

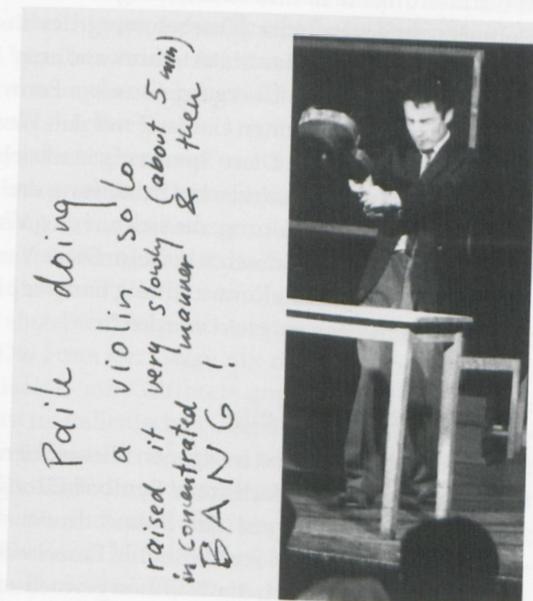
KATJA MÜLLER-HELLE

Gefährdete Objekte

Zur Zerstörung von Musikinstrumenten
in der Kunst der 1960er Jahre

Am 16. Juni 1962 führte der koreanische Künstler Nam June Paik eine Aktion mit dem Titel *One for Violin Solo* in den Kammerspielen Düsseldorf aus (Abb. 1).¹ Paik hob sehr langsam mit beiden Händen eine Geige am Hals von einem Tisch aus in die Höhe, um sie ganz plötzlich mit einer heftigen Abwärtsbewegung zu zerschlagen. In eben diesem Moment ging das Licht an und erfüllte zusammen mit dem Schall des zerberstenden Holzes den Raum. Hier treffen nicht nur zwei komplementär zueinander stehende Zeitmodi aufeinander – die langsame, gedehnte und spannungsgeladene Zeit des Hebens des Instrumentes und die plötzlich ausgeführte Geste des Zerschmetterns der Geige – sondern auch zwei verschiedene Zustände des Musikinstrumentes. Das unversehrte Objekt geht in eine ungeordnete Anhäufung von zersplittertem Holz, Instrumentensaiten aus Tierdarm und dem Plastik des Kinnhal-

1. Nam June Paik bei der
Aufführung von *One for Violin
Solo*, Kammerspiele Düsseldorf
16. 6. 1962 (Photo und rückseitige
Beschriftung George Maciunas),
Archiv Sohm, Staatsgalerie
Stuttgart



ters über. Das verbindende Element zwischen diesen beiden Zuständen ist die Handlung des Künstlers, in der das Musikinstrument seinem ursprünglichen Funktionszusammenhang enthoben und innerhalb einer streng geplanten Aktion umgeformt wird. Diese Zerstörung des Musikinstrumentes hatte wiederum eine Störung der Aktion *One for Violin Solo* zur Folge. Nam June Paik berichtet davon, dass er während der Aufführung durch leise Geräusche irritiert wurde, über die ihm im Nachhinein zugetragen wurde, dass sie von einem Rausschmiss aus dem Saal herrührten. Der Konzertmeister des Rheinischen Landesorchesters wollte die Zerstörung der Geige verhindern und wurde daraufhin von Joseph Beuys und Konrad Klapheck aus dem Saal gebracht.² Am Instrument der Geige schien eine kulturelle Bedeutung zu haften, welche im Akt der Zerstörung des Objektes angetastet wurde.

Anfang der 1960er Jahre waren Geigen und Klaviere als Symbole der Hochkultur im künstlerischen Rahmen in besonderem Maße gefährdet.³ Im Folgenden soll quer zu den einzelnen Bewegungen von Fluxus, Konzeptkunst oder Nouveau Réalisme an den klassischen Musikinstrumenten der Geige und des Klaviers gezeigt werden, wie eine Arbeit an der künstlerischen und musikalischen Tradition entstand, die sich nicht durch die bloße Parallelisierung mit den revolutionären Gesten der Studentenrevolte erschöpfend beschreiben lässt. Die damals verbreiteten Attacken gegen Musikinstrumente wurden in ihrer Rezeption oftmals als »destruktive Handlungen« verstanden.⁴ Der Begriff »Destruktionskunst«⁵ wurde zum Signum einer Bewegung, die mit der Auflehnung gegen bürgerliche Konventionen und der Umdeutung und Entgrenzung der traditionellen Begriffe von Kunst und Kunstwerk verbunden wird.⁶ Jedoch soll hier nicht nur der Übergang vom Funktionieren der Musikinstrumente in ihre Stillstellung und Auflösung beschrieben, sondern vielmehr, entgegen einer Überbetonung des destruktiven Charakters, der formgebende Aspekt der Materialumwandlung⁷ fokussiert werden.⁸ Zerstörung wird dabei als ein Übergang von einer Form zum Material begriffen, der in besonderem Maße einen Umgang mit den Werten unserer Kultur anhand von Dingen festmacht. Diese Spannung lässt sich nicht in einer binären Entgegensetzung von künstlerischer Schöpfung und Zerstörung fassen, sondern als eine Form der Gestaltung, die sich auf eine Verschiebung im funktionalen System der Musikinstrumente bezieht. Diese Verschiebung soll in Bezug auf die Aspekte der Materialumwandlung und der produktiven Fehlnutzung der Musikinstrumente analysiert werden.⁹

Bildwerdung der Geige

Die Objekte um uns sind in eigenen Hierarchien geordnet.¹⁰ Manche Objekte binden verstärkt eine kulturelle Symbolbildung an sich; während das Zerschlagen einer Geige auf der Bühne direkte Betroffenheit auslöst, ist es unspektakulärer, einen Stuhl in seine Einzelteile zu zerlegen. Dies leitet sich von der am Objekt durch die Tradition gewachsenen Gerinnungsfähigkeit des

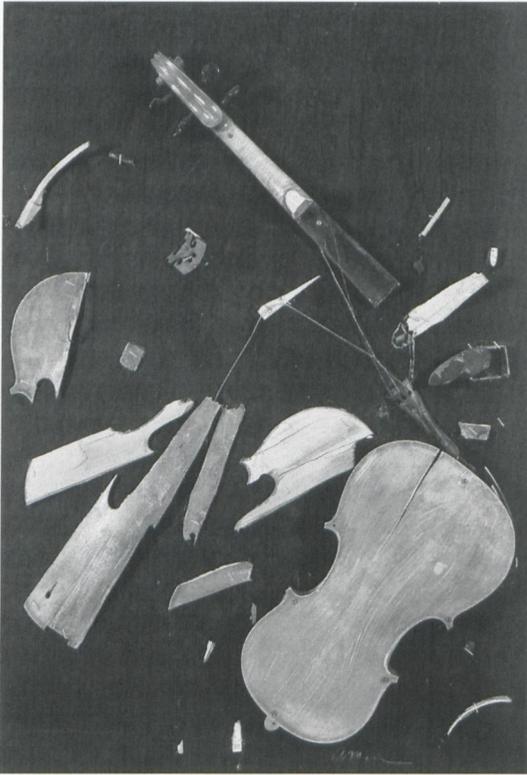


2. *Antonius Stradivarius:
Il Cremonese, 1715, Palazzo
Comunale, Cremona*

Kulturellen ab.¹¹ Je höher die kulturelle Besetzung des Objekts ist, desto stärker wird in einer Aktion wie der von Nam June Paik nicht allein ein aktuelles Objekt zerstört, sondern darüber hinaus dessen symbolhafte Bedeutung.

Musikinstrumente sind eine besondere Art von Objekten, deren spezifische Beschaffenheit im konventionellen Gebrauch auf die aktivierende Klang-erzeugung im Rahmen musikalischer Darbietung ausgerichtet ist. Es sind keine Objekte, die uns gegenüberstehen und uns in sperriger Materialität »entgegengeschleudert«¹² werden, sondern deren Eigenlogik auf den Gebrauch eines Spielers zielt. Das Aufbegehren des Konzertmeisters gegen die Zerstörung des Instruments richtet sich demnach auf das Bedeutungspotential des Objektträgers und nicht auf die spezifische Materialbeschaffenheit der Geige.

Die Beschaffenheit jeder einzelnen Geige richtet sich nach einer tradierten Formausprägung (Abb. 2). Die Form der Geige mit den Hauptbestandteilen des Resonanzkörpers, des Halses mit Griffbrett und den vier in Quintabständen gestimmten Saiten ist im italienischen Geigenbau zu Antonio Stradivaris Zeiten (1648–1737) perfektioniert worden und unterlag seitdem nur wenigen Modifikationen.¹³ Die Grundform des Violinkörpers wird von einer unteren weiter ausschweifenden und einer oben enger geführten Rundung geprägt, welche in einem schmaleren Mittelteil durch zwei seitliche Schwingungen konterkariert werden. Diese Dialektik von Schwung-Gegenschwung,



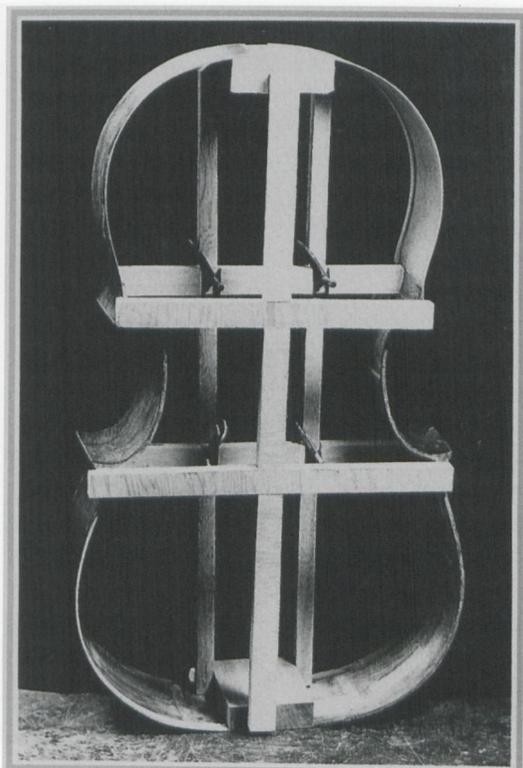
3. Arman: *Mamma Mia!*,
1961, Corice und Armand
Arman Collection, New York

bestehend aus einer Bewegung, die von einer anderen durchbrochen und umgekehrt wird, wiederholt sich an Hals und Schnecke und auch in den F-Löchern der schmalen Verjüngung des Instruments. Diese barocke Formbildung, welche sich über Jahrhunderte tradierte und unverwechselbares Signum der Geige ist, hat rein ästhetische und keine klanglichen Qualitäten.

Jenseits der Optimierungsgeschichte des Instruments lässt sich von einer modellhaften Ausbildung der Grundform des 17. und 18. Jahrhunderts durch Stradivari und Guarneri (1698–1744) sprechen, die noch in der heutigen Geigenbaupraxis als mustergültig kopiert wird. Die Geigenform existiert einerseits in jeweils konkretisierten Instrumenten mit einer besonderen Materialbeschaffenheit und andererseits in einer abstrakten Form, die sich über die Zeit nahezu gleich bleibt und als Modell für weitere Instrumente nutzbar ist.¹⁴

Betrachtet man vor diesem Hintergrund die »Colère« *Mamma mia!* (Abb. 3) des französischen Künstlers Arman von 1961, dem Hauptvertreter der »Nouveaux Réalistes«, wird das Spiel mit der tradierten Form der Geige und deren Auflösung deutlich.¹⁵ Zerschlagene Teile eines Geigenkorpus sind mit Tacker und Nägeln auf einer schwarz eingefärbten Holzplatte appliziert. Der komplette Boden der Geige ist nahezu unversehrt in der unteren rechten Ecke über

4. *Rib Support*. Hans Weishaar and Margaret Shipman: *Violin Restoration. A Manual for Violin Makers*, Los Angeles 1988.



Kopf angebracht. Der Hals mitsamt der Schneckle sitzt nicht auf dem Korpus, sondern ist umgekehrt im oberen Teil mit Nägeln befestigt. Die Decke weist nach unten, am Saitenhalter haften noch drei Saiten, und die weiteren fragmentierten Teile sind über die Fläche verteilt. Grundlegende Funktionen, wie das Halten der Saiten durch den Saitenhalter, sind in die Bildkomposition überführt und umgedeutet. Die Saiten werden nicht mehr vom Saitenhalter zum Steg geführt, um dann zur Schneckle geleitet zu werden, sondern der Saitenhalter fungiert als zentraler Haltepunkt der Komposition der Einzelteile, um sie auf der schwarzen Fläche zu verspannen. Die Geigenform bleibt durch die Decke und die über den schwarzen Grund gesäten Stücke als Referenz erhalten. Es ist keine totale Zerstörung des Instruments zu erkennen, vielmehr hat dessen ursprüngliche Form konstitutiven Anteil an der Bildkomposition. Die dreidimensionale Organisation des Instruments ist in die Anordnung auf der zweidimensionalen Fläche eingegangen; seine Ausrichtung ist aufgesprengt und in eine andere räumliche Ordnung überführt.

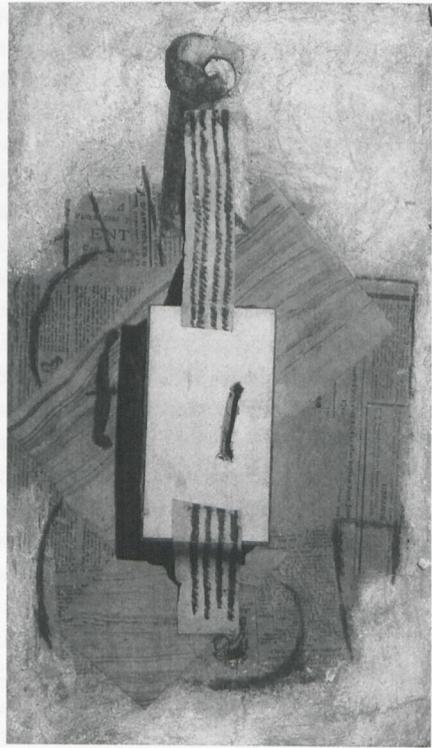
Bei Arman werden vorwiegend Geigen und andere Streichinstrumente zerschlagen, verbrannt, zerschnitten und in dieser versehrten Form in neue Kompositionen überführt. Die Destruktion der Musikinstrumente ist der



5. Man Ray: *Violon d'Ingres*, 1924, Fotografie, Los Angeles, Getty Museum

Konstruktion der Bilder vorgängig. Obwohl Arman auch Zertrümmerungen von Instrumenten in Performances umsetzt, wie zum Beispiel mit einem Flügel in der Galerie Saqqârah in Gstaad 1962, folgt seine Arbeit vor allem einer visuell orientierten Strategie der Destruktion, die sich auf die Form des Instruments bezieht und dessen Repräsentationswert als kompositorisches Element produktiv macht.

Der Blick in das wohl nützlichste Handbuch zur Geigenreparatur¹⁶ zeigt (Abb. 4), dass der Geigenkörper visuell bestimmbar bleibt, auch wenn Decke und Boden abgetrennt wurden, die Substanz des Klangkörpers demnach fehlt und nur die durch Stützhölzer stabilisierten Zagen die äußere Form erhalten. Diese Art der Abstraktion, die jeder modellhaften Form durch die Vernachlässigung bestimmter Merkmale zu Eigen sein muss, bildet das besondere Spannungsmoment zwischen dem Symbol der Geige und ihrer für die Nutzbarkeit unabdingbaren materiellen Grundlage als eines dreidimensionalen Objektes. Arman benutzt diese Spannung – die Zerstörung der ursprünglichen Form bleibt in diese eingeschrieben und bringt eine neue Form hervor. Das dreidimensionale Objekt der Geige geht hier durch eine Materialumwandlung in die Bildkomposition ein.



6. Pablo Picasso: *Construction: Violon*, 1913, Paris, Musée Picasso

Schon Man Ray machte sich in seiner berühmten Fotografie *Le Violon d'Ingres* (Abb. 5) von 1924 diesen Doppelcharakter zunutze. Die Fotografie eines zentriert ins Bild gesetzten Rückenakts einer Frau mit Turban überblendet den menschlichen Körper mit dem Musikinstrument. Der einfache Eingriff der Bemalung des danach wieder abfotografierten Positivabzugs benutzt allein die F-Löcher als visuelles Signal. Das Bild lebt von der Ähnlichkeitsbeziehung zwischen der Umrisslinie des fotografisch inszenierten Frauenkörpers und der Violinform. Der doppelte Blick, der hier inszeniert wird, beruht auf der Ablösung der abstrahierten Violinform von dem Instrument als Objekt. Die äußere Form wird als Symbol auf der zweidimensionalen Bildfläche mit dem Frauenkörper in eins gesetzt. Man Ray bezieht sich mit seiner Arbeit auf die vielfache Verwendung der Geigenform in den kubistischen Stillleben Pablo Picassos. Die Zergliederung von Musikinstrumenten hatte dieser oft und verstärkt ab 1914 auch in Reliefs anhand von Geigen, Gitarren und anderen Musikinstrumenten entwickelt. In *Construction: Violon* (Abb. 6) von 1913 werden die mit Gouache gezeichneten, signifikanten Merkmale einer Geige, wie die Schnecke oder die Saiten, als raumkonstituierende Elemente benutzt und beziehen sich abermals rein visuell auf die Form der Geige. Die

entscheidende Pointe bei Arman ist in Abgrenzung zu Man Ray und Picasso allerdings, dass er ein zuvor spielbares Musikinstrument in eine neue Bildorganisation überführt. Das Symbol der Geige und die Geige als Objekt werden im Bild neu formiert.

Welches Material aber liegt *Mamma mia!* genau zugrunde? Die Einarbeitung von Musikinstrumenten in den künstlerischen Kontext geht nicht einfach mit dem gemeinhin als schlichtes Material eingeschätzten Holz um,¹⁷ auch wenn dies die Materialgrundlage der Instrumente selber ist. Das Material besteht in erster Linie aus handwerklich hergestellten Instrumenten, die durch die Technik des Musikinstrumentenbaus innerhalb einer spezifischen Produktions- und Nutzungsgeschichte hervorgebracht werden und in sich Kulturgeschichte speichern. In diesem Punkt unterscheiden sich die verwendeten Musikinstrumente von anderen »kunstfernen Materialien«,¹⁸ auch von Abfallprodukten des Alltags, die Arman beispielsweise in seinen »Poubelles« verarbeitet. Kompositionen mit Abfall, die den Kunstraum mit der Alltagswirklichkeit verbinden sollten, stehen der Verwendung von Objekten der Hochkultur diametral entgegen. Die Zerstörung der Instrumente im künstlerischen Rahmen setzt den Übergang einer kulturell geprägten Form in das ihr zugrundeliegende Material in Gang – ein spielbares Musikinstrument als einheitlicher Klangkörper wird durch die Vereinzelnung der Teile partiell wieder zum Material. Das zersplitterte Holz tritt erst nach der Zerstörung in seiner Materialqualität wieder hervor.

Die Tradition des abendländischen Kunstverständnisses folgt einer genau gegenteiligen Logik.¹⁹ Das Ziel des künstlerischen Produktionsprozesses war über Jahrhunderte hinweg die Überwindung der Materialität in der gestalteten Form. Während darin eine Vernichtung des Materials durch die Form angestrebt wurde,²⁰ zeigt sich bei Arman die Vernichtung der Form als Freisetzung des Materials. Das Verhältnis von Form und Material erfährt hier eine Umkehrung. In der Zerstörung wird das Musikinstrument seiner Indienstnahme als Instrument enthoben und legt partiell das Material frei; sie ist in diesem Sinne eine Materialisierung des zugrundeliegenden Rohstoffes. Bis in das 19. Jahrhundert hinein war die Hierarchie der verschiedenen Künste im Verhältnis zur jeweiligen Gebundenheit an das physische Material organisiert²¹: Die bildende Kunst ließ sich demnach als am meisten an das physische Material gebunden auf der untersten Stufe verorten, wohingegen die Musik auf der nächst höheren Stufe rangierte. Gebunden an das Musikinstrument als Tonerzeuger war sie einerseits mit einer physischen Grundlage ausgestattet, während die erzeugten Töne auf eine abstraktere Sphäre verwiesen. Die höchste Stufe nahm die Poesie ein, welche nicht schriftgebunden, sondern in Bezug auf das gesprochene Wort die Aufhebung des Materials versprach. Die künstlerische Zerstörung der Musikinstrumente Anfang der 1960er Jahre lässt sich demnach als eine Arbeit an der Objektgebundenheit der musikalischen Klangproduktion verstehen, die gleichzeitig die klassische Hierarchisierung der Künste in der abendländischen Tradition durchkreuzt.

Klang als Material

Im Fall der Musik lässt sich die Materialität nicht allein auf das Objekt des Musikinstruments beschränken, sondern die Tonproduktion selbst kann als zu gestaltendes Material betrachtet werden. Die eingangs beschriebene Aktion Nam June Paiks weist auf diesen Aspekt des klanglichen Materials hin, indem die Destruktion des Instruments gleichzeitig als Klangerzeugung aufgefasst werden soll. Die Nähe der materiellen Beschaffenheit von Objekten und ihrer klanglichen Hervorbringung hatte der Fluxus-Organisator George Maciunas eine Woche vor der Wiesbadener Aufführung von *One for Violin Solo* in seinem Vortrag »Neo-Dada in New York« wie folgt beschrieben: »Ein Klang ist dann als stofflich oder konkret anzusprechen, wenn er in enger Verwandtschaft mit dem Material steht, durch das er hervorgebracht wird.«²² Dieser Zusammenschluss von Klang und Material wurde in den »Piano Activities« von Philip Corner auf dem Wiesbadener Fluxus-Festival von 1962 aufgenommen und durch die Zerstörung von Musikinstrumenten realisiert: Konzertflügel wurden in diesen Aktionen anhand einer durchkomponierten Partitur in Einzelteile zerlegt. Ben Patterson, einer der Performer, der in den 1950er Jahren noch eine klassische Bassistenausbildung absolvierte, erklärte die Intention retrospektiv:

»Der Grundgedanke dieser Arbeit war allerdings nicht einfach zerstörerisch; das Ziel war eher, dem Klavier neue, noch nie gehörte Geräusche zu entlocken... und dafür brauchte man eben ungewöhnliche Mittel. Es war kein willkürlicher Akt der Zerstörung, sondern eine sehr überlegte, sehr am Klang interessierte Aufführung.«²³

Dem Klavier sollen ungewöhnliche Geräusche entlockt werden, indem es seiner Zerstörung anheim gegeben wird. In dem Moment, in dem die Geige wie bei Paik oder der Flügel bei Corner zerschlagen bzw. zerlegt werden, sind sie als Musikinstrumente still gestellt und im konventionellen Gebrauch nicht mehr spielbar. Gleichzeitig kommt ihre Materialität zum Vorschein. Die Zerstörung des Objekts ist gleichsam Arbeit am klanglichen Material, wie es Wolf Vostell in seiner Konzeption einer »Décollage music« 1958 beschrieben hatte: »*Décollage music takes place if a sound is produced by an object at the moment when it loses its concrete form (when it's destroyed.)*«²⁴ Mit dieser Vorstellung von einer Tonproduktion im Moment der Zerstörung des Objekts werden gleichsam zwei Traditionen angegriffen: Einerseits das abendländische Kunstverständnis als eine zur Abstraktion strebende, das Material überwindende Entwicklung und andererseits die Musikinstrumente selbst als gestaltete Objekte. In einer Umkehrung des Produktionsprozesses der Musik wird die künstlerische Arbeit an den Objekten der Musikinstrumente entwickelt und eine Formgebung im Formverlust der zur Materialansammlung zerberstenden Instrumente behauptet.²⁵

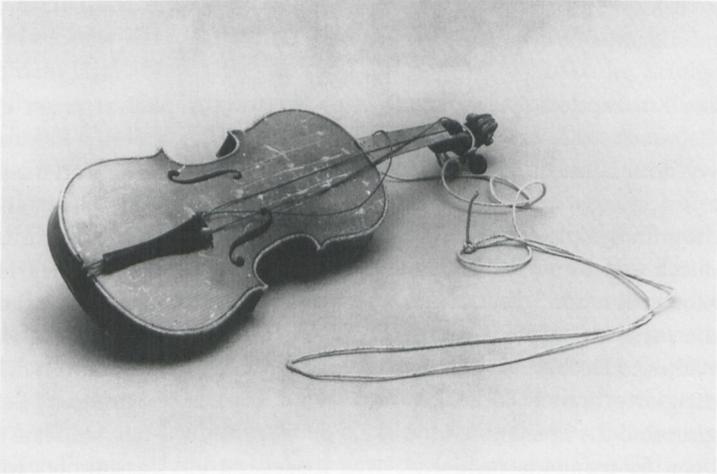
Entscheidend an diesen Operationen der Klangerzeugung durch die Zerstörung von Geigen und Flügeln ist die Wahl von klassischen Musikinstrumenten als Symbole einer hochkulturellen Kulturtechnik. In der »klassischen Avantgarde« hatte der futuristische Maler Luigi Russolo 1913 angefangen, eigene Instrumente, die *intonarumori*, zu bauen, mit denen eine dem klassischen Repertoire fremdartige Klangerzeugung möglich war.²⁶ Damit war er der Erste, der das ›Geräusch‹ als Klangform einbrachte. Im gleichen Zuge sollten die klassischen Instrumente ausgetauscht und durch neue ersetzt werden:

»Fort! Verlassen wir den Saal, denn wir können nicht länger unseren Wunsch bändigen, endlich eine neue musikalische Realität zu schaffen, indem wir tönende Ohrfeigen verteilen und Geigen, Klaviere, Kontrabässe und jammernde Orgeln beiseite schieben. Hinaus!«²⁷

Während die »klassische Avantgarde« versucht, die Konzertinstrumente aufzugeben und durch eigens gebaute zu ersetzen, arbeiten die Künstler Anfang der 1960er Jahre mit der Materialität der Instrumente selber. Das Objekthafte der traditionellen Musikinstrumente gerät hier in das Zentrum der künstlerischen Produktion. Dieser künstlerische Zugriff unterscheidet sich von der Integration ungewöhnlicher Gegenstände zur Klangerzeugung, wie Blumentöpfe, Radios oder Haushaltsgeräte als Ausweitung des Klangspektrums, wie sie von dem »Klangphänomenologen« John Cage schon in den 1940er Jahren eingeführt wurden. Durch die gleichwertige Behandlung aller Objekte als Tonerzeuger schaffte er jedoch die Voraussetzung dafür, dass die Klänge, die durch das Zerstören von Instrumenten erzeugt werden, als relevante Geräusche begriffen werden können. Auf dieser Grundlage lässt zum Beispiel Wolf Vostell zu Beginn der 1960er Jahre fünfzig Staubsauger eine Symphonie aufführen, in der sich verschiedenartige Brummgeräusche zu einem Klangkörper zusammenschließen.²⁸

Strategien der Umnutzung

Nicht allein die klassischen Instrumente wurden Anfang der 1960er Jahre als Material begriffen, das im Spannungsverhältnis von Objekt, Bild und Klang transformiert wurde, sondern auch die Handlungen der Spieler am Instrument sowie die institutionellen Rahmenbedingungen der Musiktradition wurden zum Gegenstand künstlerischer Arbeiten. Auch ein verkehrter Umgang mit dem Instrument fungierte als zerstörerischer Akt. So zog zum Beispiel Nam June Paik eine Violine wie einen Hund an der Leine hinter sich her, oder Ben Patterson benutzte anstatt eines Bogens Papierlagen, die keine Töne auf den Saiten erzeugen konnten. Ab 1961 hat Nam June Paik eine sich heute im Museum für Moderne Kunst in Wien befindliche Geige (Abb. 7) immer wieder als nicht-musikalisches Objekt benutzt, sodass sich über die



7: Nam June Paik, *Violine mit Schnur*

Jahre zahlreiche Spuren im Lack eingeschrieben haben, die das darunter befindliche Holz aufscheinen lassen. Die Verschiebungen und Verkehungen der Handlungen, die um die Musikinstrumente als klangerzeugende Objekte stattfanden, waren Teil einer grundlegenden Kritik an den institutionellen Rahmenbedingungen klassischer Musikproduktion. So bemerkte Nam June Paik in der einmaligen Ausgabe von »The Monthly Review of the University for Avant-garde Hinduism« im März 1963 in seinem Aufsatz »New ontology of music«:

»I am tired of renewing the form of music – serial or aleatoric, graphic of five lines, instrumental or bellcanto, screaming or action, tape or live... I (hope) must renew the ontological form of music.«²⁹

Die Angriffe richteten sich auf alle Ebenen der Musikproduktion: die Instrumente als Objekte, die Klangproduktion als Interpretation von Notationen und den symbolischen Code des Notationssystems, sowie die Aufführungssituation als Institution. Im Sinne einer Verkehrung der institutionellen Rahmenbedingungen komponierte Dick Higgins 1963 sein Stück »Der fetteste Mann der Welt, New York«:

- »1. Eine beliebige Anzahl Spieler. Jeder benutzt ein Musikinstrument in konventioneller, d.h. in der für das Instrument vorgesehenen Weise. Jeder spielt nur die vier oder fünf tiefsten Töne seines Instruments.
2. Die Spieler beginnen auf ein Signal hin, danach spielen sie wann immer sie wollen. Zu einer bestimmten Zeit oder auf ein bestimmtes Signal hin endet die Aufführung.

3. Jeder Spieler versucht, durch sein Spiel oder sonstwie auszudrücken oder zu suggerieren, er sei der fetteste Mann der Welt.«³⁰

Die Konzeption dieser Handlungsanweisung impliziert einen ungestörten Gebrauch der Musikinstrumente in einem neu konzipierten Rahmen, welcher vor dem Hintergrund einer traditionellen Musikpraxis Sinn macht, die sich ex negativo in das Stück einschreibt. Die Festlegung der Anzahl an Musikern, die zum Beispiel in einer Symphonie von Gustav Mahler bis zum achten Horn durch den Komponisten festgelegt wurde, unterliegt bei Dick Higgins der Motivation der Spieler. Die Dauer des Stückes wird offen gehalten, was auf die variable Zeitausdehnung bei der Aufführung von Musikstücken verweist: Während Herbert von Karajan die 9. Symphonie von Beethoven in 74 Minuten dirigierte, braucht John Eliot Gardiner dafür nur 59 Minuten.³¹ Bei Dick Higgins sind die Spieler auf eine Skala der vier bis fünf tiefsten Töne ihres jeweiligen Instruments festgelegt, was insgesamt ein bestimmtes Intervall des Stückes definiert, innerhalb dessen die Spieler Entscheidungsfreiheit besitzen. Der Effekt besteht darin, dass keine weitere Notation benötigt wird und ein immer neues Stück zur Aufführung kommt. Die eigene Körperlichkeit des Spielers, welche beim Spielen von Streich-, Schlag- und Tasteninstrumenten durch eine Ausbildung der Motorik von Händen und Armen und bei Blasinstrumenten durch bestimmte Techniken des Atems und des Mundes bestimmt ist, wird durch das Rollenspiel des »fettesten Mannes der Welt« ironisiert. Die Instrumente bleiben in ihrer ursprünglichen Gebrauchsweise erhalten und die Umdeutung richtet sich auf die institutionellen Bedingungen, in die das Instrument eingespannt ist. John Cage hatte mit seinem berühmtesten Stück 4'33 den Anfang einer solchen Möglichkeit der Umdeutung markiert.

Elektrifizierung

Die Zerstörung von klassischen Musikinstrumenten und die Umdeutung ihrer institutionellen Rahmenbedingungen zeugt von einer Auseinandersetzung mit den Formen und Traditionen, die sich in jedem Einzelobjekt manifestieren. Dieser Umgang mit der abendländischen Musiktradition wurde jedoch begleitet von einer Forderung nach Erweiterung des Klangspektrums der Instrumente durch die elektronische Verstärkung, die ihrerseits vom Rock 'n' Roll beeinflusst war. Damit wurde eine Kreuzung von Hoch- und Populärkultur in Gang gesetzt. Schon 1959 schrieb der Theoretiker der »Auto-Destructive Art« Gustav Metzger: »The amplified sound of the auto-destructive process can be an element of the total conception.«³² Dieser forderte weitergehend, dass der Lärm der Zerstörung eines Musikinstruments durch die »technische Entwicklung« verstärkt werden solle.³³ Zum Jahreswechsel 1966/67 kam es zu einem Zusammenschluss mit den Bands »The Cream« und »The Who«, die ihre Auftritte im Londoner Roundhouse von psychedelischen Lightshows Metzgers begleiten ließen. Pete Townshend, Gitarrist von »The Who«, hörte

1962 in der Ealing Art School Vorträge von Metzger zur »Auto-Destructive Art« und entwickelte daraufhin seine Praxis der Gitarrenzerstörung auf der Bühne.³⁴ In dem Film »Blow Up« von 1966, auf dem Höhepunkt der Erfolge von »The Who«, entwirft Michelangelo Antonioni eine Szene, die eben diese Praxis reflektiert. Der Protagonist des Films gerät in ein Rockkonzert, in dem während der Aufführung eine Gitarre durch das Zerschlagen auf einem Verstärker zerstört wird. Die elektronische Verstärkung des Klangs wird hier zum Angriffspunkt durch das Objekt der Gitarre. Der Protagonist greift nach dem hingeworfenen Hals des Instruments in dem Moment, als es seine Funktion als Musikinstrument verloren hat und als nutzloses Objekt zur Beute der aufgewühlten Menge wird. Auf der Straße, auf der Flucht, mit dem Instrumentenrest in der Hand wird ihm die Funktionsuntüchtigkeit des Objekts bewusst und er wirft es interesselos weg. Strukturell ist diese Gitarrenzerstörung in der Stillstellung des Instruments bei gleichzeitiger Materialisierung des Objekts den Fluxus-Aktionen im künstlerischen Kontext analog. Sie wird hier in einem anderen Medium, dem Film, weitergedacht.

Findet man Formen der Zerstörung von Musikinstrumenten bereits in Filmen wie *The Music Box* von 1932 von Stan Laurel und Oliver Hardy, in dem Klaviere demoliert werden, oder dem surrealistischen Hollywood-Musical *Hellzapoppin* von Henry C. Potter aus dem Jahr 1941³⁵, in dem ein Cello mit einer Säge statt eines Bogens bearbeitet wird, zeigt sich Anfang der 1960er Jahre eine umfassendere Kritik an einer Repräsentationskultur der klassischen Musik, die sich über die Objektbearbeitung der Instrumente herstellt. Das Objekt des Musikinstruments wird – und darin kulminiert das gesamte Panorama der Zerstörungs- und Umnutzungspraktiken Anfang der 1960er Jahre – als Speicher von kulturellem Ausschluss wahrgenommen: »Das Klavier ist ein Tabu. Es muss zerstört werden«,³⁶ heißt es bei Nam June Paik. Diese Kritik am bürgerlichen Wertesystem zeigt sich in den hoch- wie in den populärkulturellen Kontexten in der Behandlung der jeweiligen Musikinstrumente als Objekte, welchen droht, die Form und damit ihre kulturelle Bedeutung zu verlieren.

¹ Vgl. hierzu den Bericht des Journalisten Günter Schab: Zuviel Klamauk mit Neo-Dada. Frische Eier und June Paik nachts in den Kammerspielen, in: Jürgen Becker u. Wolf Vostell (Hg.): *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Reinbek bei Hamburg 1965, S. 269.

² Vgl. ein Gespräch mit Nam June Paik, wiederabgedruckt in: Justin Hoffmann: *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, München 1995, S. 84.

³ Einen chronologischen Überblick der Aktionen bietet die Zusammenschau von Hoffmann 1995 (wie Anm. 2), S. 75 ff.

⁴ Vgl. Hoffmann 1995 (wie Anm. 2); ders.: Die Destruktionskunst der frühen 1960er Jahre, in: Bettina Paust (Hg.): *Aufbauen – Zerstören. Phänomene und Prozesse der Kunst*, Oberhausen 2007, S. 69–78; ders.: Es begann in den 1960er Jahren. Der Aspekt der Zerstörung verbindet bildende Kunst und Musik, in: Eleonora Louis u. Toni Stooss (Hg.): *Sound of Art. Musik in der bildenden Kunst. Les Grands Spectacles III*, Ausst.-Kat. (Salz-

burg, Museum der Moderne), Weitra 2008, S. 100–108.

⁵ Der Begriff Destruktionskunst leitet sich von der anglo-amerikanischen Bezeichnung *Destruction Art* ab, die sich auf das *Art Symposium* mit dem Titel *Destruction* bezieht, welches im Jahr 1966 unter der Leitung von Gustav Metzger unter Teilnahme von Yoko Ono, Wolf Vostell, Al Hansen, Hermann Nitsch, Peter Weibel, Raphael Montañez Ortiz u.a. in London stattfand. Vgl. Hoffmann 2007 (wie Anm. 4), S. 70.

⁶ Vgl. Werner Faulstich: Das Versagen der Avantgarde als Bastion der Hochkultur. Zum Wertewandel bei E-Musik und Bildenden Künsten in den sechziger Jahren, in: ders. (Hg.): *Die Kultur der 60er Jahre. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, München 2003, S. 61–71; Sabine Sanio: Autonomie, Intentionalität, Situation. Aspekte eines erweiterten Kunstbegriffs, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Klangkunst: Tönende Objekte und klingende Räume*, Laaber 1999, S. 67–118.

⁷ Vgl. Monika Wagner: Materialvernichtung als künstlerische Schöpfung, in: Andreas Haus (Hg.): *Material im Prozeß. Strategien künstlerischer Produktivität*, Berlin 2000, S. 109–121, hier 109.

⁸ Justin Hoffmann hebt in seiner Definition von Destruktion in besonderem Maße den zersetzenden und auflösenden Aspekt von vormalis funktionierenden Objekten hervor: »Unter Destruktion ist hier die vollständige oder partielle Auflösung einer organischen oder anorganischen Einheit durch verschiedenartige Prozesse und Handlungen (z.B. Zerreißen, Zersetzen, Zertrümmern, Schlachten, Schinden) zu verstehen.« Hoffmann 1995 (wie Anm. 2), S. 11.

⁹ In diesem Zusammenhang ist Dario Gamboni Unterscheidung zwischen »Missbrauch« und »Gebrauch« eines Objektes nützlich: »[es] scheint [...] besser, von »Mißbrauch« oder »Fehl-nutzung« zu sprechen, weil damit begrifflich verdeutlicht wird, dass es sich um eine Form der »Nutzung« oder des »Gebrauchs« handelt und dass die Unterscheidung zwischen »Mißbrauch« oder »Gebrauch« davon abhängt, was zu einer bestimmten Zeit, für ein bestimmtes Objekt, eine bestimmte Person und die jeweiligen Umstände als »richtiger Gebrauch« definiert ist.« Dario Gamboni: *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*, Köln 1998, S. 26.

¹⁰ Meine Betrachtungen zum Objekt an der Schnittstelle von musikalischer und künstlerischer

Praxis sind insbesondere von den Ausführungen Dario Gambonis inspiriert, in denen aus kunst- und kulturhistorischer Perspektive eine »Semantik der Dinge« nachverfolgt wird, ohne diese rein nach ihrem Symbolgehalt zu klassifizieren. Vgl. Gamboni 1998 (wie Anm. 9).

¹¹ Vgl. Gamboni 1998 (wie Anm. 9), S. 26–28.

¹² Vgl. die Flusserische Definition von Objekten, bei der die Konfrontation des Subjektes mit dem vor ihm befindlichen Objekt betont wird. Objekte seien allein darüber zu fassen, dass sie sich dem Subjekt entgegenstellen: »Als Subjekte sehen wir uns einer Gesamtheit von Objekten, Problemen, gegenüber, die irgendwie gegen uns geschleudert werden. Diese Konfrontation ist dynamisch.« Vilém Flusser: *Das Foto als nachindustrielles Objekt: Zum ontologischen Status von Fotografien* (1986), in: Gottfried Jäger (Hg.): *Fotografie denken. Über Vilém Flusser's Philosophie der Medienmoderne*, Bielefeld 2001, S. 15–25, hier 15.

¹³ Vgl. zum Beispiel Walter Kolneder: *Das Buch der Violine. Bau, Geschichte, Spiel, Pädagogik, Komposition*, Zürich 1989, S. 11.

¹⁴ Zum Problem von Abstraktion und Modell vgl. Claudia Blümle u. Armin Schäfer (Hg.): *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*, Zürich 2007.

¹⁵ Vgl. hierzu Renate Wiehager (Hg.): *ZERO und Paris 1960. Und heute*, Ostfildern 1997; Silvia Höller: *Zero – Die europäische Vision – 1958 bis heute*, Innsbruck 2003.

¹⁶ Vgl. Hans Weisshaar u. Margaret Shipman: *Violin Restoration. A Manual for Violin Makers*, Los Angeles 1988, S. 242.

¹⁷ Vgl. Thomas Raff: *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994.

¹⁸ Vgl. Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, S. 14.

¹⁹ Vgl. Wagner 2000 (wie Anm. 7), S. 109–121.

²⁰ Wagner 2000 (wie Anm. 7), S. 109: »Der Ausgangsstoff wird in der Gestaltung zugunsten einer anderen Materialität »vernichtet.«

²¹ Vgl. Wagner 2000 (wie Anm. 7), S. 114.

²² Vgl. George Maciunas: Neo Dada in New York. Abgedruckt in: Becker/Vorstell 1965 (wie Anm. 1), S. 193.

²³ Vgl. Ben Patterson in einem Gespräch mit Martin Büser. Wiesbaden, 19. Mai 1995, in: *Testcard: Beiträge zur Popgeschichte*, 1995/1 = Martin

Büsser u.a. (Hg.): *Pop und Destruktion*, S. 224–232, hier 227.

²⁴ Zit. nach Hoffmann 1995 (wie Anm. 2), S. 91.

²⁵ Vgl. Faulstich 2003 (wie Anm. 6), S. 71.

²⁶ Vgl. hierzu Juan Allende-Blin: *Der italienische Futurismus in der Musik*, in: Norbert Nobis (Hg.): *Der Lärm der Strasse. Italienischer Futurismus 1909–1918*, Hannover 2001; Wolfgang Lamprecht: *krook – kraak: Tönende Manifeste. Über die Musik und die Geräuschkunst im Futurismus*, in: Evelyn Benesch (Hg.): *Futurismus. Radikale Avantgarde*, Wien 2003, S. 101–109.

²⁷ Luigi Russolo: *Die Geräuschkunst*, 11. März 1913. in: Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.): *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 235 ff.

²⁸ Vgl. Brigitte Felderer: *Keine Musik? Les Grands Spectacles III*, in: Louis/Stooss 2008 (wie Anm. 4), S. 8–19, hier: 15.

²⁹ 1963 *Postmusic. The Monthly Review of the University for Avant-garde Hinduism*. Edited by N. J.

Paik. *FLUXUS publication – an essay for the new ontology of music*, Exemplar im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien.

³⁰ Dick Higgins: *Selected early works 1955–64*, Berlin 1982, S. 47.

³¹ Vgl. Julia Kursell u. Armin Schäfer: *Slow Spaces. Remarks on the Music of John Cage*, in: Klaus Benesch u. Kerstin Schmidt (Hg.): *Space in America. Theory History Culture*, New York 2005, S. 471.

³² Zit. nach Hoffmann 1995 (wie Anm. 2), S. 449.

³³ Vgl. hierzu Neidhart 2008 (wie Anm. 32), S. 142.

³⁴ Vgl. Simon Frith: *Howard Horne, Art Into Pop*, London 1987, S. 100–101.

³⁵ Vgl. hierzu Didi Neidhart: *Durchkreuzte Linien – Fluxus und »The Art of Sound«*, in: Louis/Stooss 2008 (wie Anm. 4), S. 134–145, hier: 141.

³⁶ Zit. nach Edith Decker: *Paik. Video*, Köln 1988, S. 41.