater und Tanz, selbst zur notierten komponierten Musik ist eine Fluxus-Performance durch hohe Präsenz, aber grundsätzliche Unwiederholbarkeit gekennzeichnet. Mitgeschnittene Aufzeichnungen einer Performance sind Dokumentationen, aber keine Werke. Auch die Partitur, die vorausgehende Ablaufnotation, ist keine eindeutig zu aktualisierende Spielvorschrift, sondern eher Rahmensetzung für »die Erzeugung unspezialisierter Formen von Kreativität«, wie Begriffserfinder und Fluxus-Papst George Macunias sagt: nicht überraschend für eine ausdrücklich als »fließend« bezeichnete Kunst.

Wenn aber jede Aufzeichnung nur an etwas unwiederbringlich Vergangenes erinnert, bleibt fast schon zwingend nur die eine Möglichkeit der Aktualisierung: Bei der Wiederverwendung älterer Kompositionen und Soundmitschnitte fügt Henning Christiansen in der

jeweiligen Performance neuen Live-Ton hinzu. So akkumuliert er in sich additiv aufbauenden Sounds eine über das vergängliche Ereignis hinausgehende, komplexe Werkspur. Vielleicht ist diese der permanenten Überschreibung eines Blattes ähnliche, historisch schichtende Verdichtung der Hörräume der entschieden konsequenteste Umgang mit einem im ständigen Fluß begriffenen Lebens- und Arbeitsprozeß, dessen Aufzeichnung, gleich welcher Art, sonst immer nur statisch, abgestorben und ausschnitthaft bleiben muß.

Die Kunstkritik sieht in den Performances von Henning Christiansen und Joseph Beuys meist nur einen Star, den großen Beuys als Hauptakteur, während im Hintergrund dieser Däne die Musik macht. Und so wurde für Henning Christiansen die Festlegung als der »Mitstreiter von Beuys« bei der späteren Rezeption des eigenen Werkes eher eine verstellende Einschränkung. Zu überlegen wäre, ob nicht Joseph Beuys eher eine Episode im kompositorischen Werk von Henning Christiansen ist. Der Komponist/Künstler kann sich seine mehr oder weniger auratischen Akteure aussuchen. Aber der Gesamtkunstwerksanspruch der Beuysschen »Sozialen Plastik« ist ohne musikalische Elemente nicht komplett. Performance geht stets von gleichberechtigtem Agieren aus. Aber hätte der Zeichner und Plastiker Beuys ohne Henning Christiansen in seinen Performances ein gleich gutes Zeitgefühl entwickeln können?

Wenn die Wahrnehmung von Welt genuin durch Gestaltungsarbeit erfolgt, dann stehen die bildenden Künstler für die Erweiterung des Horizonts im Blick. Der Komponist aber leistet über das Ohr eine Erweiterung der Zeit, markiert noch mit dem ephemeren Klang das Abstrakte Zeit. Das entzieht sich trotz aller Bemühungen schließlich weitgehend einer plastischen Fassung, es meldet eher indirekt seine Wirksamkeit an im Alterungsprozeß der Artefakte. Gegen die letztlich doch in der Zeit verlorene, heroische Setzung von Dingen bietet Fluxus-Kunst einen stets einmaligen, nicht gänzlich faßbaren Gleichklang verschiedener Ereignisse und Ausdrucksformen. Und diese Symbiose ist am ehesten als eine Symphonie zu fassen, eine bewußt gestaltete, aber offene und endlose, immer neu ange stimmte und veränderbare Symphonie eines konzentriert mit den Sinnen erfahrenen Lebens. ■