

Sankt Matthäus 26. Juli 2024

### Vorbemerkung

Obwohl die Fluxus-Bewegung für die Musik und Sprache wichtig wurde, die linguistische Wende, wie auch Art und Language, werde ich nur über die bildende Kunst in ihrer kreative Zeitspanne von 1958-1968 sprechen und mich auf den Zen-Buddhist Nam June Paik konzentrieren, den ich 1960 kennenlernte und der in meiner Kölner Galerie zusammen mit Charlotte Moorman ein Konzert gegeben hat.

Die Fluxuskünstler Ay-o, Brecht und Filliou habe ich auch damals ausgestellt. Von Brecht wurde behauptet, er sei der einzige Künstler, der auf Schnee gehen kann und keinen Fußabdruck hinterlässt, was die Kunstgeschichte bestätigt hat, ich aber widerlege, wie auch für Filliou, der Anarchist und Utopist, der den Markt ablehnte, was ebenfalls vom Markt bemerkt wurde.

Ich werde heute Kunst- von Zeitgeschichte unterscheiden. Die Fluxus-Sammlung von Francesco Conz ist zeitgeschichtlich bedeutsam wie die Definition Fluxus „Kunst gleich Leben und Leben gleich Kunst“, von Emmet Williams, in dieser Ausstellung sichtbar macht. Kunstgeschichte und Zeitgeschichte sind aber durch das Werk dialektisch und wurden damals noch an die normative Ästhetik gebunden, die sich heute im freien Fall befindet. Nur durch den Künstler wird sie auch weiterhin erweitert werden. Durch Duchamp wurde auch das Objekt normativ. Die

Kunstgeschichte interessiert sich für Künstler, die persönlich neue Form für ihre Werke finden. Das aber war nicht das primäre Ziel der Fluxuskünstler, die oft gemeinschaftlich performativ arbeiteten. Es sind poetisch wunderbare Werke von ihnen zwischen 1958 und 1968 entstanden. Kunsthistorisch wichtig für die Musik wurde John Cage, der Komponist, der bereits 1952 am Black Mountain College zusammen mit dem Tänzer Cunningham, dem Pianist Tudor und dem bildenden Künstler Rauschenberg performative Konzerte aufführte und die künstlerische Zeitenwende einleitete, die 1958 in Darmstadt bei den internationalen Ferientagen für neue Musik mit Cage und Stockhausen ihre Fortsetzung in Europa fand. Rauschenberg wurde erst später mit seinen Werken für die Kunstgeschichte bedeutend.

Nun zum Vortrag!

## **Fluxus**

Fluxus ist der Titel des Manifests und der Festivals 1962 und 1963. Maciunas hat diesen Begriff für ein noch zu gründendes Kunstmagazin gewählt, das aber nie erschienen ist. In diesem Magazin sollten Arbeiten seiner New Yorker Freunde publiziert werden: La Monte Young, George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow, Jackson Mac Low und Yoko Ono. Freunde, die Maciunas in der Kompositionsklasse der New School of Social Research in New York kennengelernt hatte und die dort von John Cage und seinem Zen beeinflusst wurden. Ich

möchte hier schon auf „social research“ hinweisen. Sie waren bildende Künstler, Dichter, Komponisten und Musiker, im Sinne der medienübergreifenden Kunst. Das Wort Fluxus war für sie Lebensgefühl.

Was aber bedeutete Fluxus für ihre Werke?

Nicht Picasso und die Abstraktion des Bildes, sondern Duchamp, die Zeit und das Objekt wurden zu Herausforderung für die Fluxuskünstler. Die Zeit wurde durch Pollock bildhaft und zur Wende der Abstraktion und das Objekt erneut zum Thema. Das Objekt wird Kunst und die Zeit Bild. Nicht das Werk, nicht einmal der Autor, sondern der Prozess wurde zentral, an dem viele Künstler beteiligt sein konnten. Nicht Neo-Dada und das Irrationale, sondern die Wirklichkeit und ihre Zeit wurden für die Künstler wichtig. Performative Kunst, Musik, Sprache, Happening und Pop-Art. Cage, Boulez und Stockhausen, Ezra Pound, Ionesco und Becket veränderten die Wahrnehmung. Die Objekte, die Zeit und das Nichts bestimmten Kunst und Wirklichkeit, wie der unvergessene menschliche Abdruck auf der Wand in Hiroshima.

Der kunsthistorische Zeitenwandel fand nicht nur in New York, sondern auch in Paris statt, wo ich 1958 lebte.

Wieder, wie schon 1912 entstand hier eine künstlerische Zeitenwende, von der Abstraktion zum Objekt und Neuem Realismus. Das Reale wurde wieder zum Thema. Natürlich waren in den Galerien weiterhin

abstrakte Werke der Ecole de Paris zu sehen, aber auch schon Objekte, Gebrauchsgegenstände wie Glühbirnen oder Taschenlampen als Bronzenachgüsse aus den frühen 50er-Jahren von Jasper Johns. Arman akkumulierte gefundene Objekte in Vitrinen, sowie nicht organischer Abfall, für die später berühmt gewordenen Poubelles, den Mülleimern. Spoerri fixierte mit Speiseresten benutztes Geschirr, Cesar komprimierte alte Blechkanister zu Blöcken und Tinguely fand Schrott für seine beweglichen Skulpturen. Ives Klein zeigte Nichts in seiner Galerie als Idee eines Neuanfangs in der Kunst, das Nichts, das man nicht übersieht und nicht vergisst, sowie seine monochrom blauen Bilder, identisch im Format, aber unterschiedlich im Preis, der daran erinnerte, dass Kunst auch Ware ist.

In New York sah man ebenfalls immer noch Werke des abstrakten Expressionismus, so wie Color-Field Bilder.

Die Arbeiten von Rauschenberg waren bereits mit Siebdrucken und Objekten collagiert. Jasper Johns schuf seine Bronzeskulpturen und malte die US- Flagge. Es entstand Pop-Art.

Pablo Picasso war nicht mehr allein Vorbild, sondern nun auch Marcel Duchamp. Cage erweiterte mit Zen die performativen Klangmöglichkeiten. Viele seiner Schüler wurden multimediale Fluxuskünstler, verwandelten oder zerstörten Objekte, vornehmlich Musikinstrumente. Pop-Art und Happening wurden als künstlerische

Bewegung in den USA und Europa wahrgenommen, nicht aber vom Museum of Modern Art.

1959 wurde ich Generalsekretär der zweiten Documenta. In meinem Büro befand sich das später berühmt gewordene Bett von Rauschenberg von 1955, ein mit Farbe vollgeschmierter Quilt und Kopfkissen auf ein Brett genagelt.

Noch im gleichen Jahr eröffnete ich meine Galerie in Essen. Bereits 1960 lernte ich den Koreaner Nam June Paik beim Contre-Festival im Atelier von Mary Bauermeister in Köln kennen. Paik hatte 1958 John Cage in Darmstadt bei den „Internationalen Ferienkursen für neue Musik“ kennengelernt und wurde durch ihn dort maßgeblich geprägt. Er widmete seine erste Komposition Cage und führte sie in Gegenwart des Künstlers bei Mary Bauermeister 1960 auf. Paik spielte zunächst auf dem Klavier Chopin, stieg dann in eine Badewanne, wusch sich die Haare und schäumte anschließend auch die Haare von John Cage und schnitt vom nassen Hemd, wie auch von der Krawatte, ein Stück ab. Einer alten Kölner Karnevalstradition folgend, wo Frauen an Weiberfastnacht Männern die Krawatten abschneiden, sie so symbolisch kastrieren. Anschließend wurde das Klavier zerstört und mit Gegenständen aus dem Fenster geworfen. Er selbst verließ den Raum, um aus einer Telefonzelle die Komposition für beendet zu erklären.

1961 fand die historisch gewordene Aufführung „Die Originale“ mit Stockhausen und Caspari im Theater am Dom in Köln statt, und veränderte meine Vorstellung vom Theater und der performativen Kunst. Stockhausens elektronische Komposition „Kontakte“ war zeitlich genau strukturiert. Das sichtbare Metronom hatte symbolische Bedeutung. Christoph Caskel begleitete die elektronische Musik mit Schlagzeug und Gongs und David Tudor spielte am Klavier. Nam June Paik erfand Aktionen und Mary Bauermeister Bilder, die immer wieder verwischt wurden. Caspari nutzte die Musikpausen für assoziative Aktivitäten seiner Schauspieler. Er ließ Todesanzeigen und Texte aus der Bildzeitung vorlesen und suchte so die Unsicherheit und Verlegenheit, um ihre kreative Spontanität zu steigern.

Zeit gegen Zufall. Zeit und Zufall sind die wichtigsten Begleiter der Künstler.

Diese unlösbare, spürbare Spannung machte „die Originale“ für mich unvergesslich. Kinder bauten mit Bauklötzen Türme und warfen sie sogleich wieder um, Paik spielte auf der Geige und zerschlug sie, streute Mehl, Grieß, Zucker und Reis über das Publikum. Eine Mitarbeiterin aus dem Zoo kam mit einem Schimpansen und ließ ihn hin und wieder los. Man sah bis zu drei Aktionen gleichzeitig. Jede Handlung war mehrdeutig und wurde für mich innovatives, experimentelles Theater. Freiheit gegen systemische Ordnung. Alles war

fließend, sich ständig verändernd vergänglich, konstruktiv, zufällig, chaotisch und bedeutungsvoll zerstörerisch. Fluxus avant la lettre.

Caspari überzeugte Stockhausen die vereinbarten Aufführungen als Originale jeweils unterschiedlich aufzuführen. Maciunas wird eine Aufführung vermutlich 1961 gesehen und Paik zu seiner Fluxus-Ausstellung in Wiesbaden 1962 eingeladen haben.

1961 stellte Alfred Schmela in seiner Düsseldorfer Galerie die Künstler der Gruppe Zero aus. Mit beiden so unterschiedlichen künstlerischen Erlebnissen in Köln und Düsseldorf wurde meine Zeit in Essen obsolet. Ich stand vor der Wahl Köln oder Düsseldorf.

Köln, mit dem Wallraf-Richartz-Museum und seiner von Haubrich gestifteten Sammlung zeitgenössischer Kunst, dem einzigen elektronischen Tonstudio der Welt im Westdeutschen Rundfunk seit 1952 und ihre zwölf romanischen Kirchen oder Düsseldorf, mit Banken, der Kunstakademie und den dort lebenden Künstlern und nicht zuletzt der Galerie Alfred Schmela. Entschieden habe ich mich für Köln und seine Geschichte.

Das erste Fluxus-Festival fand 1962 an drei Wochenenden im September in Wiesbaden statt und wurde lebhaft wahrgenommen. Auch hier war wieder die Zerstörung eines Flügels die wirkungsvollste Aktion. Über mehrere Abende hinweg wurde von den Künstlern mit Hammer, Säge und Hobel, sowie schweren Pflastersteinen der Konzertflügel

zerstört. Für La Monte Young waren Zeit und Geräusche die wesentlichen Elemente. Warum aber einen Flügel zerstören, um Geräusche der Zerstörung und ihre Zeit wahrzunehmen, wenn ganz andere Kräfte der Materie zu erleben sind? Musik, Sprache, Kunst sind zwar materiell, können aber immateriell erlebt werden. Das Geheimnis bleibt ihre Transzendenz. Materie ist kein Gegensatz von Geist, es ist der verborgene Geist.

1962 eröffnete ich meine Galerie in Köln. Nam June Paik besuchte mich und konfrontierte mich mit der unvergessenen Frage „Wie kannst du mit dem christlichen Kruzifix als Symbol überhaupt Kunst erkennen und beurteilen?“

Ob diese Frage überhaupt sinnvoll war und nach welcher Ästhetik der Künstler urteilt, blieb unbeantwortet, aber sie beschäftigt mich bis heute. Meine kritische Haltung seinen performativen Auftritten gegenüber änderte sich, als ich sein Klavier „Intégral“ sah, an dem er bereits seit 1958 immer mehr Gegenstände des täglichen Lebens, wie eine Stiege mit Eiern, ein Büstenhalter, ein Telefon, ein Wecker und Schnüre überall integrierte. Das Klavier wurde nicht nur Akkumulation von Objekten wie bei Arman, sondern Kritik am bürgerlichen Musikverständnis mit Beethoven Büsten von Max Klinger auf den Flügeln im Wohnzimmer.

Wolfgang Hahn erwarb diese Arbeit, wurde sein bedeutendster Sammler und mein Freund, Gesprächspartner und Kunde.

Nach seinem Studium der Geschichte, Philosophie und Chemie wurde er Chefrestaurator am Wallraf-Richartz-Museum. Er begann schon in den 50er-Jahren abstrakte Kunst der Ecole de Paris zu kaufen und seit 1958 Arbeiten der Neuen Realisten und 1962 Pop-Art und Fluxus-Art. 1962 lud ich Allan Kaprow zu einem Vortrag über das Happening in New York ein und Beuys als Gast dazu. Der Künstler erschien mit einer Fettecke im Pappkarton und stellte den Karton unaufgefordert für alle sichtbar auf die Fensterbank. Der Abend wurde selbst zum Happening, da beide über ihre Arbeiten und den erweiterten Kunstbegriff sprachen. Die Fettecke aber, wurde zum ersten Mal in einer Galerie ausgestellt.

1963 fand das Fluxus-Festival „Festus Fluxorum Fluxus“ in der Kunstakademie in Düsseldorf statt. Nun auch von Paik und Beuys mitorganisiert. Maciunas entwarf das Plakat, auf dem 60 Künstler und Künstlerinnen angekündigt wurden, von denen immerhin 50 erschienen. Der lateinische Titel sollte akademisch wirken. Beuys trat mit ihnen auf, da Fluxus-Aufführungen wahrgenommen wurden. Der Unterschied im Denken und Handeln wurde offensichtlich. Maciunas machte diesen programmatischen Unterschied sehr deutlich Zitat: „Fluxus soll Amusement, einfach, unterhaltend und anspruchslos sein, sich mit

Bildungslosigkeiten beschäftigen, weder besondere Fähigkeiten, noch zahllose Proben erfordern, weder handelbar, noch institutionalisierend“.

Kann es absurder sein?

Seine Vorstellungen wurden umgesetzt. Beuys hingegen setzte sich davon ab.

Ich möchte hier nur drei Kompositionen beschreiben. Maciunas führte „Á Adriano Olivetti“ auf. Neun Künstler bekamen auf einem Papierstreifen aus einer Olivetti Rechenmaschine eine bestimmte Zahl. Wann immer eine dieser Zahlen auf der Rechenmaschine sichtbar wurde, musste derjenige eine Aktion aufführen. Entweder sich verbeugen, sich drehen oder mit dem Fuß aufstampfen. Diese Komposition als schlicht zu beschreiben wäre bereits euphemistisch gewesen. Eben so simpel war die Komposition von Paik, seine Penissymphonie. Zehn junge Männer sollten mit ihrem Penis ein Loch durch einen aufgespannten Papierbogen bohren, was sie aber nur mit ihrem Finger erreichten. Für mich, jugendlicher Nonsens. Tomas Schmit überraschte mit einem Klavierstück für Maciunas. Der Künstler stellte so viele Objekte, wie nur möglich auf den Flügel, bis nichts mehr draufpasste, um ihn dann zu öffnen. Anschließend wurde der Flügel umgeschmissen und auf den Rücken gelegt. Der Künstler setzte sich darauf, faltete Papiervögel und ließ sie ins Publikum fliegen. Dann bat er das Publikum auf dem Flügel Platz zu nehmen, um Klaviercluster so oft zu spielen, wie Leute auf dem Klavier saßen.

Höhepunkt war wie so oft, das Zerstören eines Konzertflügels, wie vorher in Wiesbaden. Beuys setzte mit Beginn seines Auftritts seinen Hut auf, hängte einen toten Hasen an einen Haken an die Tafel, schnitt mit einem Messer das Herz raus und verband den Hasen, das Herz und die Tonklumpen, in denen jeweils ein Zweig steckte mit einer Schnur, einer elektrischen Leitung ähnlich und stellte alles auf den Flügel. Sodann bohrte Beuys die Noten zu seiner sibirischen Sonate mit dem Bohrer in den Flügel und spielte ein paar Takte einer eigenen Komposition und von Satie, die keiner als solche erkennen konnte. Er nannte diese multimediale Aktion „Fluxus - Sibirische Komposition erster Satz“. Für mich, bedeutungsvoller, kopflastiger Kitsch. Die Aktion dauerte 10 Minuten, blieb aber in meinem Bewusstsein. Der Künstler wollte mit diesem Beitrag die Fluxus-Aufführungen bedeutungsvoll verändern. Diese selbstbezogene Haltung wiederholte sich ein Jahr später beim Festival der Neuen Kunst 1964 im Audimax der Technischen Hochschule in Aachen. Die Aufmerksamkeit des Publikums schwenkte zu Beuys, als ein verärgelter Student ihm ins Gesicht schlug. Mit blutiger Nase griff er in einen neben ihn abgestellten Karton und holte zum Erstaunen aller einen aufblasbaren Kruzifix heraus, den er mit der linken Hand hochhielt, während er die rechte Hand zum Gruß ausstreckte. Er entnahm dem Pappkarton kleine Schokoladentafeln und warf sie ins Publikum und mit blutiger Nase und erhobenem Kruzifix entstand ein ikonisches Foto von ihm. Beuys nun als Heiland. Dieses

ikonische Bild erinnert mich heute an die Aufnahme von Donald Trump mit erhobener, geballter Faust.

Zurück zum Begriff Fluxus und der veränderten Wahrnehmung von Objekten.

Mit der Quantenphysik hatte sich, wie schon vorher durch Marcel Duchamp, die Wahrnehmung des Objekts verändert und seine Eindeutigkeit verloren. Standort, Sinnzusammenhang, Licht und Raum, selbst Ereignisse verändern die Wahrnehmung und Bedeutung. Die Fluxus-Künstler suchten eine ganzheitliche Sicht der Dinge.

Die Beat-Generation der 50er-Jahre führte zur Hippie-Bewegung der 60er-Jahre und zur Parole „Make love not war“, als Reaktion auf den Vietnamkrieg. Die Antibabypille veränderte das Lebensgefühl wie auch die liberale Kennedy-Ära von 1961-1963. 1964 unterzeichnete der US-Präsident Johnson den Civil Rights Act, aber bis heute gilt „Black lives matter“.

Fluxus assoziiert Fließen und Verändern, so unbestimmt wie das Leben. Der Fluss wird zum Symbol in den niemand ins gleiche Wasser steigen kann. Das Wort steht für Leben, Freiheit und Kreativität. Emmet Williams verdeutlichte dies in seinem in meiner Vorbemerkung schon zitierten Zitat „Das Leben ist ein Kunstwerk und das Kunstwerk ist Leben.“ Kunst ist aber niemals Leben, sondern objektbezogen, immer zeitbedingt,

zeitlos. Kreativität ist immer persönlich. Der Glaube an die Gemeinschaft ist kunsthistorisch irrelevant, aber als gemeinsame Arbeit sinnvoll. Dick Higgins beschreibt es konkreter Zitat: „Fluxus integriert Video, Musik, Licht, Geräusche, Handlung und Objekte.“ Genau das tat Robert Rauschenberg seit 1952.

Der innovativste Künstler der Fluxusbewegung war Nam June Paik, der diese Vorstellungen verwirklichte und die Videokunst mitbegründete, die erst 1976 auf der Documenta zu sehen war. Gedanklich geprägt vom Zen-Buddhismus, Duchamp und Cage, entstanden eindrucksvolle Werke wie der Buddha oder der Denker von Rodin, meditierend vor einer Kerze oder per Video sich selbst anschauend. Fernöstliches und -westliches Denken vereinigen sich in dieser erweiterten Kunstform als Videokunst. Auch für Daniel Spoerri und Dieter Roth waren die Fluxus-Gedanken einflussreich, form- und stilbildend, ohne jemals Fluxus-Künstler gewesen zu sein. Ihre sich schnell verändernden Werkstoffe wie Milchprodukte waren dazu bestimmt, den Veränderungsprozess sichtbar werden zu lassen und auf die Zeit hinzuweisen. Ihre Werke sind ebenso medial, malerisch, poetisch, wie auch konzeptuell. Fluxus-Künstler außerhalb der Fluxus-Bewegung.

Robert Watts definierte Fluxus Zitat: „Das Wichtigste an Fluxus ist, dass niemand weiß was es ist. Es soll wenigstens etwas geben, dass Experten nicht verstehen. Ich sehe Fluxus, wohin ich auch sehe.“  
Und ich auch.

Ich möchte jetzt noch einige kritische Bemerkungen zur Fluxus-Sammlung von Francesco Conz machen. Seine Fetische von Künstlern wurden für ihn aber Reliquien, bleiben nur persönliche Erinnerungen und werden nur dann interessant, wenn sie von Künstlern verändert wurden. Solange Künstler und Künstlerinnen nach neuen Formen für den Inhalt suchen, bleiben ihre Werke kunsthistorisch relevant. Das Suchen nach einer persönlichen Form ist das Künstlerische.

Hubertus von Amelunxen zitierte in seiner Eröffnungsrede Nietzsche: „Man ist um den Preis Künstler, daß man das, was alle Nicht-Künstler “Form“ nennen, als Inhalt, als “die Sache selbst“ empfindet. Damit gehört man freilich in eine verkehrte Welt: denn nunmehr wird einem der Inhalt zu etwas bloss Formalem, - unser Leben eingerechnet.“ Diese verklausulierte Definition von Nietzsche ist missverständlich. Im Kunstwerk kann niemals Inhalt von Form getrennt werden. Das Motiv muss Form werden. Seinem Zitat entsprechend ist man Künstler, wenn man den Inhalt als Form auch empfindet, was zutrifft, wenn Inhalt und Form identisch werden, was möglich ist.

Die Bedeutung dieser Fluxus-Sammlung für die Sprache und Musik wird hier auf beiden Emporen sichtbar. Der lange Tisch im Kirchenschiff erinnert an das Leben des Sammlers mit seinen Objekten und an die

gemeinsamen Abendessen mit den Künstlern, die hier durch den Altar auch an das Abendmahl der christlichen Gemeinschaft erinnern. Nicht Fluxus, sondern der Tisch wird zum Symbol dieser Sammlung. Distanz und Nähe werden am gemeinsamen Tisch aufgehoben und hier durch persönliche überraschende Arbeiten sichtbar.

Rätselhaft und wirkungsmächtig ist nur das Wort Fluxus und erinnert an den Begründer der Bewegung. Kunsthistorisch bedeutungsvoll wie der Kubismus, Expressionismus, Konstruktivismus oder Surrealismus ist die Fluxusbewegung nie geworden und die Video-Art wurde nicht allein von Nam June Paik, sondern von vielen Künstlern und Künstlerinnen gleichzeitig entwickelt. Fluxus bleibt eine liebens- und sehenswerte Fußnote der Zeitgeschichte.