

Dick Higgins' *Luftsymphonie*



Andreas Hapkemeyer

1. Fluxus

Dick HIGGINS (1938–1998), einer der Mitbegründer der internationalen Fluxus-Bewegung, war 1992 bei der Eröffnung der von Henry MARTIN konzipierten Ausstellung *Fluxers* zu Gast im Museion, dem Museum für moderne Kunst in Bozen. Anwesend waren auch historische Weggefährten wie Phil Corner, Ben Vautier, Alison Knowles, Ben Patterson, Jean Dupuy. Das Museion war bei diesem spektakulären Besuch noch ganz bescheiden im alten Bozner Spital untergebracht. Wie die meisten Fluxus-Künstler zeichnete HIGGINS sich durch einen sehr lockeren und unprätenziösen Umgang aus. Aber daran, dass ich viel mit ihm geredet hätte, erinnere ich mich nicht. Ich habe ihn erst im Lauf der Jahre für mich entdeckt.

HIGGINS war 1962 einer der Teilnehmer des legendären Fluxus-Festivals in Wiesbaden gewesen, dem Gründungsereignis dieser Bewegung, die schwerer als jede andere zu definieren ist. In Wiesbaden war eine neue, zugleich spielerische und ernste Kunst geboren worden – man könnte sagen eine Art neuer Dadaismus aus dem Geist der experimentellen Musik.

Vielleicht sollten wir an dieser Stelle nicht so tun, als sei ganz klar, was Fluxus ist. Geben wir für eine Annäherung an das, was Fluxus (vielleicht) ist, Henry MARTIN das Wort, einem wirklichen Kenner des Phänomens. Sein Einführungstext zur Ausstellung *Fluxers* liest sich wie eine Reihe immer neuer Anläufe, um dem Leser Fluxus näherzubringen. An einer Stelle schreibt er:

Der in der Tat von den meisten Fluxus-Künstlern akzeptierte gemeinsame Zug besteht darin, dass für sie Gattungen und Formen von geringem Interesse sind und dass die Art ihrer Arbeit sehr von den Umständen abhängt bzw. dass die Arbeiten ihrem Wesen nach *ad hoc* entstehen, was eben bedeutet, dass es keine bestimmten und gesicherten Formen gibt, von denen diese Künstler ausgehen und auf die sie sich verlassen könnten bzw. denen sie verpflichtet wären. Und es könnte sich auch schwerlich anders verhalten, da das, was sie am wenigsten als gesichert annehmen, die Notion von Kunst selbst ist.¹

Einer praktischen Annäherung an Fluxus dienen vielleicht drei Werke, die anlässlich der Bozner Ausstellung als Auflagen produziert wurden. Der Einfachheit halber wählen wir Textarbeiten, von denen es bei Fluxus von Anfang an viele gibt. Von Ken Friedman stammt eine (natürlich unsignierte) Arbeit in Plakatformat mit folgendem Text: *A signature would destroy the artistic value of this print. Ken Friedman 1992*. Giuseppe Chiaris Beitrag besteht ebenfalls aus einem über das ganze Blatt in Großbuchstaben geschriebenen (signierten) Text: *La pioggia è rumore ma è musica*. Und Phil Corner zeichnet auf seinem Blatt in Kreisform den Bereich ein, auf den man ein x-beliebiges Objekt legen kann. Der Titel: *A plate for a piece of reality*. Im konkreten Fall im Museion war das Objekt eine Semmel. Effektiv geht es in diesen drei Arbeiten letztlich immer um die Frage, was Kunst denn überhaupt ist.

Ich weiß nicht, wieweit diese Beispiele zu einer Klärung beitragen. Etwas lässt sich aber sicherlich ablesen: Alle diese Arbeiten setzen bei etwas an, das in unmittelbarer Nähe oder direkt vor Augen liegt. Sie sind so gesehen das Gegenteil von einer Kunstkonzeption, bei der das Kunstobjekt auf einem hohen Sockel steht und sich in seiner Kunsthaftigkeit aristokratisch von uns alltäglichen Betrachtern abhebt. Für Fluxus spielt sich Kunst zu einem guten Teil im Alltag und im Kopf der Betrachtenden ab.

1992 ahnte niemand von uns, dass nur wenige Jahre später über das *Archivio di Nuova Scrittura* (ANS) des lombardischen Unternehmers Paolo Della Grazia rund 1800 Werke in die Sammlung des Museion eingehen werden – darunter rund 30 Werke von Dick HIGGINS. Das *Archivio* hat seinen Schwerpunkt in den Bild-Text-Beziehungen bzw. den intermedialen Beziehungen zwischen Kunst und Dichtung, die ab den 1950er-Jahren eine wichtige Rolle spielen. Werke der Konkreten Dichtung, der visuellen Poesie, Fluxus-Arbeiten und Konzeptkunst bilden den Kern des ANS. Zwanzig Jahre lang ist das ANS als Leihgabe im Museion, 2020 wird die Leihgabe von Paolo Della Grazia in eine Schenkung umgewandelt. Dick HIGGINS' Werke gehören damit zum fixen Bestand des Museion. Mit der Schenkung sind auch die Bild-Text-Beziehungen definitiv als ein wesentlicher Bestandteil der Sammlung Museion etabliert.

¹ MARTIN 1992, 17.

2. Poema d'aria

Im Museion werden im Lauf der Jahre und anlässlich verschiedener Ausstellungen, in denen es um Intermedialität und in erster Linie um Bild-Text-Beziehungen geht, immer wieder Werke von HIGGINS präsentiert. Sein Werk *Luftsymphonie* wird aber erst 2019, also rund zwanzig Jahre nach seiner Ankunft, im Rahmen der Ausstellung *Intermedia. Archivio di Nuova Scrittura* zum ersten Mal öffentlich gezeigt. Bis dahin hatte das Werk verpackt im Depot gestanden. Und ich hatte zwar über das Werk gelesen, aber nie vermocht, es mir konkret vorzustellen. Die Verantwortliche der Sammlung überprüfte das vorhandene Material gründlich, bis klar war, dass nach all den Jahren alles noch vorhanden und intakt war und man das Werk aufbauen konnte.

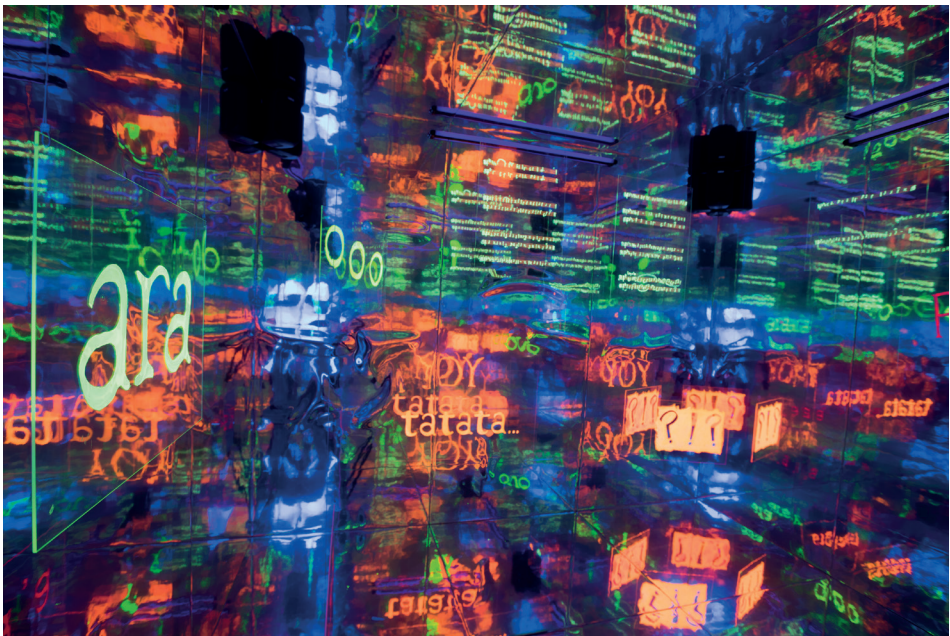


Fig. 1: Dick HIGGINS. *Poema d'aria / Luftsymphonie*, 1973/1995. Rauminstallation (Mischtechnik). 260 x 310 x 310 cm. Sammlung Museion – Archivio di Nuova Scrittura, Hannah Higgins, Chicago (Autorenrechte). Foto Augustin Ochsenreiter.

Luftsymphonie ist eine Rauminstallation, die HIGGINS 1995 basierend auf einer Idee von 1974 realisiert. Das Werk besteht aus einem Holzbau von drei mal drei Metern Grundfläche und zweieinhalb Metern Höhe. Durch eine Tür betritt man den Innenraum, der völlig mit Spiegelfolie ausgekleidet ist. Das Resultat sind in der Ferne sich verlierende Spiegelungen. Von der Decke hängen Plexiglas-Scheiben mit

Aufschriften bzw. Musiknotationen in Neonfarben, welche von Wood-Lampen beleuchtet werden. Außerdem ist eine Audioaufnahme mit Cembalomusik zu hören. Wer den Raum betritt, kann – so die Instruktion des Künstlers – zur Musik singen, sprechen oder auf einer am Eingang liegenden Blockflöte spielen.

Luftsymphonie war zweifellos eine der spektakulärsten Arbeiten der ganzen Ausstellung *Intermedia*. Sie sprang die Eintretenden praktisch direkt an und umfing sie. Erstaunlich ist die Vielzahl der Register, die HIGGINS hier zieht. Man könnte versucht sein, von einem Gesamtkunstwerk zu sprechen, würde nicht eine ideologische Inkompatibilität vorliegen: Richard Wagner will mit Pathos überwältigen, der Fluxer HIGGINS bietet dem Betrachtenden augenzwinkernd ein vielfältiges Spiel zum Mitmachen an. Meine persönliche Erinnerung ist, dass das Werk beim Publikum immer wieder Heiterkeit ausgelöst hat. Und man riskiert als Spielverderber dazustehen, wenn man auf den komplexen Hintergrund dieses Werkes eingehen will, auf sein ungeheuer utopisches Potenzial und seinen gewissermaßen programmatischen Charakter.

Ebenfalls präsent in der Ausstellung *Intermedia* war das dreiteilige Werk *Symphony No. 871* (1994) von HIGGINS aus der Sammlung Museion (ANS): Große, mit Pentagrammen versehene Bögen, die kleine Einschlusslöcher von einer Schrotladung und einzelne Verbrennungen aufweisen. Diese Eingriffe, zu denen Interventionen mit Farbstiften hinzukommen, lassen eine Art Partitur entstehen. Visuelle Musik, würde man sagen. Eine vom Künstler selbst überlieferte Anekdote zur Entstehungsgeschichte lässt den aleatorischen Charakter dieses Werkes erkennen. 1968 war HIGGINS zu einer von seinen Fluxus-Freunden Geoffrey Hendricks und Robert Watts organisierten Ausstellung zum Thema Waffen eingeladen. Er, HIGGINS, habe sich die Frage gestellt, ob es für die amerikanische Polizei nicht etwas Besseres zu tun gäbe, als Hippies und Studenten zu erschrecken, die Gras rauchen. Es wäre doch eine gute Idee, sie stattdessen Symphonien komponieren zu lassen. Und so habe er einen ihm bekannten Polizisten eingeladen, gemeinsam mit ihm auf leere Notenblätter zu schießen. Die Einschlusslöcher haben HIGGINS dann als Ausgangspunkt für Kompositionen gedient, die er dann auch vor Publikum performte. Es ist bemerkenswert, wie in dieser Geschichte der kritische Ansatz gegenüber dem gewaltbereiten Auftreten der Polizei ins Spielerische gewendet und damit auch *ad absurdum* geführt wird. Wie politisch wirksam das nun war, können wir nur vermuten. Hinter dem musikalischen Aspekt ist jedenfalls unschwer der Einfluss von John Cage wahrzunehmen, einem der großen Anreger der Fluxusbewegung, bei dem HIGGINS wie viele andere Fluxuskünstler auch eine zeitlang studiert hat.

Nicht ausgestellt in *Intermedia*, wenngleich in der Sammlung Museion (ANS) vorhanden, war der umfangreiche Block von Serigrafien aus der Serie 7.7.73, die zwischen 1973 und 1975 in Vermont entsteht, wo HIGGINS zeitweise am Land

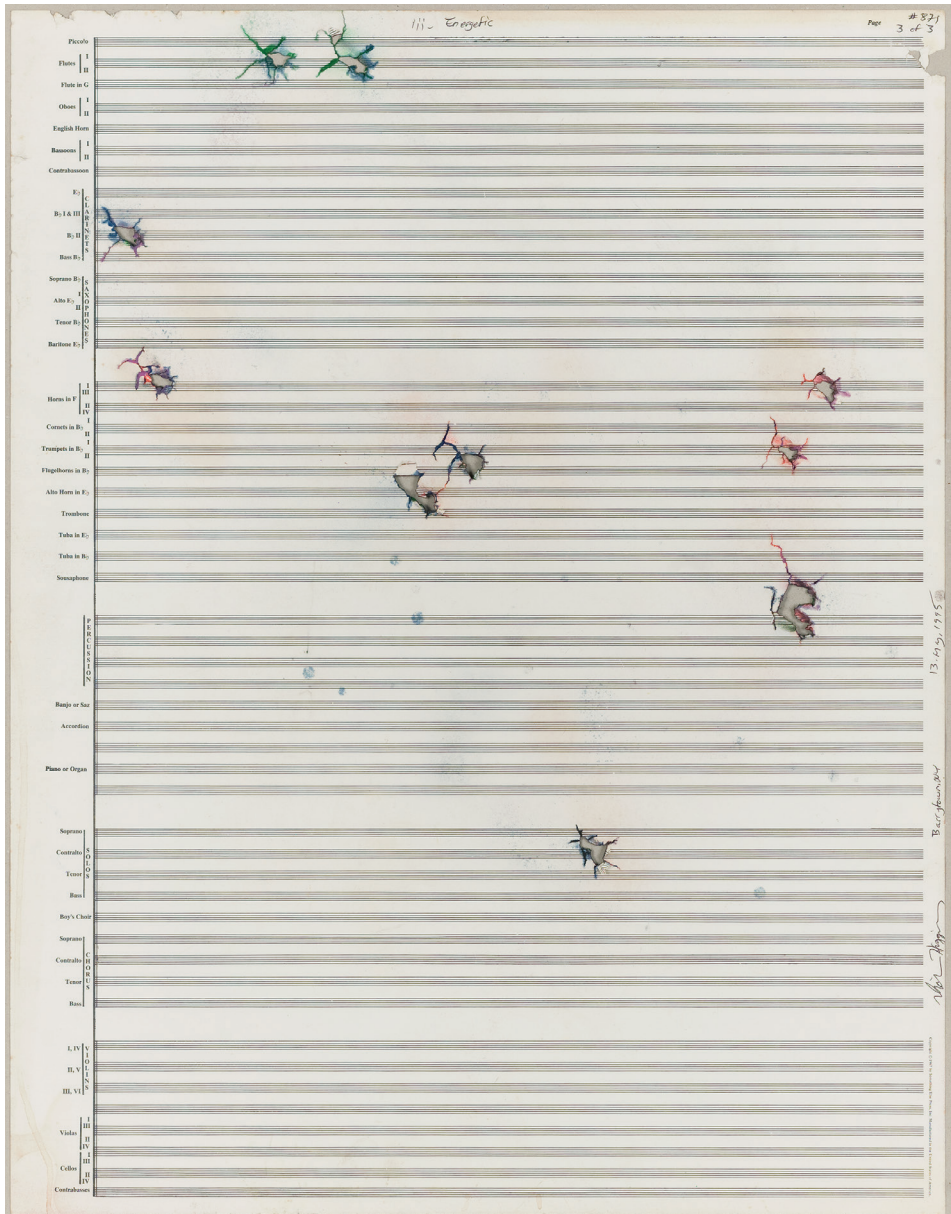


Fig. 2: Dick HIGGINS. Symphony No. 871: "Symphony à Gogo" iii Energetic, 1995. Mischtechnik auf Papier. 66 x 53 cm (Rahmen/cornice). Sammlung Museion – Archivio di Nuova Scrittura, Hannah Higgins, Chicago (Autorenrechte). Foto Augustin Ochsenreiter.



Fig. 3: Dick HIGGINS. # 536 - 7.7.73, 1973–1975. Siebdruck auf Papier. 60 x 79,4 cm (Rahmen). Sammlung Museion – Archivio di Nuova Scrittura, Hannah Higgins, Chicago (Autorenrechte). Foto Augustin Ochsenreiter.

lebt. Die zum Teil farbigen Blätter, die immer wieder nackte, in der Natur sich bewegende junge Männer und Frauen zeigen, lassen an die Hippies und die Jahre von Flower Power denken, jene in den 1960er-Jahren sich entwickelnden alternativen Lebensformen, die sich mit der kollektiven Erinnerung an das Jahr 1968 verbinden. HIGGINS selbst sprach übrigens bezüglich seiner Serie 7.7.73 von einer Parallele zur Pop Art. Auch nicht ausgestellt in *Intermedia* waren Beispiele seiner zahlreichen, in der Sammlung Museion vertretenen visuellen Texte.

3. Statement on Intermedia

1966 veröffentlicht Dick HIGGINS einen kurzen, vielleicht etwas konfuse Text, *Statement on Intermedia* (HIGGINS 1984), der in die Kulturgeschichte eingeht. Seine Veröffentlichung gilt als Geburtsstunde der Intermedialität, die dann in den 1980er-Jahren in den Geisteswissenschaften Fahrt aufnimmt und in den folgenden Jahrzehnten eine Hausse erlebt. Der Tenor des Textes ist, dass die

traditionellen Formen, die klar voneinander abgegrenzt sind, definitiv ausgedient haben. Und dass der neuen Zeit solche Formen adäquater sind, die aus Mischungen der Künste hervorgehen. Einmal abgesehen von den avantgardistischen Entwicklungen der 1910er- und 1920er-Jahre beobachtet HIGGINS seit den 1950er-Jahren einen "intermedial approach", eine "dialectic between the media" (HIGGINS 1984). Also eine deutliche Tendenz zur Medienmischung. Als ein Beispiel dafür kann die in den 1950er-Jahren (international) einsetzende Entwicklung der visuellen Dichtung genannt werden, an der HIGGINS ja mit seinem eigenen Werk partizipiert.

HIGGINS geht von der durch die Massenmedien inklusive Radio und TV veränderten gesellschaftlichen Gesamtsituation aus. "For the last ten years or so, artists have changed their media to suit this situation, to the point where the media have broken down in their traditional forms and have become merely puristic points of reference" (HIGGINS 1984). Inzwischen hätten sich intermediale Formen in der Kunst durchgesetzt (vielleicht muss man präzisieren: in den avantgardistischen Manifestationen von Kunst). HIGGINS nennt als Beispiele Happenings, Event Pieces, Mixed Media Filme. Ungemischte Formen würden kaum mehr als eine verblasste Erinnerung an die alte Kunst darstellen. Also ein herkömmliches Bild – das gilt auch für die Werke der Pop Art – stellt in seinen Augen ein Werk dar, das Ausdruck einer überholten Ästhetik ist. Die neue intermediale Kunst erscheint demgegenüber als eine kritische Kunst, die sich nicht nur gegen die ästhetischen Traditionen richtet, sondern auch gegen diejenigen, die den Vietnam-Krieg zu verantworten haben und die jungen Männer als Soldaten in den Tod schicken. Oder gegen diejenigen, die den Eintritt der jungen Männer und Frauen in ein unkreatives und entfremdendes Berufsleben für normal halten. Die intermedialen Kunstformen erscheinen so gesehen als Ausdruck einer substanziell neuen Haltung und zugleich als Vorankündigung einer gerechteren, weniger aggressiven und weniger entfremdenden Gesellschaft.

In den 1980er-Jahren relativiert HIGGINS seinen Intermedia-Gedanken etwas, es sei 1966 nicht so gemeint gewesen, dass nur intermediale Werke Geltung hätten. 1987 veröffentlicht HIGGINS ein umfangreiches akademisches Werk über visuelle Texte in verschiedenen Zeiten und Kulturen, womit er seine uneingeschränkte Offenheit außereuropäischen Kulturen gegenüber beweist, wie ja überhaupt im Werk vieler Fluxus-Künstler eine Affinität zu fernöstlichem Denken, im Speziellen zum Zen-Buddhismus, zu konstatieren ist.

Im Künstlerbuchbestand des Museion befindet sich eine Publikation, auf die in unserem Kontext auch kurz hinzuweisen ist: 1969, also drei Jahre nach dem *Statement*, veröffentlicht Dick HIGGINS zusammen mit dem deutschen Fluxus-Künstler Wolf VOSTELL die Anthologie *Fantastic Architecture*, von der 2015 ein Nachdruck erschienen ist. Auf den ersten Seiten sieht man zwei unscharfe

Fotografien von der Explosion einer Atombombe und einer Wasserstoffbombe. Es wird nicht explizit gesagt, aber die beiden Fotos repräsentieren deutlich die Gefahren bzw. die letzten Konsequenzen, die von der herrschenden Gesellschaft ausgehen. Vor diesem bedrohlichen Hintergrund entwickelt das Buchprojekt einen spielerischen bzw. utopischen Gegenentwurf. Das Buch enthält utopische Architekturen von Künstlern, Architekten, Musikern und Dichtern, die gründlich mit der Tradition brechen und eine bisher ausgebliebene avantgardistische Wendung in die Architektur einführen. Vertreten sind u.a. Hans Hollein, Claes Oldenburg, Gerhard Rühm, Lawrence Weiner, Carolee Schneemann, Joseph Beuys, Jean Tinguely, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Franz Mon, Daniel Spoerri, Ben Vautier. In einem handgeschriebenen Vorwort werden die Prämissen geklärt:

This documentation of ideas and concepts of a new polymorphous reality is offered as evidence of the new methods and processes that were introduced by *Fluxus*, *Happenings* and *Pop*. A demand for new patterns of behavior – new unconsumed environments. The accent of all the works in this book lies on *change* – i.e. expansion of the physical surroundings, sensibilities, media, through disturbance of the familiar. *Action is architecture! Everything is architecture! /.../ Only the realization of utopias will make man happy and releases him from his frustrations! Use your imagination! Join in ... Share the power! Share property!*²

Aus dieser Perspektive betrachtet ahnt man, welch utopisches Potential man im Werk *Luftsymphonie* vermuten kann. Hier geht es nicht nur um Kunst, sondern auch um das Leben. Hier geht es nicht nur um die Gegenwart, sondern auch um die Zukunft. Auf formaler Ebene liegt eine Mischung von Architektur, Text und Musik vor. In dieses intermediale Werk tritt der Besucher nicht nur als distanzierter Betrachter ein, sondern als Mitspieler. Hier kündigt sich gewissermaßen der neue Mensch an, der ein Akteur ist. Indem sich sein Bild in den Wänden spiegelt, wird er Teil der Installation. Darüber hinaus kann er sprechen, singen oder auf der Flöte spielen, wenn er will. In der Einbeziehung des Betrachters ist dieselbe Vorstellung wirksam, die Beuys mit dem Satz „Jeder ist ein Künstler“ zum Ausdruck bringt. Nicht jeder ist ein Raffael oder ein Dürer, aber jeder hat ein kreatives Potenzial, das es zu aktivieren gilt – zu Gunsten des Individuums und zu Gunsten der Gesellschaft. Es steht in diesem Diskurs außer Frage, dass es die Gesellschaft zu verändern gilt. Dass die Begegnung mit einem solchen Werk, bei dem es letztlich um alles geht, auch noch Spaß macht, ist für Fluxus kein Widerspruch.

Fluxus will eine Veränderung herbeiführen, sogar eine fundamentale, weiß aber nicht, wie das Neue aussehen wird, da es ja ganz anders sein soll als alles,

² HIGGINS/VOSTELL 2015.

was man bisher kennt. Der Cobra-Künstler Constant beschreibt diese Situation 1966 in der für die Biennale von Venedig produzierten Zeitung *de NEW BABYLON*: "This is the dilemma of creative man today: yesterday's world has come to an end, the world of tomorrow is still dim in outline".

Wir wissen heute, was sich von den damaligen utopischen Vorstellungen verwirklicht hat, was nachhaltig war und was ephemer oder auch schlicht nicht machbar. HIGGINS' so spielerisch daherkommendes Werk *Luftsymphonie* konzentriert in sich noch einmal den großen utopischen Impuls, für den Fluxus gestanden ist. Und den die Fluxus-Exponenten – diese Meister einer federleichten Kunst um ihrer selbst willen, die dem Markt immer sehr kritisch gegenübergestanden sind – vielleicht länger als alle anderen sich zu bewahren vermocht haben.

Wie selbstverständlich damals das Recht auf utopische Perspektiven von den Künstlern beansprucht wurde, hat auf uns Realisten von heute vielleicht eine aufrüttelnde oder zumindest heilsame Wirkung. Uns scheint schon die von den Bürokraten der Vereinten Nationen ausgearbeitete, siebzehn Punkte umfassende *Sustainable Development Agenda 2030* für eine globale nachhaltige Wende als Utopie. Können wir uns diesen Verzicht auf Utopie leisten? Wie es aussieht, hängt von der Realisierung dieser von den UN vorgegebenen Linie ab, wie lebenswert unser Leben und das unserer Nachkommen sein wird. Wie haben HIGGINS und VOSTELL geschrieben? *Only the realization of utopias ...*

4. Bibliographie:

HIGGINS, Dick: *Statement on intermedia* (1966), in: *Horizons, the Poetics and Theory of Inter-media*, Carbondale, Southern Illinois 1984.

HIGGINS, Dick/VOSTELL, Wolf: *Fantastic Architecture*, New York 2015 [1969].

MARTIN, Henry: *"Fiat Flux"*. *Fluxers*, Bozen 1992.

