

Adieu Bürgermusik! : Aspekte der Fluxus-Geschichte und der Fluxus-Musik = Adieu, musique bourgeoise! : Regard sur le phénomène "Fluxus" et sa musique

Autor(en): **Fricke, Stefan**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2004)**

Heft 85

PDF erstellt am: **03.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927762>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ADIEU BÜRGERMUSIK!

VON STEFAN FRICKE

Aspekte der Fluxus-Geschichte und der Fluxus-Musik

Adieu, musique bourgeoise ! — Regard sur le phénomène « Fluxus » et sa musique

« La caractéristique principale de *Fluxus* », selon l'artiste américain Robert Watts, « est que personne ne sait ce que c'est [...]. Il faut qu'il existe au moins une chose que les experts ne comprennent pas. Où que j'aïlle, je vois du *Fluxus*. » *Fluxus* est « une longue histoire pleine de nœuds », un phénomène historique et esthétique global, multiforme, illogique, confus, hétérogène. Impossible de trouver des dénominateurs communs applicables à tous les artefacts créés au nom de *Fluxus*, même en se limitant à la production musicale. Ce sont précisément les troubles engendrés par un spectacle monté à Wiesbaden en 1962 qui font de *Fluxus* l'une des histoires musicales les plus riches du siècle précédent.

Wiesbaden, die biedere hessische Landeshauptstadt und eine der seniorenstärksten bundesdeutschen Metropolen, ist der Begehungsort eines für die Kulturgeschichte des Abendlandes folgenreichen Ereignisses. Der genaue Tatort: das Städtische Museum. Die Tatzeit: die vier Wochenenden zwischen dem 1. und 23. September 1962. Die Täter: eine informelle Gruppe intermedial arbeitender Musiker und Künstler. Die Tat: unter anderem die vehemente Zerstörungsaktion eines Flügels, vor allem aber die erstmalige öffentliche Inauguration einer Vokabel, die seither in aller Munde ist, ohne dass bis heute (und wahrscheinlich wird's nie so recht gelingen) präzise fixierbar wäre, was sie im Kunst/Musikkontext benennt. Das Wort heisst «Fluxus» und ist beim Wiesbadener Spektakel verbunden mit dem Zusatz «Internationale Festspiele Neuer Musik». Ein essentieller Zusatz, der seitens der Musikologie bislang nur cursorisch beachtet und betrachtet worden ist.

FLUXUS – WAS IST DAS?

Fluxus – des Wortes etymologischer Ursprung ist das Lateinische, wo es «fließend, unsicher, wandelbar» bedeutet. Ob der gebürtige Litauer George Maciunas (1931-1978), der als Jugendlicher mit seinen Eltern über Deutschland in die Vereinigten Staaten von Amerika ausgewandert ist, jedoch gerade diese Konnotationen im Sinn hat, als er um 1960 besagte Vokabel für die Kunst/Musik (er)findet, ist trotz aller bisher betriebenen Recherchen ungeklärt und wird's wohl auch bleiben. Darin und in vielen weiteren historischen Aspekten und ästhetischen Konzeptionen ist Fluxus tatsächlich «unsicher». «Das Wichtigste an Fluxus ist», so der amerikanische Fluxist Robert Watts, «dass niemand weiss, was es ist [...]. Es soll wenigstens etwas geben, das die Experten nicht verstehen. Ich sehe Fluxus, wo ich auch hingehe.»¹

Fluxus entsteht unter Rekurs auf Dadaismus und Futurismus als intermediale, audio-visuelle Kunst aus dem Geist der avancierten Musik der 50er Jahre (im europäischen wie im transatlantischen Zuschnitt). Besonders in den Anfangsjahren borden die musikalischen Aspekte und Kontextualisierungen nur so über. Viele der bald darauf geheissenen Fluxisten besuchen zwischen 1956 und 1958 die Kurse von John Cage an der New Yorker New School for Social Research – etwa

Al Hansen, Dick Higgins, George Brecht, Toshi Ichihyanagi, Jackson MacLow, Allan Kaprow. Andere wie Ben Patterson haben Musik studiert, kommen wie Joe Jones vom Jazz her, konsultieren die Kurse beim Cage-Nachfolger Richard Maxfield wie 1959/60 George Maciunas, der so Kontakt zu dieser offenen, die etablierten Kunstnormen sprengen wollenden Szene erhält, zu der u. a. auch Yoko Ono, Philip Corner, La Monte Young gehören. Deren Evokationen präsentiert Maciunas in Veranstaltungen seiner eigenen AG Gallery in Manhattan, denn mit den Einnahmen will er eine Kulturzeitschrift finanzieren, die Fluxus heissen soll – hier erscheint der Begriff erstmals im informellen Kunstkreis –, wozu es aber nicht kommt. Die Galerie existiert nur wenige Monate. Maciunas übernimmt sich mit den Projekten und ist verschuldet.

«CONTRE-FESTIVAL»

Im Herbst 1961 flieht er vor seinen Gläubigern in die Bundesrepublik, arbeitet in Wiesbaden als Grafiker bei der U.S. Army und kontaktiert den nach Aufenthalt in München und Freiburg nun in Köln lebenden Koreaner Nam June Paik. Dieser, 1956 mit dem Vorhaben nach Westdeutschland gekommen, sein Musikwissenschaftsstudium in Tokyo (Abschlussarbeit zum Werk Schönbergs) mit einer Dissertation über Anton Webern fortzusetzen, entscheidet sich aber bald – geprägt durch sein Cage-Erlebnis 1958 bei den Darmstädter Ferienkursen – seine präfluxistischen und destruktiven Aktionsmusiken zu entwickeln. (Wie so oft ist auch bei Fluxus die Phänomengeschichte älter als die Begriffs-

1. Robert Watts (1975), zitiert nach dem Ausstellungskatalog *FLUXUS 1962-1982*, Wiesbaden: Harlekin Art 1982, S. 79.

DRINK II

Die Aufführenden trinken soviel sie können und so schnell wie möglich.

Ben Vautier, 1962

geschichte.) Diese Aktionen, die Paik schnell die Etikettierung des «Kulturterroristen» einbringen, kennt Maciunas bereits vom Hörensagen, ebenso die anderen intermedialen Unternehmungen, die im Rheinland Ende der 50er Jahre

Philip Corner,
«Piano Activities»
mit George
Maciunas, Dick
Higgins, Wolf
Vostell, Benjamin
Patterson und
Emmett Williams
bei den «Fluxus
Internationalen
Festspielen
Neuester Musik»,
Wiesbaden 1962.
(Foto Hartmut
Rekort)



stattfinden, vor allem in der Düsseldorfer Galerie 22, in der Wuppertaler Galerie Parnass, im Kölner Atelier der Künstlerin Mary Bauermeister und in der Kölner Galerie Hugo Lauhus. Ein Gros der dortigen Aktivitäten ist personell auf Engste verbunden mit dem Studio für Elektronische Musik des WDR Köln, das sich seit seiner Gründung 1951 durch Herbert Eimert und parallel zu den Darmstädter Ferienkursen

DRIP MUSIC (DRIP EVENT)

For single or multiple performance.

A source of dripping water and empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel.

George Brecht, 1959-62

schnell zu einer der wichtigsten internationalen Drehscheiben der neuen Musik entwickelt hat. Nicht nur, was die Produktion elektronischer Musik selbst betrifft, sondern hier und im erweiterten Umfeld des Studios entstehen zahlreiche experimentelle Musik-Konzeptionen, die dem bis dahin noch allgemein akzeptierten traditionellen Werkbegriff entschieden adieu sagen. Ein erster wichtiger historischer Kulminationspunkt dieser Bestrebungen ist im Juni 1960 das sogenannte «Contre-Festival» in Bauermeisters Atelier, eine Gegenveranstaltung zum Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM), das in jenem Jahr in Köln stattfindet.

Während des fünftägigen Contre-Festivals verliert Heinz-Klaus Metzger sein legendäres *Kölner «Manifest»*² – ein emphatisches Bekenntnis zu Cage –, präsentiert Paik erste Aktionsmusiken, spielt der Pianist David Tudor z. B. die *Water Music* (1952) von Cage und realisiert gemeinsam mit den Komponisten Cornelius Cardew, Mauricio Kagel, Kurt Schwertsik und Frank Amey das *Poem for Chairs, Tables, Benches etc.* (1960) von La Monte Young (ein lautstarkes Schieben und Ziehen von Möbeln auf dem Fussboden). Die Akteure von einigen der in den späten Fünfzigern entstandenen «Event»-Stücke George Brechts – für z. B. Kerzen und Radios – sind u. a. der Schriftsteller (und damals noch komponierende) Hans G Helms sowie der Kontrabassist und

Komponist Ben Patterson.³ Im Mittelpunkt des «Contre-Festivals» stehen Werke, deren visuelle Elemente ebenso konstitutionell sind wie ihre akustischen. Kompositionen also, die das Sichtbare beim Musizieren nicht als stetiges und unvermeidliches Akzidens in Kauf nehmen (müssen), sondern die mit «Extras» (Sylvano Bussotti), mit Gegenständen aus dem Alltagsleben und den dazugehörigen usuellen Gesten als theatrale Zusätze kombiniert sind oder in denen die mit der Live-Klangerzeugung verbundene visuelle Aktion bewusst gestaltet ist. Das, was Mauricio Kagel wie Heinz-Klaus Metzger in dieser Zeit nun «Instrumentales Theater» nennen und Kagel zur nämlichen audio-visuellen Kammermusik-Gattung konzipiert (in Cages *Water Music* hat sie den wohl frühesten Ahnen), und das, was Dieter Schnebel als «Sichtbare Musik» bezeichnet und entwickelt, bildet den essentiellen Humus für das, was George Maciunas zwei Jahre später in Wiesbaden dann unter Fluxus präsentiert. Und manch bisher Genannter wirkt dort mit, sei es persönlich als Akteur oder als Urheber von dort gespielten Werken.

PROTOFLUXISTISCHE AKTIONEN

Doch bis dahin vergehen noch einige Monate, während derer etliche – vornehmlich im Rheinland, 1961 aber auch durch Tudor bei den Darmstädter Ferienkursen – protofluxistische Aktionen passieren. So Karlheinz Stockhausens musikalisches Theater *Originale* von 1961, das im selben Jahr – veranstaltet vom Atelier Bauermeister – im Kölner Theater am Dom zur Uraufführung kommt (drei Jahre später wird es im Fluxus-Kontext noch eine entscheidende Rolle spielen) und die beiden schon direkt auf Wiesbaden zielenden Veranstaltungen mit intermedialen, wenige Wochen später dann Fluxus-Stücke geheissenen Werken im Juni 1962: das «Kleine Sommerfest» in der Wuppertaler Galerie Parnass mit dem Motto «Après John Cage» und die von Paik organisierte Veranstaltung «Neo-Dada in der Musik» in den Kammerspielen Düsseldorf. Den beiden letztgenannten Konzerten wohnt auch Maciunas bei und wirbt hier schon für das Wiesbadener Festival, das gemäss seiner ursprünglichen Idee im Atelier Bauermeister hätte stattfinden sollen. Allerdings muss die Künstlerin aus Termingründen absagen. Das ist der

2. Abgedruckt in: Heinz-Klaus Metzger, *Musik wozu. Literatur zu Noten*, hrsg. von Rainer Riehn, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 9-14.

3. Siehe den Katalog *intermedial – kontrovers – experimentell. Das Atelier Mary Bauermeister in Köln 1960-62*, hrsg. vom Historischen Archiv der Stadt Köln, Köln: Emons 1993.

Takehisa Kosugi,
«Anima I» &
Ben Vautier,
«Attaché de Ben»
& George
Maciunas, «Solo
for Violin»
– simultane
Performance mit
Ben Vautier
während «Fluxus
Street Theatre»,
New York,
23. Mai 1964.
(Foto George
Maciunas)



lapidare Grund, weshalb die Wiege von Fluxus nicht in Köln steht, der «zeitweiligen Weltmetropole Neuer Musik» (Hans G Helms), sondern in Wiesbaden. Und es wird auch nur die Wiege bleiben. Nach dem Inaugurationsfestival im September 1962, das in der internationalen Presse durchaus schon für Furore sorgt, führt es die Fluxisten, die Maciunas um sich schart, mit ihrem Programm durch ganz Europa und letztlich nach New York, wohin Maciunas im August 1963 dauerhaft zurückkehrt.

Doch hinterlässt die Fluxus-Reise viele Spuren, sie spannt ein grosses Netz zwischen intermedial arbeitenden Künstlern in den Metropolen Europas und der «Fluxus-Zentrale» New York. Hier kümmert sich Maciunas intensiv um das Veröffentlichen von Multiples wie manifestären Bulletins und konzipiert als selbst ernannter Fluxus-Chef unzählige Projekte, von denen er nur die wenigsten realisiert. Zunehmend verlässt er mit diesen den anfänglichen musikalischen Kontext und öffnet sich dem gesamten Kultur-Sektor und schliesslich auch dem nicht-kulturellen. Fluxus soll im ganzen Leben wirken, auch dezidiert politisch. Gerade das politische Engagement aber stösst beim Gros der stetig wachsenden Fluxus-Gemeinde, über die Maciunas mit Argus-Augen wacht (er benennt die «Mitglieder», andere Leute schliesst er – wieder – aus), auf Widerspruch. Und so kommt es im September 1964 zur Fluxus-Spaltung.

DAS SCHISMA

Anlass des Schismas ist die New Yorker Aufführung von Stockhausens *Originale*, bei der viele Fluxisten mitmachen, was Maciunas alles andere als goutiert. Er dekretiert, dass diejenigen, die an der Inszenierung teilnahmen, fortan keine Fluxus-Mitglieder mehr seien. Er selbst und der Kunsttheoretiker Henry Flynt haben wenige Monate zuvor eine

kleine Gruppe gegründet, die sich «Action Against Cultural Imperialism» nennt und nun vor der Judson Hall gegen die *Originale*-Aufführung demonstriert. Auf ihren Flugblättern steht: «Stockhausen – Patrizischer Theorist der weissen Vorherrschaft: Fahr zur Hölle!»⁴ Auf die an der Inszenierung beteiligten Fluxus-Leute und auf andere Fluxisten macht das alles keinen sonderlichen Eindruck. Sie reagieren mit Unverständnis und Ärger. Die schon Monate lang gärenden Konflikte innerhalb der Fluxus-Gruppe über ästhetische und politische Ziele erreichen ihren Höhepunkt. Etliche Künstler distanzieren sich von Fluxus und arbeiten fortan in anderen namentlichen Kontexten. Andere, z. B. Paik, eine der bedeutendsten personellen Schnittstellen im intermedialen Betrieb der 60er Jahre, erhält gar eine anonyme Postkarte mit der Botschaft: «Verräter, du verlässt Fluxus.» Das tut Paik im übrigen nicht. Später glätten sich auch die Wogen und man arbeitet grösstenteils wieder projektbezogen zusammen.

Fluxus – das ist «eine lange Geschichte mit vielen Knoten»⁵ und als historisches wie ästhetisches Gesamtphänomen vielfältig, inkonsequent, verworren, inhomogen. Gemeinsame Nenner zu finden, die für alle unter Fluxus firmierenden Artefakte gleichermassen gültig wären, ist unmöglich, selbst wenn man sich nur auf den musikalischen Kontext konzentrierte. Im übrigen unterscheidet Maciunas anfangs noch nicht genau zwischen Neuer Musik und dem, was er superlativisch die «Neueste Musik» nennt. So programmiert er für das Wiesbadener Festival neben «echten» Fluxus-Stücken unter anderem serielle und aleatorische Kompositionen verschiedener Provenienz sowie elektronische Werke der Pariser *Musique concrète*. Auch der dann bald von ihm als «imperialistischer Klassenfeind» gebrandmarkte Stockhausen ist hier mit seinem *Klavierstück IV* (1952/53) vertreten (wohl auf Paiks ausdrücklichem Wunsch), zudem Klavierwerke der beiden «Serialisten» Konrad Boehmer und Gottfried Michael

4. Siehe hierzu Stefan Fricke, *Attacken auf Karlheinz Stockhausen. Fluxus im «Kampf gegen das musikalische Dekor des Faschismus»*, in: *NZfM* 1998, Heft 4, S. 38-41.

5. So der Titel der von den Fluxus-Experten René Block und Gabriele Knapstein kuratierten Ausstellung (mit gleichnamigem Katalog) zu «Fluxus in Deutschland 1962-1994» des Instituts für Auslandsbeziehungen Stuttgart 1995.

Koenig. Letzteren kontaktiert Maciunas im März 1962 mit der Bitte, ihm einige Werke für Wiesbaden vorzuschlagen. Koenig offeriert ihm darauf unter anderem seine 2 *Klavierstücke* (1957) und empfiehlt ihm, falls Frederic Rzewski als von Maciunas schon vorgesehener Interpret verhindert sein solle – was letztlich der Fall ist –, den schwedischen Pianisten Karl-Erik Welin,⁶ der dann tatsächlich dort auch auftritt. (Welche Werke er in Wiesbaden allerdings gespielt hat und welche nicht, ist ungeklärt; das publizierte Programm ist jedenfalls nicht in seiner ursprünglichen Form realisiert worden.) In den ersten Anfängen scheint Fluxus noch sehr offen zu sein für arrivierte Musikkonzepte, nahezu egal welcher Provenienz sie im einzelnen sind. Doch schon im Sommer 1962, noch vor dem Wiesbaden-Ereignis, schreibt Maciunas an Paik: «Das Festival hat «Neue Musik» zu sein – mehr Post-Cage, weniger Prä-Cage oder Cage. Mehr Neo-Dada, nicht Reaktionäres, Imitatoren etc. etc.»⁷ Aus vorwiegend solchen Programmen bestehen schliesslich auch die folgenden Fluxus-Veranstaltungen inmitten des, so Maciunas, «Golden Age» von Fluxus (1963 bis 1969).

MUSIK FÜR JEDE(N)

Fluxus-Musik ist «der Kampf gegen die Bürgermusik»⁸, der mit dem Inventar des konventionellen Musikbetriebs geführt wird: mit Partituren (meist nur verbale Aufführungsinstruktionen), die die jederzeitige Wiederholung des Stücks garantieren, mit klassischem Instrumentarium, mit Gattungsbegriffen wie «Symphonie» oder «Sonate», mit Zitationen aus dem traditionellen Musikrepertoire (von Bach über Beethoven bis Saint-Saëns), mit dem Beibehalten der probanten Aufführungssituation (hier Akteure, dort Publikum) und mit den üblichen Hilfsgegenständen des Musiklebens wie Notenständer oder Metronom. So hat der musikalische Chronometer gar eine eigene Species innerhalb der Fluxus-

RADIO

Das Publikum hört ein Hörspiel
oder ein Sportereignis übers Radio.

Ben Vautier, 1961

Musik konstituiert, die von Toshio Ichiyanagis *Music for Electronic Metronomes* (1960) über György Ligetis berühmtes *Poème Symphonique* für hundert Metronome (1962) bis zu, teils gar lautlos aufzuführenden Stücken von Eric Andersen, Roberto Bozzi und Larry Miller reicht. Auch die Fluxus-Stücke für Dirigenten solo bilden eine selbständige Werkgruppe, ebenso die mit Beethovens Musik spielenden Stücke. Das übrigens passiert meist konzeptionell, ist «Musik-im-Kopf». Etwa wenn Paik in seiner *Symphonie No. 5* (1964/1965) vorschlägt, dass man die neun Beethoven-Symphonien verbunden mit sexuellen Aktivitäten hören solle: z. B. «höre beethovens sechste sinfonie (pastorale) und sofort anschliessend mach liebe! (in avantgarde-HINDU-position, das heisst... mann steht wie baum, frau sitzt dran wie specht ...)» Das Schockieren durch Sexualität und körperliche Freizügigkeit spielt gerade in Paiks Werk eine grosse Rolle und brachte ihn wie seine langjährige Mitstreiterin, die Cellistin Charlotte Moorman, schon einmal im New York der Sechziger hinter Gitter – wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses. Das Destruieren von Instrumenten ist ein weiteres Spezifikum von so mancher Fluxus-Partitur (obschon nicht so oft wie angenommen wird), dergleichen (und das weitaus häufiger) die Stilisierung von Alltagssituationen, z. B. in Henning

Christiansens Stück *Kaffee I, opus 24a* (1964), das das Kaffeetrinken thematisiert. Etliche Fluxus-Stücke widmen sich überdies dem Musikeralltag. So George Brecht, der umfängliche Sozialbeobachtungen zu ästhetischen Ereignissen erklärt hat. Die Aufführungsanweisung seines *Solo for Violin, Viola, Cello, or Contrabass* (1962) heisst nur «polish» und die seines *String Quartet* (1962) «shaking hands».

Immens ist die Palette der unzähligen Fluxus-Stücke, in denen die Nebensächlichkeiten des Musikbetriebs zu Hauptsachen verkehrt werden, Alltagsgegenstände oder auch Nahrungsmittel die alleinige audio-visuelle Hauptsache spielen, nur imaginierbare (akustische) Ereignisse zum Musikerlebnis führen sollen, aufs Minimale reduzierte Alltagssituationen schon das ganze Stück sind und so ihre «normalen» Umgebungen hinterfragen; es ereignet sich ferner die maximale Reduktion und Konkretheit des Klangmaterials (etwa das Werfen eines Hühnerreis), die Umkehrung des Akustischen ins Visuelle, die instrumentale Destruktion zur Erzeugung des konkreten Klangs, den das jeweilige Instrument aufgrund seiner materiellen Eigenschaft besitzt, die unverblünte, bewusst auf Schocks setzende Verbindung von Sexualität und Musik, die Verwendung des Klaviers als garniertes Kunst-Möbel, der Bau von Musikmaschinen (Joe Jones) usw. All dies sind Kennzeichen der Fluxus-Musik als einer Musik für jede(n), d.h. sie ist realisierbar ohne besondere musikalische Vorkenntnisse. Hierin und in ihren Sujets entspricht sie dem, was Wolf Vostell bereits 1962, im ersten Fluxus-Jahr konstatiert: «Fluxus ist Leben = Musik!».

ÜBERWUNDENES SPEZIALISTENTUM

Und dieses weitgefaste Konzept, das gesamte, das ganz normale Leben als Musik zu begreifen, hat in der Geschichte der Künste etliche und erhebliche Spuren gezeitigt. Musik, musikalische Kontextualisierungen und musikalisches Denken finden sich in zahlreichen Oeuvres der vom Kunstmarkt ausschliesslich als bildende Künstler ausgemachten Akteure, etwa Joseph Beuys, Yves Klein, Diter Rot, Jean Tinguely, Arman, Rebecca Horn, Hermann Nitsch, Timm Ulrichs, Hanne Darboven, Martin Kippenberger. Der Sparten-Artisten Spezialistentum ist überwunden, zumindest in Ansätzen. Dass sich die bildenden Künstler in ihrer «KünstlerMusik», tant bien que mal, als musikalische Dilettanten erweisen, mit, sofern es sich um reale audible Ereignisse handelt und die musikalischen Aspekte nicht in wie auch immer gestalteten visuellen Objekten stiller Musik aufgehen, simpelsten akustischen Strukturen operieren, über schlichteste funktionale oder improvisatorische Konzeptionen oft nicht hinauskommen, ändert an der Bedeutung ihrer experimentellen Einsprüche nichts. Musik machen wie überhaupt die Produktion von Kunst ist spätestens seit Fluxus keine ausschliessliche Sache der Experten mehr, keine alleinige Angelegenheit dubioser, dem bürgerlichen Erbe verpflichteten Eliten oder anders gesagt, in den Worten von Joseph Beuys: «Jeder Mensch ist Musiker.»⁹

6. Mitteilung Rzewskis an den Autor, 6.4.2000. Die Briefe Maciunas' und Koenigs als Kopien im Archiv Stefan Fricke.

7. Brief Maciunas' an Paik (Poststempel 19.7.1962), zitiert nach Ina Conzen, Vom Manager der Avantgarde zum Fluxus-dirigenten. George Maciunas in Deutschland, in: *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962-1994*, Ausstellungskatalog (Begleitheft) des Instituts für Auslandsbeziehungen Stuttgart 1995, S. 25.

8. So lautet der übersetzte Titel eines Fluxus-Buches von Knud Pedersen, das 1968 in Kopenhagen unter seinem Originaltitel *Kampen mod Borgermusikken* auf dänisch erschien; 1973 dann in seiner deutschen Übersetzung (Köln: Michael Werner).

9. So geäussert gegenüber György Ligeti in der Sendung «Club 2» des ORF-Fernsehens am 27.1.1983.