Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 58 (1971)
Heft: 2: Altersheime - Schwimmbäder

Artikel: Das Happening : Geschichte, Theorie und Folgen
Autor: Kneubühler, Theo
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-44976

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Das Happening: Geschichte, Theorie und Folgen

Traduction française voir page 124

English translation see page 142

Photos: 1,2 Ay-O; 3, 5, 6, 8, 10, 11 Balz Burkhard, Bern; 7 Paul Berg, St. Louis; 14–16 Stähli, Luzern

von Theo Kneubühler

Vorgeschichte und Chronologie

Pop Art wurde vor 1960 Neo-Dada genannt. Der Grund dafür ist in den rein oberflächlichen Analogieschlüssen zu suchen zwischen den Combine paintings von Rauschenberg, den Flaggen- und Scheibenbildern von J. Johns und den Readymades von Duchamp, Man Ray, Raoul Hausmann, Jean Pougny und anderen. Doch eine Koinzidenz erstreckt sich nur darauf, daß beide Generationen, die Duchamps wie die Johns' und Rauschenbergs, in ihre Kunstwerke reale Gegenstände einbezogen, die aus der Alltagswirklichkeit stammen. In Intention, Art und Weise der Investierung und zeit- und kunstgeschichtlichen Kontext sind die Unterschiede gradueller bis prinzipieller Natur.

So versteht Rauschenberg das «Fahr-Rad», das erste Readymade von Duchamp aus dem Jahre 1913, als «eine der schönsten Skulpturen» überhaupt. Er pervertierte zu einem ästhetischen Ereignis, was ursprünglich nicht als Ästhetikum, sondern als Träger einer Idee gedacht war. Als formal-ästhetisches Element bezog dann auch Rauschenberg reale Gegenstände in seine Combines ein. Bei seinem Bilde «Pilgrim» (1960) findet die gestische Malerei auf einem Stuhle ihre Fortsetzung. Der Stuhl ist integrierter Bestandteil des Bildes und wird so, seiner Gebrauchsfunktion enthoben, zu einem reinen Ästhetikum mit formaler Funktion[1].

Unabhängig von der modalen Investierung von Wirklichkeit interessiert uns hier Rauschenberg als Figur, die vom Action Painting zur Pop Art überleitete. Im analogen Sinne interessiert uns auch Jasper Johns. Bei beiden ist das gestische Element des Action Painting noch vorhanden, ja von großer Bedeutung, doch wird Informelles gebrochen durch Kombination mit realen Gegenständen (Rauschenberg) oder durch die Ambivalenz der gestischen Darstellung von Wirklichkeit (Johns). Johns' Bild «Large White Numbers» (1958) ist bei oberflächlicher Betrachtung eine rein informelle Malerei. Bei näherem Zusehen sind eine additive Zelleneinteilung und in den einzelnen Zellen Nummern auszumachen. Die Frage wirft sich auf: Handelt es sich um eine Darstellung von Zahlen oder um einen reinen malerischen Akt? Die gleiche, vielleicht noch größere Ungewißheit stellt sich bei den Flaggenbildern aus der Mitte der fünfziger Jahre ein, weil die irritierende Ambivalenz der malerisch-gestischen Darstellung des Inhaltlichen noch stärker in Erscheinung tritt.

Jasper Johns wie Rauschenberg waren Schüler von John Cage. Rauschenbergs nachhaltige Beeinflussung durch Cage äußert sich im Ausspruch: «Die Malerei steht in der gleichen Beziehung zur Kunst wie zum Leben ... Ich versuche in der Kluft zwischen den beiden zu agieren.» Deutlich tritt Cages Grundidee hervor, daß alles ästhetisch betrachtet werden könne. Was Cages Werk charakterisiert, die Verbindung von Zufälligem, Gefundenem mit Konstruiertem, Ausgewähltem, ist in Rauschenbergs Œuvre wie in jenem Johns' von konstituierender Bedeutung.

Ein weiterer Schüler von John Cage war Allan Kaprow. Er schrieb 1958 im Aufsatz «Das Erbe von Jackson Pollock»: «Pollock verließ uns an dem Punkt, an dem wir Besitz nehmen mußten, ja an dem wir geblendet wurden von dem Raum und den Gegenständen unseres täglichen Lebens ... Nicht befriedigt von der Anregung unserer anderen Sinne durch das Malmaterial, müssen wir den besonderen Gehalt von Sehen, Ton, Bewegung, Menschen, Geruch, Berührung benützen. Gegenstände jeder Art sind Material für die neue Kunst: Farbe, Stühle, Nahrung, elektrisches Licht, Neonlicht, Rauch, Wasser, alte Socken, ein Hund, Filme, tausend andere Dinge, die von der gegenwärtigen Generation von Künstlern entdeckt werden. Diese kühnen Schöpfer werden uns nicht nur, wie zum erstenmal, die Welt zeigen, die uns stets umgeben hat, die wir aber ignorierten, sondern sie werden völlig Ungehörtes an Geschehnissen und Ereignissen enthüllen, das sie in Abfalleimern, Polizeiakten, Hotelkorridoren fanden, in den Fenstern der Kaufhäuser und auf den Straßen sahen und in Träumen und schrecklichen Ereignissen fühlten.» Was Kaprow hier manifestartig formulierte, war der Ausdruck eines bewegenden Gefühles der Generation, die der Informellen folgte.

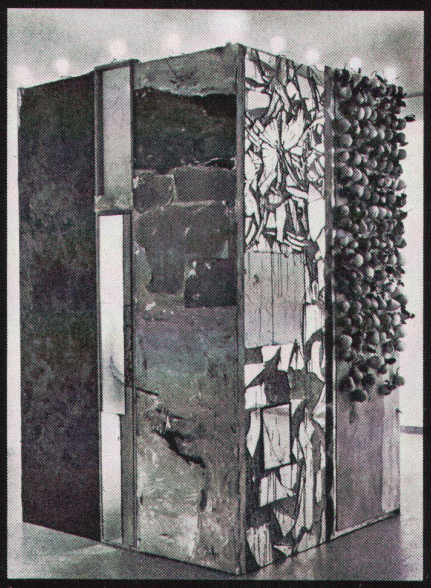
Natürlich kann die Pop Art und das Happening als Nachfolgende der abstrakten Malerei nicht alleine auf eine kunstimmanente Reaktion reduziert werden. Dies wäre, wenn auch naheliegend, allzu vereinfachend und wird der Komplexität der Gegebenheiten in keiner Weise gerecht. Denn a) entwickelte sich in Amerika die naturalistische und realistische Malerei und Bildhauerei parallel zur abstrakten Kunst weiter; b) veränderte sich die Wirklichkeitserfahrung durch die neue Visualität der optischen Massenmedien wie Film und Fernsehen. Diesen Massenmedien ist eigen, daß Ereignisse nicht nur als Finales, Faktisches, gleichsam Kommentatorisches in Erscheinung treten, sondern sie ermöglichen, Ereignisse ereignishaft als etwas Prozessuales, als Nachvollzug in Raum und Zeit mitzuerleben; c) hat sich durch die ökonomische Prosperität die zivilisatorische Wirklichkeit innerhalb relativ kurzer Zeit stark verändert (Konsumgesellschaft). Parallel zu dieser ökonomischen Entwicklung veränderte sich die menschliche Persönlichkeitsstruktur. Durch äußeren Leistungsdruck war das Gleichgewicht zwischen Extravertiertheit und Introvertiertheit nicht mehr gegeben, das erstere herrschte deutlich vor, was sich im Seriell-Mechanischen der Pop Art (Warhol, Lichtenstein) niederschlug.

«Ich will (...) das Gespür für mein eigenes inneres Leben schärfen. Ich will gleichermaßen mein Gespür für die Begegnung mit der greifbaren Welt außerhalb meiner selbst schärfen. Es ist mir unmöglich, die eine Reaktion von der andern zu trennen. Darin unterscheide ich mich von den abstrakten Expressionisten ...» Dieses Zitat von George Segal zusammen mit dem weiter oben von Allan Kaprow machen klar, daß einem Teil der jungen Künstlergeneration die Leinwand nicht mehr genügte[2].

Angeregt von Rauschenbergs Assemblagen und Combines und den großformatigen Bildern von Pollock, die für Kaprow den Eindruck eines visuellen Environments erzeugten, «als ob sie den Betrachter umgeben würden», begann er 1956 als Konglomerat von Malerei, Skulptur und Collage aus verrotteten («armen») Materialien Assemblagen zu machen, später aus Schutt und Abfall der Großstadt ganze Environments zu bauen. Kaprow: «Das Environment kam aus der Collage, die als erste ein bestimmtes Denken anregte, das 'unrein', das heißt antiklassisch und antitraditionell ist und das sich darum dreht, nicht nur das Zufällige, sondern alles, was da ist, zu akzeptieren.»[3] Was der letzte Satz von Kaprow impliziert, formuliert Susan Sontag lapidar: «Der letzte Schritt, das Happening, besteht einfach darin, daß Menschen in dieses Environment gestellt werden und das Ganze in Bewegung gesetzt wird.»

Während die Pop Art 1960 mit der Ausstellung «New Media – New Form» ihren öffentlichen Einstand hielt, fand das erste, von Kaprow inszenierte Happening als «bevölkertes Environment» Ende 1959 ebenfalls in New York statt. Die zeitliche Koinzidenz ist nicht zufällig, handelt es sich doch bei der Pop Art um ein «eingefrorenes Happening» (Vostell). Das Collageprinzip, die «große Realistik» im Sinne Kandinskys, das nichtpsychologische, eingrifflose Präsentieren, das Ding verstanden als Ding (die Eliminierung des Persönlichen, einer «Aussage») sind beim Happening wie bei der Pop Art von bestimmender Bedeutung.

Michael Kirby schreibt über das erste Happening von Kaprow: «'18 Happenings in 6 Teilen' kombinierte Elemente aus verschiedenen Bereichen der Kunst: große Wandkonstruktionen, eine Skulptur auf Rädern, konkrete ('Geräusch-') Musik, Monologe, Diaprojektionen, einfache Tanzbewegungen und ein Gemälde, das während der Aufführung produziert wurde. In gewisser Weise macht allerdings auch das traditionelle Theater Gebrauch von allen Künsten; die große Bedeutung lag in der Art, in der die Elemente



1

3

2

4

5

1
Allan Kaprow: Assemblage 1957–1959
2
Red Crooms: aus dem Happening «The Burning Building», 1959
3
Allan Kaprow mit der Rekonstruktion des Environments «Yard», das er 1961 in einem Hinterhof aufbaute (Happening-Festival in Köln 1970)
4
Der Wiener Aktionist Otto Mühl bei seiner Brutalitätenschau, Köln 1970
5
H. Nitschs Koje mit den Relikten und Utensilien seiner Aktionen bei der Ausstellung Happening + Fluxus 1970 in Köln

montiert wurden. Drei getrennte Räume waren in der Reuben Gallery, wo das Happening stattfand, aufgebaut. Die Wände zwischen den Räumen bestanden aus halbdurchsichtiger Plastikfolie; und Einheiten des Werks wurden simultan in jedem der Räume präsentiert. Sechs aufeinanderfolgende 'Teile' mit jeweils drei Einheiten bildeten die '18 Happenings'. So wurde die Grundform des Happenings – eine 'Abteil'-Struktur, in der kein logischer Informationsaustausch zwischen den Elementen besteht – wirkungsvoll hergerichtet. Die Szenen der Aufführung waren klar getrennt, nicht zu der 'Handlung' des traditionellen Theaters zusammengestellt.»[4]

Kurz nach Kaprows erstem Happening traten G. Brecht und R. Grooms mit Aktionen an die Öffentlichkeit. Besonders Grooms Aktion war mit dem stark verwandt, was John Cage ab 1951/52 im Black Mountain College zusammen mit dem Tänzer und Choreographen Merce Cunningham veranstaltete und was in der Folge «Events» genannt wurde. Cage: «Wir machen mit diesen Tänzen und dieser Musik keinerlei Aussage: wir sind arglos genug, zu denken, daß wir, um etwas zu sagen, uns des Wortes bedienen würden. Vielmehr tun wir etwas, und die Bedeutung dessen, was wir tun, wird von jedem einzelnen derer bestimmt, die zusehen oder -hören. Es gibt keine Symbole, die dazu angetan wären, Verwirrung zu schaffen; es gibt keine Handlung, keine psychologischen Probleme; es gibt lediglich von Bewegung, Klang und Licht erzeugte Vorgänge ... Die Neuartigkeit unserer Arbeit entsteht also dadurch, daß wir uns von privaten menschlichen Motiven abgewandt und der Welt der Natur und der Gesellschaft, welche sich aus uns allen zusammensetzt, zugewandt haben. Unser Thema ist die Bejahung des Lebens, ohne das Chaos ordnen oder der Schöpfung gute Ratschläge geben zu wollen.» Bei Grooms Events herrschten Theatralisch-Pantomimisches, der nichtakademische Tanz und Vokales (Geräusche, Worte) vor. Wichtig bei Grooms war eine «assoziative Traumhandlung», die ihren Abschluß «in einer aufreizenden Klimax» (Kirby) fand. Bei den Events herrschte allgemein das akustisch-tänzerische Moment vor; sie neigten entweder zum Ballett (Yvonne Rainer, Trisha Brown, Deborah Hay, Merce Cunningham) oder zur Musik im Sinne von Schallereignissen (John Cage); dementsprechend war das Event, von einer Grundsituation abgesehen, weniger determiniert als das Happening, das schon durch die klare Definition eines konstruierten Environments und eines Handlungsgerüstes im allgemeinen eine freie Entwicklung nicht zuläßt. Das Event war entweder um Visuelles erweiterte Musik oder um Auditives erweiterter Tanz. Die Verschmelzung der Kategorien war also nicht so weit fortgeschritten wie beim Happening, bei dem Visuelles und Auditives von gleicher qualitativer Bedeutung waren.

Weitere Happenings oder Events folgten: Jim Dines «The Smiling Workman» (1960) mit deutlichem Hang zum Theater, Kirby nennt Dines Aktion eine «Ein-Mann-Variété-Satire»; Whitmans «A Small Smell», das aus der Zerstörung einer Schaufensterpuppe, bei gleichzeitiger Verbrennung einer stinkenden Masse, bestand. Ein wichtiges Ereignis war Kaprows «A Spring Happening» (März 1961). Das Publikum partizipierte das erstemal so, daß es integrierter Bestandteil war, ja so wichtig, daß ohne die Aktivitäten des Publikums das Happening gar nicht realisierbar geworden wäre. Die Teilnehmenden wurden in einen engen Holzverschlag gesperrt und beobachteten aus schmalen Schlitzen «das visuelle Material, das zu beiden Seiten des Tunnels präsentiert wurde, oder lauschten vielleicht nur den Klangpartien, wenn es außen dunkel war. In einer dramatischen Klimax wurde ein Rasenmäher mit röhrendem Motor von einem Ende des Tunnels ins Publikum gedrückt, während ein gewaltiger schwirrender Ventilator den Ausgang blockierte und eine Trommel und eine Autohupe das Getöse noch verstärken. Auf dem Höhepunkt dieser Aktivität fielen plötzlich die Seitenwände des Tunnels auseinander, so daß die Zuschauer den Raum, in den sie eingesperrt waren, verlassen konnten.» Beim Happening «A Service for the Dead I» (März 1962) von Kaprow war die Partizipation des Publikums von gleich eminenter Bedeutung wie bei «A Spring Happening». Im Gegensatz aber zu diesem war das Environment für «A Service for the Dead I» nicht mehr fiktiv-konstruiert, sondern ein vorgefundenes. «Das Happening fand statt in dem dunklen, unaufgeräumten, teilweise unter Wasser stehenden Keller des Theaters, und Kaprow nutzte seine natürlichen Merkmale zu atmosphärischer Wirkung. Die Zuschauer folgten einer einfachen Schnur aus dem Erdgeschoß hinab in den Hauptaufführungsraum, wobei sie verschiedene Räume und Gänge durchwandern mußten.» Mit einem Readymade-Environment operierte auch Claes Oldenburg. Er mietete sich 1962 an der Second Street in New York einen kleinen Laden, wo er seine bemalten Gipslebensmittel verkaufte. Für Oldenburg war diese «Niederlassung» zugleich eine Zäsur. Fortan wandte er sich fast ausschließlich der Objektkunst zu.

Unterdessen griff die Aktionskunst, wenn auch mit anderen Vorzeichen als das amerikanische Happening, auf Europa über. Wolf Vostell und die Gruppe Zero in Deutschland, J. J. Lebel, R. Filliou und die Nouveaux Réalistes in Frankreich, Gustav Metzger in London, Knizak in Prag entwickelten eigene Konzeptionen einer prozessualen Kunst. Was ganz generell die Europäer von den Amerikanern unterscheidet, ist, daß das Objekt bei den ersteren eine wesentliche Rolle spielt. Ähnlich wie bei Pollock war bei den Europäern die Aktion zumeist auf ein Resultat aus. Dabei hatte das resultierende Objekt vielfach den Vorrang; das heißt, es mußte ästhetischen Anforderungen so entsprechen, daß dadurch das Prozessuale durch das Syntaktische der Formalisierung vollkommen aufgehoben und somit als semantisches Element negiert wurde. Dieses Absurdum tritt besonders bei den Decollagen von Vostell, den Objekten von Beuys und jenen der Nouveaux Réalistes hervor.

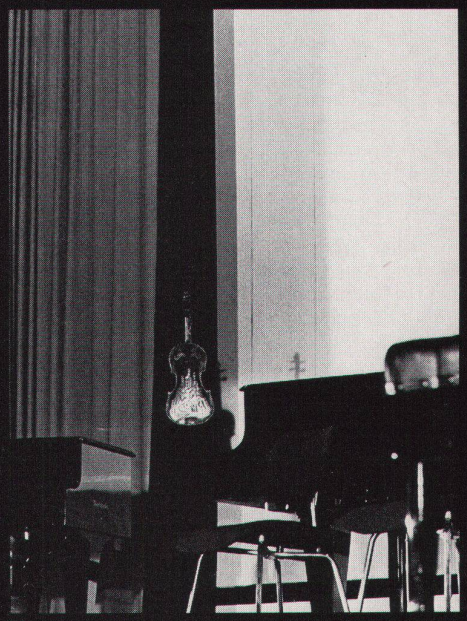
Das «Cityrama» (1961) von Vostell – er nannte es eine «realistische Demonstration» – bestand nur aus der Anweisung, 26 verschiedene Stellen in Köln aufzusuchen und dort «Leben und Realität, Aktionen und Vorfälle» zu beobachten oder mitzuerleben. Der didaktisch-betuliche Charakter äußert sich in den Anweisungen: «10. Ecke Übecker-Maybachstraße. Stellen Sie sich 5 Minuten an diese Stelle und überlegen Sie, ob 6 Menschen oder 36 Menschen in der Nacht der 1000 Bomber hier umgekommen sind.» Oder mühsamer: «12. Thürmchenswall 16 (Hauseingang). Gehen Sie in den Hauseingang des armen Hauses und beobachten Sie die Spiele der Kinder, dann nehmen Sie einen Fisch in den Mund und gehen spazieren.» Mit der Aktion «In Ulm, um Ulm und um Ulm herum» (1964) gelang Vostell das erste Meisterstück. Diese gigantische, bis ins letzte Detail minuziös geplante Demonstration führte während sechs Stunden 250 Menschen in Autobussen an 24 verschiedene Schauplätze, wo «wirkliche» oder inszenierte Darbietungen vorgeführt wurden respektiv zu besichtigen waren. Das Publikum wurde bei dieser Aktion im wahrsten Sinne des Wortes geführt, es partizipierte also nicht im Sinne der Kaprowschen Happenings, sondern hatte das zu machen, was Vostell vorschrieb oder verlangte, ohne daß es dabei zu einer Freilegung von Energie kam, die bewirken würde, die Leute realisieren zu lassen, daß freigelegte Energien durch Kanalisierung ein bestimmtes Geschehen in ein anderes überführen kann. Die autoritär-didaktische Methode führten Vostells Aktionen selber ad absurdum, denn indem er klare Rollen verteilte, reproduzierte er den soziologischen Status quo, den er aber mit seinen Aktionen zu überwinden trachtete[5].

1962/63 traten die Wiener Aktionisten (vorerst Mühl und Nitsch, später kam noch Brus hinzu) in Erscheinung. Zu gleicher Zeit etwa formierte sich die Fluxus-Bewegung zu einer weltweiten Organisation[6]. Musiker, Schriftsteller, bildende Künstler oder Intellektuelle wie George Brecht, Maciunas, Nam June Paik, D. Higgins, La Monte Young, T. Schmit, Ben Vautier, Josef Beuys und andere gehörten dieser, in ihrer Bedeutung eher ephemeren Organisation an. Festivals in Wiesbaden, Kopenhagen, Paris, Köln, Düsseldorf und New York zwischen den Jahren 1962 und 1964 bildeten die Höhepunkte der Aktivitäten der Fluxus-Bewegung. Nach 1964 löste sich die Organisation auf. (Die Intentionen der Fluxus-Bewegung werden im theoretischen Teil des Aufsatzes behandelt.)

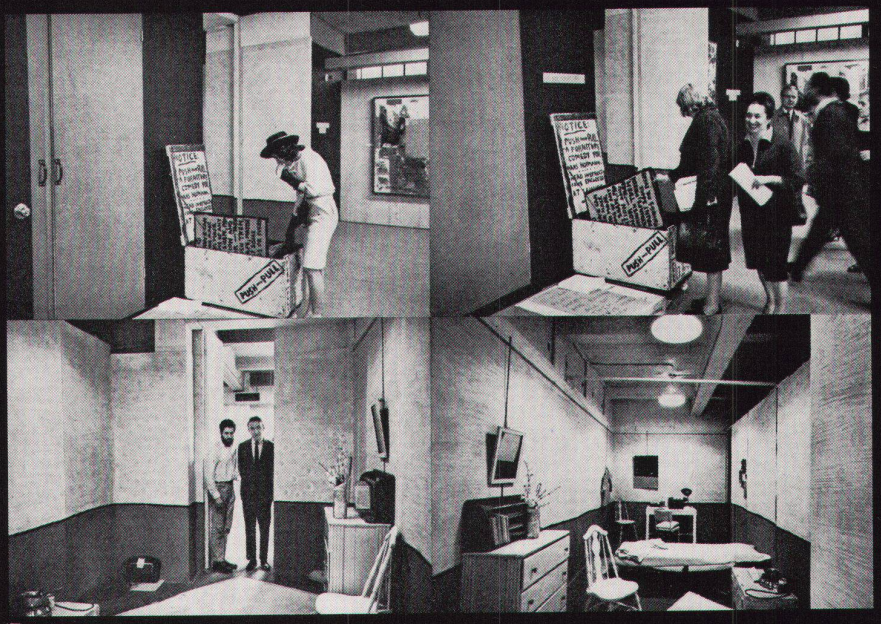
Relationen und weitere Zusammenhänge

Bislang wurde nur aus einer begrenzt räumlichen (New York), zeitlichen (1955–1962) und kategorialen (bildende Kunst) Perspektive die Entstehungsgeschichte des Happenings rekonstruiert. Wenn man die Annäherungsversuche ausweiten will, ist es notwendig, auf Vorformen des Happenings einzugehen, respektive zu untersuchen, welchen Stellenwert das Happening in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts hat, ob es ein rein erratisches Phänomen ist oder ob es in größere Zusammenhänge eingeordnet werden kann.

Aus dem Vorangegangenen wird klar, daß das Happening sich in Raum und Zeit abwickelt. Weiter wird ersichtlich, daß Geräusche und das Wort im Happening einbezogen sind, daß das Publikum aktiv teilnimmt, ja daß die Partizipation so weit gehen kann, daß diese das Happening erst realisierbar macht. Ausgehend von den ersten zwei Punkten (Raum/Zeit, Wort/Geräusch), ist die Frage ableitbar, ob das Happening nicht näher beim Theater steht als bei der bildenden Kunst. Dazu äußerte sich Claus Bremer anläßlich des Vostell-Happenings «In Ulm, um Ulm und um Ulm herum» folgendermaßen: «Für mich hat das Happening einen Platz in der Theatergeschichte. Eine Seite der Theatergeschichte zeigt die Aktivierung des Zuschauers. Ich sehe einen Weg über die Commedia dell'arte, in der die improvisierten Einsätze der Schauspieler das Publikum aktivieren, weil die Spielregeln gemeinsam bekannt sind, über Beaumont und Fletcher, bei denen gedichtete Zuschauer in einer Vorstellung



6



7

6
Beim «Fluxus-Konzert» in Köln bestand eine Komposition aus dem Herabspulen einer Violine von der Decke zum Fußboden
7
«Stoßen und Ziehen», aus einer Aktion von Allen Kaprow 1964
8
In Köln 1970 beim «Fluxus-Konzert». Von der Bühne her wurden Papierbahnen ins Publikum entrollt

8

eingreifen und sie verändern, über Tieck, bei dem gedichtete Zuschauer eine die Phantasie und Kritik anregende Geschichte nicht akzeptieren, und über Pirandello, bei dem das Spiel auf Zuschauerraum und Foyer übergreift und dessen Zuschauer sich die Frage stellen müssen, die Stückthema ist: Ist Theater Leben oder Leben Theater? Eine andere Seite der Theatergeschichte zeigt die Annäherung der theatralischen Ausdrucksmittel an die jeweilige Welt des Zuschauers. So sehe ich einen zweiten Weg über Shakespeare, der die gemeinsame Vergangenheit zum Verständnis der gemeinsamen Gegenwart verwendet, über Büchner (...), über Bertolt Brecht, dessen Theater durch Vergleiche mit der Realität seine Überprüfung durch den Zuschauer provozieren möchte, über Beckett, der Mülltonnen als Kunstgegenstand einsetzt und dessen Bewegungen mit dem Nichts alles wesentlich machen, und über Ionesco, der Banalitäten als künstlerisches Ausdrucksmaterial verwendet, das sich selbst als Ausdrucksmaterial decouvriert. (...) Beide Wege führen auf das Mitspiel zu, wie es Paul Pförtner, Michel Butor, Friederich Knilli und ich entwickelt haben. Das Mitspiel funktioniert nach einer Dramaturgie, die einmal zum persönlichen Eingreifen einlädt, wobei der betreffende Eingriff als mitgestaltender Impuls szenisch verwendbar ist und im Hinblick auf das Stückganze sichtliche Folgen hat ...» Wenn diese Parallelen und Gemeinsamkeiten, die Bremer dazu verleiten, das Happening für das Theater zu reklamieren, unbesehen genommen werden, dann kann man Bremer zustimmen, sobald aber einige Punkte angeschnitten werden, dann zeigen sich gewisse Differenzen:

1) das Prinzip der Rolle, der Charaktere, der «gedichteten Zuschauer», der «figurierten Räume» als wesentliches Moment selbst bei Pirandello, bei Beckett und Ionesco – das Happening kennt keine Rollen, Charaktere, «gedichtete Zuschauer» und «figurierte Träume», sondern nur Menschen, die einer Situation ausgesetzt sind und dann entsprechend handeln;

2) die starke Bedeutung des Symbolischen, des Gleichnishaften und Psychologischen beim Theater – das Happening ist «faktisch», das heißt, die Situationen haben Zeichenfunktion, sind aber nie symbolisch, gleichnishaft oder psychologisch im Sinne des Theaters;

3) das Wort ist bei dem von Bremer zitierten Theater ungleich wichtiger als beim Happening (selbst bei der alogischen, assoziativen Wortverwendung beim absurden Theater ist das Wort wichtiger als das Visuelle);

4) das Haptische als Erweiterung des Erlebnisbereiches ist beim Theater weitgehend ohne Belang – währenddem, besonders beim Kaprowschen Happening, die haptische Auseinandersetzung mit den Materialien äußerst wichtig ist;

5) beim Theater ist die Partizipation nie so progressiv, daß ohne Partizipierende das Stück gar nicht realisierbar ist. Aus diesen fünf Punkten ist ersichtlich, daß der Unterschied Happening/Theater nicht prinzipiell ist, doch daß es Nuancen von einiger Tragweite gibt.

Was den Aufbau betrifft, so sind einige Happenings von Kaprow, Dine, Oldenburg und anderen dramaturgisch strukturiert: mit einleitender Ausbreitung der Situation, mit einer abschließenden Klimax. Beim Happening «Spiegel» (1962) von Kaprow war der Aufbau in groben Zügen folgendermaßen: In einem Spiegellabyrinth läuft ziellos das Publikum umher, bis fünf «Hausmeister» erscheinen, um den Dreck auf dem Fußboden zusammenzuwischen. Die «Hausmeister» verteilen Besen an das Publikum, alle kehren. Die Leute beginnen einander die Besen aus der Hand zu reißen und betrachten sie in den Spiegeln. Die Reflexionen im Spiegel werden mit Quast und seifigem Wasser verwischt. Die «Hausmeister» beginnen zu schreien, immer lauter und schneller, um dann sukzessive wieder zu verstummen. Schließlich treten sie ab. Pneumatische Grubenhämmer werden dann in das Labyrinth gebracht. Unter ohrenbetäubendem Lärm bohren die Maschinen den Fußboden an. Die Spiegel zersplittern. Trotz der Alogik der Szenenaddition ist hier ein dramaturgisch klarer dreistufiger Aufbau erkennbar. Diese theatralische Konstruktion ist beim Happening nur eine Möglichkeit und nicht Kriterium. Das Happening «Drücken und Ziehen» (1963), ebenfalls von Kaprow, hat beispielsweise überhaupt keinen Aufbau im Sinne von «Spiegel», sondern besteht nur aus einem Raume mit darin stehenden Objekten und der Anweisung, daß jeder diesen Raum betreten kann und nach seinem Belieben einrichten, anmalen, die Objekte arrangieren kann. Dieses Pendeln zwischen klar strukturiertem Aufbau in Raum und Zeit und, abgesehen von einer gegebenen Grundsituation, totaler Zufälligkeit hindert daran, das Happening eindeutig in die Kategorie des Theaters oder der bildenden Kunst einzuordnen. Fest steht, daß die Kreatoren des Happenings fast ausnahmslos bildende Künstler sind, daß sie die bildende Kunst so erweiterten, daß sich die Erlebnissphäre nicht mehr nur aufs (statische) Objekt erstreckt, sondern daß das Objekt, indem es mit einer bestimmten (gegebenen) Situation kombiniert oder konfrontiert wird, ganz neue oder andere Erlebnissphären tangiert und dementsprechende Reaktionen evoziert. Das Erlebnis ist nicht nur optisch, sondern polysensuell, provoziert das Ohr, die Nase, den Gaumen, die Hand. Die korrespondierende Verbindung von gegebenem Objekt und gegebener Situation verlangt Aktivität im Physischen und im Geistigen. Der Mensch partizipiert in seiner Totalität. Es bleibt dabei keine Zeit zur Verinnerlichung, zur Meditation; die ständige Änderung von Objekt und Situation verlangt blitzschnelle Reaktion. Der Teilnehmende überprüft bei der Aktion durch die geforderte Reaktion sein Weltbild. Leben wird ereignishaft reproduziert.

Wenn auf die Frage des Stellenwertes des Happenings in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts eingegangen wird, dann ist es unerläßlich, das Intermedia zur Situierung und Erklärung heranzuziehen. Bei den Romantikern des 19. Jahrhunderts wird das Intermedia das erstemal angetönt, etwa in Richard Wagners Vision eines «Gesamtkunstwerkes», das er in seinen 'Musikdramen' zu realisieren versuchte. Wort, Musik, Gestik und Bühnenbild sind dabei gleichwertige und unlösbar aufeinander angewiesene Ausdrucksmittel, um einer theatralischen Gesamtwirkung zu dienen. Wagners Versuch war zu synthetisch konstruiert, um auf die Künste einen starken Einfluß auszuüben. Alexander Skrjabin ging über Wagner hinaus. Bei seinen «Allkunstwerken» sollten alle Sinne affiziert werden. Er baute in seine ekstatischen Kompositionen «Farbenklaviere» und «Duftorgeln» ein, mit der Absicht, Geruch- und Augensinn mit dem auditiven so zu kombinieren, daß die feinsten seelischen Regungen im Kunstwerk reflektierbar werden. Vom Theater her versuchten M. Maeterlinck, A. Jarry, K. Stanislawskji und andere eine ähnliche Erweiterung des Mediums.

Auch der italienische Futurismus trug wesentlich zur Überwindung der «reinen» Kategorien bei: die futuristische bildende Kunst, indem sie das Dynamische in das Kunstobjekt einzubeziehen trachtete; das futuristische Theater, indem es versuchte, «in wenigen Minuten, in wenigen Worten und in wenigen Gesten (...) eine Vielzahl von Situationen, Empfindungen, Ideen, Sinneswahrnehmungen ...» simultan und in einem alogischen Aufbau zu realisieren und das Publikum bestimmend in die Szene eingreifen zu lassen; die futuristische Musik schließlich, indem sie das Geräusch den Tönen der Instrumente gleichstellte, und es in die Kompositionen einbezog.

Ein wichtiger Meilenstein für die Entwicklung des Intermedia war das Ballett «Relâche» (1924) von Eric Satie. Dieses Ballett war eine Addition von ganz verschiedenartigen Szenen: der nackte Duchamp und ein Modell stellten sich als Adam und Eva nach dem gleichnamigen Bilde von Cranach auf die Bühne. Man Ray maß in bestimmten Zeitabständen die Bühne aus. Hin und wieder illuminierten die Scheinwerfer nicht die Bühne, sondern beleuchteten das Publikum. Den Abschluß bildeten Satie und Picabia, indem sie mit einem Citroën vor das schreiende und tobende Publikum gefahren kamen.

Die Dadas, die Surrealisten, einzelne wie Schwitters[7], Marcel Duchamp und A. Artaud[8] halfen mit, daß T. W. Adorno 1966 konstatieren konnte: «In der jüngsten Entwicklung fließen die Grenzen zwischen den Kunstgattungen ineinander, oder genauer: ihre Demarkationslinien verfransen sich.»[9]

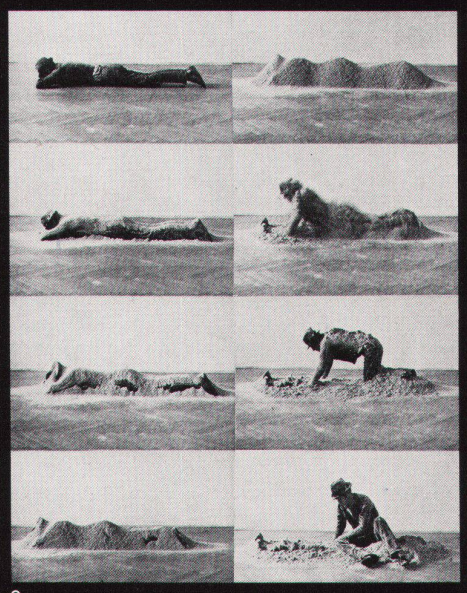
Die Bedeutung des Intermedia beruht darin, daß eine ästhetische Distanz durch die Affizierung aller menschlichen Sinnesfähigkeit, ja, den Menschen in seiner Ganzheit verunmöglicht wird und durch Partizipation des Einzelnen eine Situation geschaffen wird, die einer konkreten Lebenssituation gleichkommt, ohne aber eine solche zu sein.

Als vorläufig konsequenteste Form des Intermedia realisierte das Happening Wagners Idee eines synthetischen «Gesamtkunstwerkes» auf eine selbstverständliche Art und Weise.

Fiktion und Wirklichkeit

Bei seinem Wuppertaler Happening ließ Vostell von einer Lokomotive ein Auto zerstören. Beim «A Spring Happening» sperrte Kaprow Menschen in einen zu kleinen Verschlag ein, bei «A Service for the Dead I» wateten Leute durch einen unter Wasser stehenden Keller. Mühl läßt bei seinen Aktionen Tiere schlachten, uriniert, zertrümmert. Brecht verschwindet durch eine «Exit»-beschilderte Türe. Oldenburg verkauft Lebensmittel in einem Laden. Hendricks vergräbt Blumen. Jim Dine liegt in einem Bett und spielt mit einer Taschenlampe. Und so weiter. Diese hier vereinfachte Wiedergabe einiger Szenen aus Happenings und Aktionen zeigt, daß es sich zumeist um Handlungen und Situationen handelt, die tagtäglich geschehen können, ohne daß sie Kunststatus für sich beanspruchen.

Indem aber nun die Happenisten konkrete Situationen aus der Wirklichkeit des Alltages auswählen, wird das Ausgewählte aus dem Funktionskontext enthoben. Isoliert und zusammen mit andern gewählten Situationen, die aber nicht



9

9
Renate Weh: Einsiebungsaktion, Puppen-Menschen
10
Geoff Hendrix vergrub an verschiedenen Orten in Köln Blumen (Happening-Festival 1970)
11
Allan Kaprow bei seiner Aktivität in Köln 1970. Er zeräsgte ein Brett zu Sägmehl, um aus dem Sägmehl wieder ein Brett zu machen. Das Bild zeigt ihn beim Zusammensetzen der Schalung.

10

11

logisch kohärent sind, sondern alogisch addiert, erhält das Ausgewählte Zeichencharakter, wird mit Bedeutung aufgeladen[10]. Ähnlich wie beim Surrealismus stellt sich beim Happening durch das Collageprinzip der radikalen Nebeneinanderstellung von sich funktional-rational Ausschließendem eine adiskursive Traumambiance ein.

Die einzelnen Szenen brauchen dabei aber nicht ausnahmslos ausgewählt zu sein. Daß das Trennende zwischen Leben und Happeningsituation äußerst gering ist, dafür zeugt, daß die ausgewählte Szene (das Fiktive, Zeichenhafte), indem sie bei den Teilnehmenden affektive Energien freilegt, in eine ganz andere Situation umschlagen kann, die nicht mehr fiktiv ist (das heißt nicht mehr ausgewählt), sondern konkrete Wirklichkeit mit all deren physischen und psychischen Folgen. Beispiele: Beim «A Spring Happening» von Kaprow wurden die Teilnehmenden in einen Bretterverschlag eingesperrt. Dieses für viele Menschen unangenehme Eingesperrtsein (Klaustrophobie) provozierte entsprechende psychophysische Reaktionen. Die fiktive Situation schlug für einzelne in angst- und peinvolle Wirklichkeit um. Sie waren wirklich eingesperrt. Bei einem Happening von Vostell wurden die Teilnehmenden mitten in der Nacht in einem Walde fern jeder Verkehrsverbindung abgesetzt und mußten zusehen, wie sie nach Hause kamen. In Köln beim Happening-Festival im November vergangenen Jahres wurde die Aktion von Mühl von einem Außenstehenden gestört. Der Störer wurde von Mühl brutal attackiert. Die «fiktive» Situation, Mühls Brutalitätenschau, wurde durch eine «wirkliche» Situation mit wirklicher Brutalität abgelöst.

Diese drei Beispiele sind Ausnahmen von der Regel. Aber analog kann für den Einzelnen, der an einem Happening partizipiert, ein bestimmtes, dem Ablauf zugrunde liegendes, gefordertes Verhalten unmöglich sein; dann wird für ihn das Happening zur Wirklichkeit. Die gleichen Normen, die ihn im Alltag hindern, hindern ihn beim fiktiven Geschehnis, etwas Bestimmtes zu machen. Die subjektive Wirklichkeit, zu der das Happening für den Einzelnen werden kann, läßt doch nicht den objektiven Fiktionscharakter übersehen. Dieser Ambivalenz nicht auf die Spur gekommen zu sein, davon zeugt Vostells Schlagwort «Leben = Kunst / Kunst = Leben». Sobald Kunst und Leben zusammenfallen, wäre Leben in seinen schlimmsten Auswüchsen ästhetisch betrachtbar. Das Moment der kritischen Reflexion als Funktion der Kunst würde dahinfallen. Es geht nicht darum, Kunst und Leben zusammenfallen zu lassen, sondern die Annäherung so weit gehen zu lassen, daß Kunst komplexe Wirklichkeit ebenso komplex reflektieren kann.

Das Happening, das Kunst als Prozeß und nicht als Produkt versteht, fordert Verhaltensweisen. Der Einzelne kann eine Rolle übernehmen oder sie ablehnen. Sobald er sie ablehnt, verletzt er den Gruppenkodex und stellt sich außerhalb des jeweiligen Systems. Das Happening als gesellschaftliche Mechanismen reproduzierendes Ereignis fördert Bewußtsein, ohne dabei direkte Folgen auf die Sozietät zu haben[11].

Die Happenisten deklarierten nie direkt politische oder gesellschaftliche Ziele (abgesehen von J. J. Lebel und Vostell); so verstanden sie sich auch nie als Antikünstler. Happening ist im Gegenteil in Intention, Form und Wirkung stark konstruktiv, währenddem die Fluxus-Bewegung sich bewußt destruktiv-anarchisch gebärdete, ohne dabei die gleiche Brisanz und Effektivität wie die Happening-Bewegung zu haben. Antikunst als Kunst, die diametral dem gegenübersteht, was eine bestimmte Zeit unter Kunst versteht, war ihr Hauptanliegen. Dabei waren totale Extravertiertheit, totale Entpersönlichung und in der Folge totale Verdinglichung die dominierenden «Mittel», um zum Ziel, der «Eliminierung der Schönen Künste», zu gelangen. Maciunas, der Chefideologe der Fluxus-Bewegung, formulierte dies folgendermaßen: «Die Fluxus-Ziele sind soziale (nicht ästhetische). Sie stehen (ideologisch) in Verbindung mit der LEF-Gruppe[12] 1929 in der Sowjetunion und richten sich auf: stufenweise Eliminierung der Schönen Künste (Musik, Theater, Poesie, Prosadichtung, Malerei, Bildhauerei usw.). Dies motiviert der Wunsch, die Verschwendung von Material und menschlichen Fähigkeiten auf sozial konstruktive Ziele zu richten, etwa die Angewandten Künste: industrielles Design, Journalismus, Architektur, Ingenieurwissenschaft, graphisch-typographische Kunst, Drucken usw., die alle den Schönen Künsten nahestehen und dem Schönen Künstler beste Berufsmöglichkeiten bieten. So ist Fluxus gegen das Kunstobjekt als funktionslose Ware, die nur dazu bestimmt ist, verkauft zu werden und dem Künstler den Lebensunterhalt zu geben. Es kann höchstens vorübergehend die pädagogische Funktion haben, den Leuten klarzumachen, wie überflüssig Kunst ist und wie überflüssig er schließlich selbst ist. Es sollte deshalb nicht permanent sein. Deshalb ist Fluxus antiprofessionell (...). All die Fluxuskonzerte, -publikationen usw. sind bestenfalls vorübergehende Übergangslösungen zu der Zeit, da die Schönen Künste oder zumindest ihre institutionellen Formen völlig eliminiert werden können und die Künstler andere Beschäftigungen finden.» Diese «Fluxus-Ziele» blieben zumeist schöner Wunschtraum. Durch interne Auseinandersetzungen über Ideologisches und dem daraus resultierenden Zusammenbruch bestätigte Fluxus nur, was es eliminieren wollte; der Geniekult, der autistische Individualismus des Künstlers waren schlußendlich stärker als eine Theorie.

Fluxus ist ein Spezialfall von Happening. Environment, Publikumspartizipation war bei den Fluxus-Aktionen zumeist unwichtig; es handelte sich vielfach um reine Schaustücke. Um ihr Ziel zu erreichen, benützten die Fluxus-Künstler Institutionalisiertes, um es dann aber im Verlaufe der Aktion umzufunktionieren. Dem Publikum, durch diese Institutionen entsprechend programmiert, wurde vielfach in seiner Erwartungsvorstellung entgegengekommen. Sobald sich aber das Publikum in der Konsumationsatmosphäre sicher genug fühlte, überstürzten sich die Ereignisse. Unprogrammiertes, Unerwartetes, «Ungehöriges» wie Klavierzertrümmerungen, Übergreifen der Vorstellung von der Bühne in den Zuschauerraum und anderes passierte[13]. Dieses «Ungehörige» bewirkte Belustigungen, Verunsicherungen und nicht selten Skandale (Amsterdam 1962, Aachen 1964).

Was im Kontext mit der Zeit zwischen 1961/62 und 1964 provozierte, erwies sich später als Einleitung einer konstruktiven Phase. Fluxus trug letztlich mehr zu Entwicklung als zur Eliminierung der Künste bei[14].

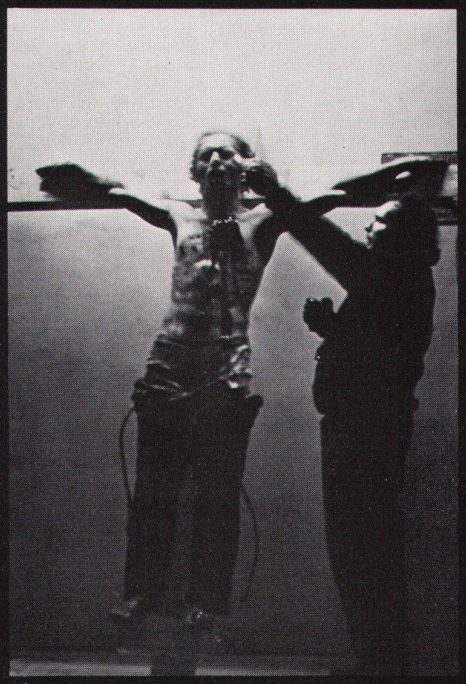
Entwicklungen und Einflüsse

Ende 1967 realisierte Kaprow das Happening «Fluids». Während dreier Tage baute er quer durch Los Angeles zwanzig verschiedene Mauern aus Eisstücken. Mit dieser Arbeit leitete Kaprow die Kette seiner «Aktivitäten» ein, wie er sie fortan nannte. Es war nicht mehr das Happening in seiner spektakulären Frühform, sondern es waren (und sind) Anlässe mit irgendwelchen Materialien in irgendeinem Raume mit teilweise starker politischer Engagiertheit oder von allgemein bewußtseinserweiternder Bedeutung. In Köln während des Happening-Festivals im November 1970 zersägte er ein Holzbrett zu Sägemehl. Die Sägemehlteile wurden anschließend mit Leim gemischt und in einer Negativform wieder zur Ausgangsform des Brettes gebracht. In Berlin veranstaltete Kaprow Mitte November 1970 das Happening, oder eben die «Aktivität» «A Sweet Wall». Unterhalb eines totgelegten U-Bahn-Stranges zwischen Gleisdreieck und Potsdamer Platz in Sichtnähe der Berliner Mauer und vor der Kulisse ausgebrannter Häuser baute Kaprow eine zwanzig Meter lange, eineinhalb Meter hohe Mauer aus vierhundert Zementbausteinen, verfugt mit tausend Scheiben Weißbrot und dem Inhalt von vier Marmeladeeimern. Anschließend stürzte er das Gebilde um.

Aus den drei geschilderten «Aktivitäten» ist ersichtlich, daß Kaprow wieder zum Environment oder Objekt zurückkehrte. Diese Rückkehr stellt aber nicht eine Regression dar, denn heute weist das Objekt ganz andere Vorzeichen als Ende der fünfziger Jahre auf: Das heutige Objekt oder Environment ist nicht statisch verdinglicht, es ist reines Mittel zum Zweck, Prozesse zu veranschaulichen. Im Gegensatz zu Beuys hat bei Kaprow das aus einer Aktion resultierende Objekt nie einen reliquiarischen Wert, es wird nicht nachträglich zum Kunstobjekt. Immer noch wie bei den Happenings ist die Ereignisstruktur Wesen und Idee der Kaprowschen Kunstideologie.[15]

Das Happening beeinflußte einerseits die Entwicklung der bildenden Kunst, anderseits das Theater. Die Ereignisstruktur als wesentliches Kriterium etwa der Land Art, Arte povera und als Moment bei der Kunst des visualisierten Denkprozesses äußert sich in zwei Modi: entweder als Prozessuales *des* Objektes oder als Prozeß *am* und *mit* dem Objekt. Das Prozessuale des Objektes steht dort im Vordergrund, wo das Objekt so angelegt ist, daß es sich selbst verändert, sich auflöst, verfällt; der Prozeß am und mit dem Objekt (respektive an und mit Materialien) ist vielfach bei der Kunst des visualisierten Denkprozesses von bestimmender Bedeutung (zum Beispiel Giuseppe Penone mit Eingriffen in der Natur, ebenso Mario Merz, dann Renate Wehs Einsiebungen, Richard Serra mit den Bleigießungen, Franz Erhard Walther mit den verwendbaren Objekten ...).

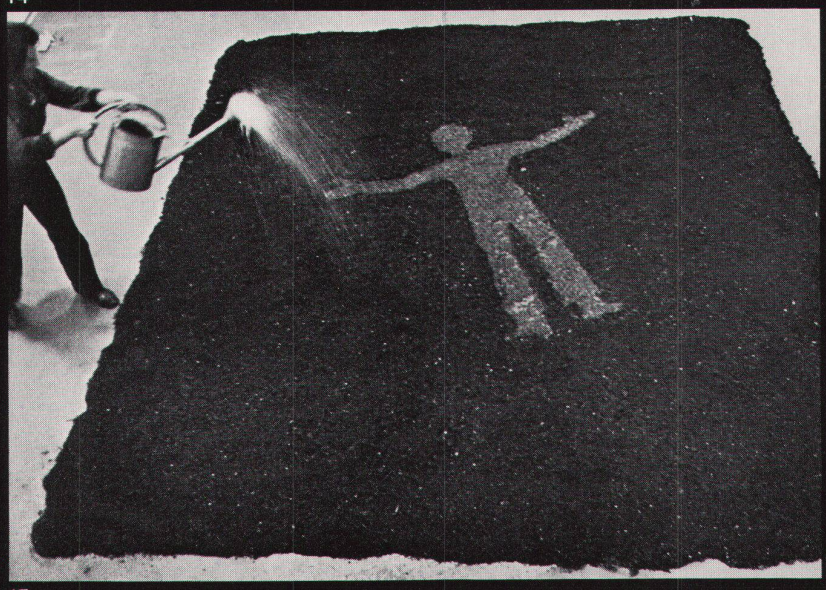
Dazu natürlich sind die heutigen Aktionen ohne die Wegbereitung des Happenings undenkbar. Etwa HA Schults 20000 km in 20 Tagen, die Aktionen der amerikanischen Street Workers (Vito Acconi, Marjorie Strider, John Giornos, John Perreault, Les Levine und andere), die Nägel mit der Spitze nach oben reihenweise auf eine Straße legen, Bilderrahmen an Häuserwände hängen, Geburtstagsparties auf der Straße veranstalten usw.; dann politisch oder kulturpolitisch motivierte Aktionen von Künstlern, wie diejenige im November 1969 im Museum of Modern Art



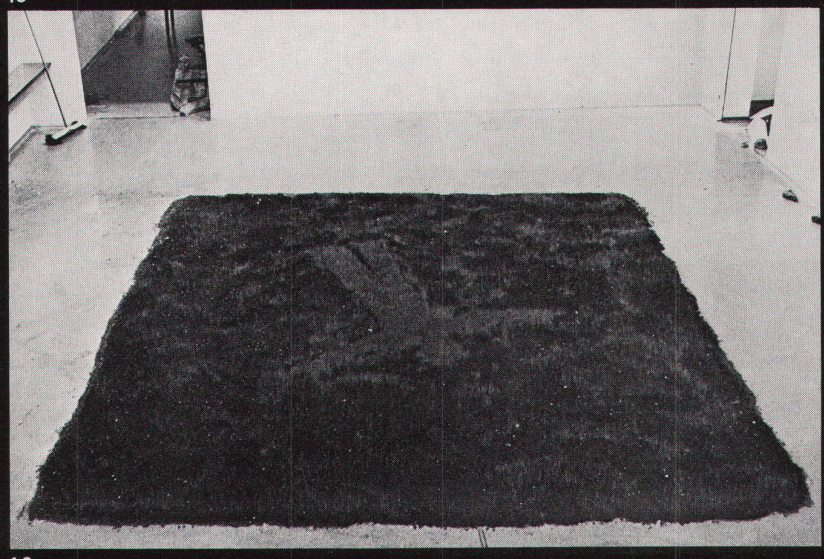
12

14

13



15



16

12
H. Nitsch bei einer Aktion, Köln 1970
13
Gilbert und George, das englische Bildhauerpaar, bei einer Vorführung in Köln 1970
14–16
Mattiaci bei der Vermählung verschiedener Grassorten (Kunsthaus Luzern 1970)

in New York, als Männer und Frauen auftraten, um das «Sterben» zu spielen; oder die Düsseldorfer «LIDL»-Akademie, die Störungen von Anlässen inszeniert (zum Beispiel Eröffnung der 4. documenta), Sportveranstaltungen und den Betrieb der Kunstakademien persifliert, um decouvrierende Reaktionen zu provozieren.

Vielleicht noch von größerer Bedeutung sind die Einflüsse des Happenings auf die Entwicklung des Theaters. In den sechziger Jahren erhielt das Gesicht des Theaters neue Züge. Wichtig dafür waren neben einzelnen Persönlichkeiten wie Artaud, Grotowski, Brooks die neugegründeten Theatergruppen wie das Living Theatre, die La Mama Troup, die Performance Group, das Open Theatre, die Tréteaux Libres, das Zoo-Theater von Pistoletto und andere. Bei diesen Theatergruppen gibt es keine Schauspieler im traditionellen Sinne, keinen Bühnendekor, keine Kostüme. Theater neigt hier immer mehr zur Lebenswirklichkeit als zur inszenierten Rollenwirklichkeit. Beim «Paradise Now» des Living Theatre und beim «Requiem pour Roméo et Juliette» der Tréteaux Libres beispielsweise wird das Publikum aufgefordert, mitzuagieren, zu partizipieren. Udo Kultermann schreibt: «Die Partizipation von Spielern und Publikum, Künstlern und Gesellschaft an einem umfassenden Geschehen verläuft analog zur politischen Realität. Die notwendigen gesellschaftlichen Veränderungen bedürfen der Partizipation. Partizipation des Einzelnen setzt aber Selbstverantwortlichkeit voraus, die Fähigkeit, selbst zu denken, den Willen, sich nicht manipulieren, lenken, zwingen zu lassen.»

Anmerkungen

1 Rauschenberg produzierte schon seit 1954 Combines. «Pilgrim» aus dem Jahre 1960 wurde hier deshalb ausgewählt, weil die ästhetisierende Investierung von einem Objekt in diesem Werke modellhaft-eindeutig in Erscheinung tritt. Zudem herrscht zwischen den frühen Combines und den späten kein prinzipieller Unterschied.

2 Das Ungenügen an der Leinwand äußerte sich, wenn auch in stark verinnerlichter Form, bei den gestischen Malaktionen von Pollock, den malerischen Inszenierungen von Mathieu, den Wettermalereien und Anthropometrien von Yves Klein. Bei Pollocks szenischen Malereien war der Vorgang ebenso wichtig wie das Resultat; das heißt, das finale Objekt ist so etwas wie eine koagulierte Aktion. – Die japanische Künstlergruppe Gutai startete schon 1955/56 mit happeningähnlichen szenischen Malereien. Saburo Murakami durchsprang in der Ohara Hall in Tokio im Oktober 1955 eine Wand aus gerahmtem Papier; 1957 zerriß er von Hand eine Papierwand. Beim gleichen Anlaß bemalte Kanayana einen sich gleichzeitig vergrößernden Ballon. Nach dem Malakt zerschnitt er ihn. Shiraga schoß Pfeile und warf Speere auf eine Leinwand. Was bei Pollock oder Mathieu verinnerlicht oder spielerisch praktiziert wurde, war bei den Japanern eine bewußt aggressive und zerstörerische Handlung.

3 Kaprows bekanntestes Environment, «Yard», realisierte er für die Ausstellung der Martha Jackson Gallery «Environments, Situations, Spaces» im Juni 1961: einen Hinterhof voller Autoreifen in einer All-over-Komposition. Inmitten der Reifen erhoben sich «Verpackungen». Im Juni 1962 verbarrikadierte Christo eine Pariser Straße mit Ölfässern; die «Inspiration» durch Kaprow scheint nicht nur bei dieser Arbeit, sondern auch bei Christos «Verpackungen» nur allzu eindeutig.

4 Die dominierende Bedeutung der Simultaneität bei Kaprows «18 Happenings in 6 Teilen» ist eine Ausnahme. Kaprow scheint hier noch stark vom kompositorischen Prinzip seines Lehrers John Cage beeinflußt. Bei späteren Happenings, etwa «Courtyard» (1962), wo ein Mann während der ganzen Dauer der Aktion das Zentrum des Geschehnisses mit einem Fahrrad umkreist, ist die Simultaneität nicht mehr von einer solch bestimmenden Bedeutung, hat eher die Funktion, das Alogische der Form noch zu intensivieren.

5 Ohne Vostell gegenüber ungerecht werden zu wollen, ist seine Popularität weniger ein Produkt seiner Originalität oder besonderen Qualität als vielmehr des Publicityrummels, die verschiedene Pseudoskandale mit sich brachten.

6 Die ausführliche Geschichte der Fluxus-Bewegung ist in der Publikation «Happenings» von Becker und Vostell, Rowohlt-Verlag, S. 179–192, zu finden.

7 1921 schrieb Schwitters in der Zeitschrift «Der Ararat»: «Man nehme Zahnarztbohrmaschinen, Fleischhackmaschinen, Ritzenkratzer von der Straßenbahn, Omnibusse und Automobile, Fahrräder, Tandems und deren Bereifung, auch Kriegsersatzreifen und deformiere sie. Man nehme Lichte und deformiere sie in brutalster Weise. Lokomotiven lasse man gegeneinanderfahren, Gardinen und Portieren lasse man, Spinnwebfaden mit Fensterrahmen tanzen und zerbreche winselndes Glas. Dampfkessel bringe man zur Explosion zur Erzeugung von Eisenbahnqualm. Man nehme ... Menschen selbst können auch verwendet werden. Menschen selbst können auf Kulissen gebunden werden. Menschen selbst können auch aktiv auftreten, sogar in ihrer alltäglichen Lage, zweibeinig sprechen, sogar in vernünftigen Sätzen. – Nun beginne man die Materialien zu vermählen.»

8 Artauds Essaysammlung «Le théâtre et son double» wurde 1958 das erste Mal in Amerika herausgegeben. Artauds Postulat, das Theater müsse sich zum Gleichberechtigten des Lebens machen, hat sicher nicht nur Brooks, Grotowski, das Living Theatre und andere beeinflußt, sondern auch die Happenisten, Aktionisten und Fluxus-Leute.

9 Als wesentlicher Auslöser für diese «Verfransung» darf der Film nicht außer acht gelassen werden, faßt doch dieses Medium dank den technischen Möglichkeiten alle Gattungen (Theater, Musik, Malerei, Plastik und Architektur) zu einem Ganzen zusammen. Durch den Illusionscharakter der Reproduktion jedoch ist die Rezeption eigengesetzlich filmisch. Die Konsumation auf Distanz und ohne Partizipation tangiert nicht die gleichen Erlebnissphären wie das Intermedia in der Form des Happenings.

10 Was Duchamp mit seinen Objekten (Readymades) machte, machen die Happenisten mit Situationen: beide isolieren Alltägliches und erklären es zur Kunst.

11 Bazon Brock: «Erst die Wandlung von Rezeption zur Partizipation vermag aus dem beschränkten Raum bloßer Zustimmung oder Ablehnung herauszuführen. – Was wir heute erleben, ist die Herausspielung eines Hauptmerkmales zukünftiger ästhetischer wie gesellschaftlicher Praxis: der Betrachter, der Besucher, der Teilnehmer usw. bestimmen ihrerseits durch die Formen der Partizipation die Erscheinungsweisen, die Materialisationen von Umwelt.»

12 Aus dem Programm der LEF-Gruppe: «1. Nieder mit der Kunst, lang lebe die Technik. 2. Die Religion ist eine Lüge. Die Kunst ist eine Lüge. 3. Tötet die letzten Bindungen des menschlichen Denkens an die Kunst. 4. Nieder mit der Pflege der Kunsttraditionen. Lang lebe der konstruktivistische Techniker. 5. Nieder mit der Kunst, die die Unfähigkeit der Menschheit nur verschleiert. 6. Die kollektive Kunst der Gegenwart ist konstruktives Leben.»

13 Die Anweisungen für das Fluxus-Stück «Blechsolo» von Dick Higgins lauten: «1. Vor der Aufführung wird ein Blechblasinstrument stark erhitzt. 2. Auf einem Kissen wird es in den Aufführungsraum getragen. 3. Es wird nach einem Freiwilligen für die Ausführung des Stückes gefragt. 4. Das Instrument wird dem Freiwilligen in die Hand gegeben. 5. – der nun das Stück ausführt.»

14 Eine Parallele, doch kunstgeschichtlich viel bedeutender ist der Dadaismus, der im Kontext mit den spezifischen Gegebenheiten der Zeit zwischen 1916 und 1925 destruktiv wirkte. Nachträglich zeigte sich aber, daß diese bewußte Destruktionsphase für die Entwicklung der Kunst notwendig war.

15 Im Gegensatz zu Vostell ist Kaprow nicht dem Denkfehler auf den Leim gegangen, der sich in der Vostellschen Sottise äußert: «Im Pariser Mai gab es zum ersten Male keinen Unterschied mehr zwischen Leben und Kunst.» – Dem gleichen Denkfehler erlag auch Ben Vautier, auch er ist wie Vostell ein Happenist der frühen Stunde. Durch einen persönlichen Weg der Entwicklung kam Vautier zur Folgerung: «Alles, was ich berühre, ist Kunst.» Dieser Schluß läßt, logisch gesehen, keine weiteren Möglichkeiten mehr offen, «Kunst» zu machen. Objektiv wird Kunst aber weiterhin gemacht. Vautier als Künstler will dabeisein, und so kann er sich von den Vermittlungskanälen des Kunstbetriebes und -vertriebes nicht lösen, beschickt Ausstellungen, stellt Betten aus, macht dieses und jenes und führt sich somit selber ad absurdum. – Für Vostell wie Vautier (auch Timm Ulrichs) wurde der Wirklichkeitsaspekt des Happenings zum Verhängnis. Währenddem Gilbert und George, das englische Bildhauerpaar, durch ihre ironisierende Nostalgie, durch andere Verfremdungen, wie Bemalung der Gesichter, Retardation des Vortrages, serielle Künstlichkeit und durch die Konstruktion eines identifizierenden Mythos, nachhaltig zu überzeugen wissen.

Literatur

Jürgen Claus, «Kunst heute», Rowohlt; Gert Kreytenberg, «George Segal», Reclam, Stuttgart; Susan Sontag, «Kunst und Antikunst», Rowohlt; Jürgen Becker und Wolf Vostell, «Happenings», Rowohlt; Allan Kaprow, «Assemblage, Environments und Happenings», Abrams; Udo Kultermann, «Leben und Kunst», Wasmuth; Wolf Vostell, «Aktionen», Rowohlt; Lucy R. Lippard, «Pop Art», Droemer Knaur; «Happening & Fluxus, Materialien», Kölnischer Kunstverein; Heinz Ohff, «Pop und die Folgen», Droste; «Kunst ist Revolution», DuMont; T. W. Adorno, «Ohne Leitbild – Parva Aesthetica», Suhrkamp

---

Le «happening»; historique, théorie et conséquences

par Theo Kneubühler

Rétrospective et chronologie

Avant 1960, le «pop-art» était dénommé «néo-dada». Il faut en chercher les raisons dans les analogies, souvent superficielles, que d'aucuns établissaient entre les «combine paintings» de Rauschenberg, les images héraldiques et de drapeaux de J. Johns et les «readymades» de Duchamps, Man Ray, Raoul Hausmann, Jean Pougny et d'autres. Or, le seul trait commun entre les deux générations, celle issue de Duchamp et celle fidèle à la ligne de Johns et Rauschenberg, consistait dans l'intégration aux œuvres d'art d'objets tirés de la réalité quotidienne. La conception et le mode d'investissement, ainsi que le contexte marqué par l'époque et l'histoire de l'art, révèlent des différences graduelles, allant parfois jusqu'aux différences de principe.

C'est ainsi que Rauschenberg considère le «Vélocipède», premier «readymade» de Duchamp remontant à 1913, comme «l'une des plus belles sculptures» qui soit. Il sublime en événement esthétique ce que Duchamp avait conçu à l'origine comme simple support d'une idée. Rauschenberg commence dès lors à intégrer dans ses «combines» des objets réels, transposés en éléments esthétiques formels. Dans son œuvre intitulée «Pilgrim» (1960), la peinture gestique trouve son prolongement sur une chaise. Partie intégrante de l'image, la chaise est départie de sa fonction strictement utilitaire pour devenir un élément purement esthétique à fonction formelle.

Indépendamment de l'investissement modal de la réalité, Rauschenberg nous intéresse ici pour avoir marqué le passage du «action painting» au pop-art. Ce même intérêt, nous le portons aussi à Jasper Johns. Chez les deux artistes, l'élément gestique des action paintings est toujours présent, voire de grande importance; mais l'absence de caractère formel est rompue par la combinaison avec des objets réels (Rauschenberg) ou par l'ambivalence des représentations gestiques de la réalité (Johns). Une considération superficielle de «Large White Numbers» (1958) de Johns fait apparaître cette peinture comme œuvre purement informelle. Un examen plus approfondi révèle toutefois une structure additive des cellules et, dans les différentes cellules, des numéros. La question suivante se pose: s'agit-il d'une représentation de chiffres ou d'un acte strictement pictural? Une incertitude identique, voire même encore accrue, apparaît à propos des images de drapeaux remontant au milieu des années cinquante: l'ambivalence irritante de la représentation picturale-gestique y est encore bien plus manifeste.

Jasper Johns et Rauschenberg étaient tous deux élèves de John Cage. Rauschenberg traduit

Suite page 141