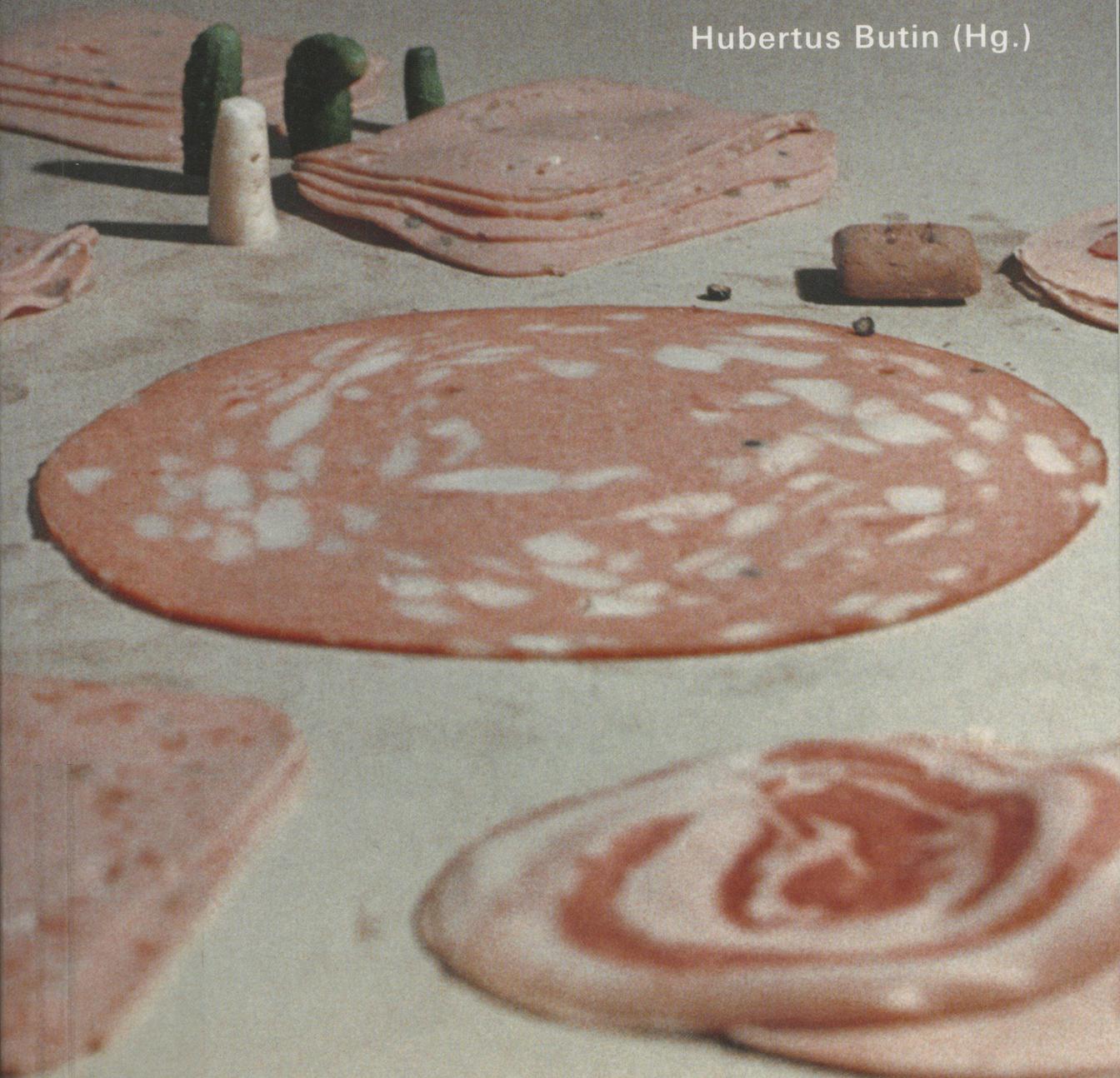


# Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst

Hubertus Butin (Hg.)



SNOECK

A 331  
710 ✓

# Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst

Hubertus Butin (Hg.)

**SNOECK**

**Vorwort** 8  
Hubertus Butin

**Ambient Art** 8  
Christian Kravagna

**Analytische Malerei** 11  
Johannes Meinhardt

**Appropriation Art** 14  
Stefan Römer

**Architektonische Intervention** 18  
Susanne Titz

**Archiv** 22  
Regina Schultz-Möller

**Art & Language** 27  
Sabeth Buchmann

**Arte Povera** 31  
Barbara Hess

**Ästhetik der Absenz** 35  
Ulrike Lehmann

**Bad Painting** 40  
Hans-Jürgen Hafner

**Body Art** 43  
Doris Krystof

**Camp** 48  
Ulf Poschardt

**Conceptual Art** 51  
Sabeth Buchmann

**Cultural Studies** 56  
Tom Holert

**Curating** 58  
Beatrice von Bismarck

**Dekonstruktivismus** 62  
Heinrich Wefing

**Digitale Fotografie** 65  
Hubertus von Amelunxen

**Display** 69  
Fiona McGovern

**Dokumentarische Fotografie** 72  
Timm Starl

**Düsseldorfer Fotoschule** 76  
Stefan Gronert

**Fake** 81  
Stefan Römer

**Feminismus und künstlerische Praxis** 85  
Marie-Luise Angerer

**Fluxus** 89  
Gabriele Knapstein

**Fotorealismus** 93  
Ulrich Wilmes

**Gender und Repräsentationskritik** 97  
Ilka Becker

**Giveaway** 103  
Joachim Penzel

**Glamour** 107  
Tom Holert

**Graffiti und Street Art** 110  
Johannes Stahl

**Happening** 114  
Lars Blunck

**Hybridität** 118  
Christian Höller

**Identität und Selbstinszenierung** 122  
Doris Krystof

**Index** 127  
Friederike Wappler

**Individuelle Mythologien** 130  
Harald Kimpel

**Installation** 134  
Johannes Stahl

**Institutionskritik** 138  
Johannes Meinhardt

**Inszenierende Fotografie** 142  
Hubertus von Amelunxen

**Inszenierung** 145  
Nina Schallenberg

**Interaktivität** 150  
Rudolf Frieling

**Interventionismus und Aktivismus** 153  
Stephan Geene

**Kontext** 157  
Johannes Meinhardt

**Konzeptuelle Fotografie** 160  
Johannes Meinhardt

**Kunst im öffentlichen Raum** 163  
Hubertus Butin

**Kunst und Design** 169  
Kathrin Busch

**Kunst und Film** 173  
Ilka Becker

**Kunst und Globalisierung** 178  
Julia Gelshorn

**Kunst und Mode** 182  
Ulf Poschardt

**Kunst und Musik** 187  
Tom Holert

**Kunst und Naturwissenschaften** 191  
Susanne Witzgall

**Kunst und Ökonomie** 195  
Diedrich Diederichsen

**Kunst und Politik in den 1960er- und 70er-Jahren** 198  
Hubertus Butin

**Kunst und Politik in den 1980er- und 90er-Jahren** 204  
Hubertus Butin

**Kunst und Politik im frühen 21. Jahrhundert** 210  
Kerstin Stakemeier

**Kunst und Psychoanalyse** 215  
Marie-Luise Angerer

**Kunst und Werbung** 218  
Holger Liebs

**Kunstkritik** 222  
Tom Holert

**Künstlerbuch** 226  
Michael Diers

**Künstlertgärten** 231  
Brigitte Franzen

**Künstlerinterviews** 234  
Julia Gelshorn

**Künstlerische Forschung in akademischen Institutionen** 238  
Elke Bippus

**Land Art** 241  
Anne Hoormann

**Licht und Raum** 245  
Carina Plath

**Minimal Art** 249  
Sebastian Egenhofer

**Moskauer Konzeptualismus** 253  
Sylvia Sasse

**Multiple** 258  
Claus Pias

**Nouveau Réalisme** 262  
Barbara Hess

**Op Art** 266  
Martina Weinhart

**Ortsspezifität** 270  
Doris Krystof

**Partizipation** 275  
Astrid Wege

**Performance und Performativität** 280  
Marie-Luise Angerer

**Pop Art** 284  
Barbara Hess

**Postkoloniale Blicke** 289  
Christian Kravagna

**Postminimal Art** 293  
Friederike Wappler

**Postmoderne** 298  
Oliver Elser

**Queer Culture und künstlerische Praxis** 302  
Cristina Nord

**Relationale Ästhetik** 307  
Oona Lochner

**Repräsentationen des Privaten** 311  
Elena Zanichelli

**Serialität** 314  
Hubertus Butin

**Situationistische Internationale** 319  
Roberto Ohrt

**Soziale Plastik** 323  
Barbara Lange

**Teamwork und Selbstorganisation** 326  
Beatrice von Bismarck

**Transavanguardia und Heftige Malerei** 329  
Johannes Meinhardt

**Transkulturalität** 333  
Christian Höller

**Urbanismuskritik als künstlerische Praxis** 336  
Stefan Römer

**Urheberrecht** 341  
Rainer Jacobs

**Videokunst** 344  
Rudolf Frieling

**White Cube** 349  
Christian Kravagna

**Wiener Aktionismus** 353  
Barbara Hess

**Young British Artists** 357  
Holger Liebs

Namensregister 362  
Begriffsregister 373  
Impressum und Fotonachweis 375

Beispiel für den konsumistischen Gebrauch eines Phänomens und Begriffs. Für die Street Art und ihre Einbindung in den Kontext zeitgenössischer Kunst bleibt die weitere Entwicklung abzuwarten.

Johannes Stahl

#### Literatur

G. H. Brassai, »Du mur des cavernes au mur d'usine«, in: *Minotaure*, Nr. 3/4, 1933.

Jean Baudrillard: *Kool Killer oder die Revolution der Zeichen*, Berlin 1978.

Henry Chalfant und Martha Cooper: *Subway art*, London 1984.

Allan Schwartzman: *Street Art*, New York 1985.

*An der Wand. Graffiti zwischen Anarchie und Galerie*, hg. v. Johannes Stahl, Köln 1989.

Jack Steward: *Subway graffiti – an aesthetic study of graffiti on the subway system of New York City 1970–1978*, New York 1989.

Bernhard van Treeck: *Das große Graffiti-Lexikon*, Berlin 2001.

Christian Hundertmark: *The Art of Rebellion I/II*, Aschaffenburg 2003.

Julia Reinecke: *Street-Art – Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz*, Bielefeld 2007.

Johannes Stahl: *Street Art*, Königswinter 2009.

Heike Derwanz: *Street-Art-Karrieren*, Bielefeld 2013.

## Happening

»Happenings sind in der heutigen Zeit die einzige Untergrund-Avantgarde.« Dieses beschwörende Statement, formuliert 1966 von Allan Kaprow, dem Begründer des Happenings in den USA, ist längst Geschichte – und mit ihm das Happening selbst. Es finden keine Happenings im historischen Sinne mehr statt, weder in der Kunst, in der der Begriff in den 1960er-Jahren derart verbreitet war, dass er jede Distinktionskraft einzubüßen drohte, noch in der Gegen- und Jugendkultur, die den Begriff um 1970 als ein Signum ihrer Nonkonformität entlehnt hatte. Aus dem allgemeinen Wortschatz ist der Begriff weitgehend verschwunden – und doch wirkt das Happening bis in unsere Zeit nach.

Allan Kaprow, zugleich der bedeutendste Theoretiker des Happenings, definierte den Ter-

minus 1960 – zwei Jahre, nachdem er ihn mit seinen legendären *18 Happenings in 6 Parts* geprägt hatte – als eine Collage von »Ereignissen in einer bestimmten Zeit, in der, schlicht gesprochen, ›Dinge passieren‹«, wobei »die Beteiligten aktiv eingebunden« würden. Gleichwohl sich in den *18 Happenings in 6 Parts* die Teilhabe der Galeriebesucher auf die simultane Wahrnehmung banaler Handlungsvollzüge wie Musizieren, Sich-Bewegen, Orangen-Auspressen etc. beschränkte, zeichnete sich hier doch bereits ein Kern des Happenings ab: die Entfaltung von Ereignissen und die Stimulierung ästhetischer Erfahrung. Mit ihrem Insistieren auf dem Ereignishaften schwenkten die Happener von einer objekthaften Verfassung von Kunst um auf die Erfahrung als Kunst, ganz im Geiste von John Dewey. Dieser US-amerikanische Philosoph hatte 1934 in seinem Buch *Art as Experience* das objekthafte Kunstwerk als bloßen »Repräsentanten von Kunst« ausgewiesen und im Gegenzeug die ästhetische Erfahrung als die eigentliche »Keimzelle der Kunst« ausgemacht.

So scheinbar verbindlich sich in den 1960er-Jahren der Terminus des Happenings als Oberbegriff für die neue Aktionskunstform etabliert hatte, so disparat waren doch die künstlerischen Positionen. Wichtige Vertreter des Happenings in den USA – mit je eigenen Ausprägungen – waren Jim Dine, Red Grooms, Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow, Claes Oldenburg und Robert Whitman, in Japan waren es die Künstler der *Gutai-Gruppe*, in Westeuropa Künstler wie Wolf Vostell und der Franzose Jean-Jacques Lebel. Lange Zeit kunsthistorisch zu wenig beachtet geblieben ist die Aktionskunstszene jenseits des Eisernen Vorhangs, die mit Künstlern wie Milan Knížák, Tadeusz Kantor oder Zorka Ságlová über Positionen verfügte, die durchaus dem Happening westeuropäischer Prägung vergleichbar sind. Zwar sind immer wieder Versuche unternommen worden, die verschiedenen Formen des Happenings zu typologisieren, doch hat sich keine Kategorisierung als tragfähig erwiesen. Die Disparität zwischen den jeweiligen künstlerischen Happening-

Positionen ist dabei auch ein Spiegel der unterschiedlichen Einflüsse, aus denen sie sich speisten. Sie reichen vom dadaistischen Lautgedicht und der futuristischen Soiree über die Malerei und Assemblage bis zu John Dewey und John Cage. Claes Oldenburg beispielsweise begriff das Happening als »Ausdehnung des Raumes in der Malerei«.

Tatsächlich hatte sich die Bedeutung aktionistischer Kunstformen bereits Mitte der 1950er-Jahre in einer spezifischen Rezeption des Abstrakten Expressionismus abgezeichnet, namentlich in der Auffassung Harold Rosenbergs, in der jüngsten Malerei sei die Malfläche zur Arena, das Malen zur Aktion und die Malerei zum Ereignis geworden. Entsprechend stehen insbesondere die Künstler der New Yorker Happening-Szene in einer genealogischen Reihe mit der Malerei und hier vor allem mit dem Action Painting. Während die europäischen Happener (nicht zuletzt aufgrund ihrer stärkeren Politisierung im Vorfeld der 68er-Bewegung) früh den öffentlichen Raum als Aktionsstätte entdeckten, fanden die New Yorker Happenings in ihrer Anfangszeit ausnahmslos in Galerien statt. Deren Räume gestalteten die Künstler – gleichsam als Ausdehnung der Malerei in den Raum – mittels diverser Materialien (Farbe, Stoffe, Folien, Papier und Pappe, Kleidung, Leuchtkörper, aber auch Zivilisationsmüll wie alte Autoreifen etc.) zu Environments um, welche das Setting für die Aktionen der Performer bildeten und zugleich das Publikum buchstäblich einfassten.

Das verwendete Material entsprach dabei einem richtungsweisenden Weckruf, den Kaprow bereits 1958 in seinem wichtigen Aufsatz *The Legacy of Jackson Pollock* hervorgebracht hatte: Pollock habe die Kunst an einen Punkt geführt, an dem sich die jungen Künstler »mit der Umgebung und den Gegenständen des alltäglichen Lebens beschäftigen« sollten. Alle Arten von Objekten, so Kaprow weiter, seien »Materialien für die neue Kunst: Farbe, Stühle, Lebensmittel, elektrisches Licht und Neonlicht, Rauch, Wasser, alte Socken, ein Hund, Filme, und tausend andere Dinge, die die heutige Künstlergeneration entdecken wird.

[...] Ein Geruch zerdrückter Erdbeeren, ein Brief von einem Freund oder eine Plakatwand mit einer Abflussreiniger-Werbung; dreimal an die Haustür geklopft, ein Kratzer, ein Seufzer oder eine Stimme, die endlose Vorträge hält, ein gleißender Stakkato-Blitz, ein Bowler-Hut – all dies sind Materialien für die neue konkrete Kunst.« Die Ausweitung des Materialfundus, wie sie der zeitgenössischen Kunst so selbstverständlich erscheint, ist somit auch eine Errungenschaft der Zeit um 1960 und des Happenings.

Kaprow selbst hielt sich allerdings nicht lange damit auf, die Einsatzmöglichkeiten solcher Materialien zu erforschen, sondern zielte von Anbeginn darauf, die Erfahrung der Rezipienten zu erkunden, um deren Bewusstsein für die Erscheinungen des Alltags zu sensibilisieren. Vielen seiner New Yorker Künstlerkollegen hingegen gerann das Happening zum wild-expressiven, bisweilen tumultösen, gelegentlich bewusst an Varieté-Attraktionen und Verkehrsunfälle gemahnenden Spektakel. Jim Dine beispielsweise hatte 1960 in einem Happening einen *Car Crash* aufgeführt und das eingebettete Publikum mit ungestümen Aktionen gereizt. Wolf Vostell hingegen wollte mittels des Happenings »die Dingwelt mit dem Publikum verschmelzen«, ja »das Publikum Leben lehren«. In Vostells Worten zeichnet sich denn auch eine unverkennbare Nähe des Happenings zum avantgardistischen Telos der Verschmelzung von Kunst und Leben ab, wie es von Peter Bürger 1974 in seiner *Theorie der Avantgarde* skizziert wurde, der zufolge die klassischen Avantgardisten eine Überführung der Kunst in Lebenspraxis intendiert hätten. Dergleichen traf auch auf Vostell und andere Happener zu, insbesondere dort, wo sie den Schutzraum der Galerie verließen, um im öffentlichen Raum zu agieren. Entsprechend erklärte Jean-Jacques Lebel, es gehe im Happening darum, die »kulturelle Entfremdung« zu überwinden, »die Welt« zu offenbaren und »uns vor uns selbst« zu offenbaren. Kaprows Wort vom »therapeutischen Zweck« des Happenings bekommt bei Lebel und Vostell eine geradezu politische Dimension.

Beispiel für den konsumistischen Gebrauch eines Phänomens und Begriffs. Für die Street Art und ihre Einbindung in den Kontext zeitgenössischer Kunst bleibt die weitere Entwicklung abzuwarten.

Johannes Stahl

#### Literatur

G. H. Brassai, »Du mur des cavernes au mur d'usine«, in: *Minotaure*, Nr. 3/4, 1933.

Jean Baudrillard: *Kool Killer oder die Revolution der Zeichen*, Berlin 1978.

Henry Chalfant und Martha Cooper: *Subway art*, London 1984.

Allan Schwartzman: *Street Art*, New York 1985.

*An der Wand. Graffiti zwischen Anarchie und Galerie*, hg. v. Johannes Stahl, Köln 1989.

Jack Steward: *Subway graffiti – an aesthetic study of graffiti on the subway system of New York City 1970–1978*, New York 1989.

Bernhard van Treeck: *Das große Graffiti-Lexikon*, Berlin 2001.

Christian Hundertmark: *The Art of Rebellion I/II*, Aschaffenburg 2003.

Julia Reinecke: *Street-Art – Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz*, Bielefeld 2007.

Johannes Stahl: *Street Art*, Königswinter 2009.

Heike Derwanz: *Street-Art-Karrieren*, Bielefeld 2013.

## Happening

»Happenings sind in der heutigen Zeit die einzige Untergrund-Avantgarde.« Dieses beschwörende Statement, formuliert 1966 von Allan Kaprow, dem Begründer des Happenings in den USA, ist längst Geschichte – und mit ihm das Happening selbst. Es finden keine Happenings im historischen Sinne mehr statt, weder in der Kunst, in der der Begriff in den 1960er-Jahren derart verbreitet war, dass er jede Distinktionskraft einzubüßen drohte, noch in der Gegen- und Jugendkultur, die den Begriff um 1970 als ein Signum ihrer Nonkonformität entlehnt hatte. Aus dem allgemeinen Wortschatz ist der Begriff weitgehend verschwunden – und doch wirkt das Happening bis in unsere Zeit nach.

Allan Kaprow, zugleich der bedeutendste Theoretiker des Happenings, definierte den Ter-

minus 1960 – zwei Jahre, nachdem er ihn mit seinen legendären *18 Happenings in 6 Parts* geprägt hatte – als eine Collage von »Ereignissen in einer bestimmten Zeit, in der, schlicht gesprochen, »Dinge passieren«, wobei »die Beteiligten aktiv eingebunden« würden. Gleichwohl sich in den *18 Happenings in 6 Parts* die Teilhabe der Galeriebesucher auf die simultane Wahrnehmung banaler Handlungsvollzüge wie Musizieren, Sich-Bewegen, Orangen-Auspressen etc. beschränkte, zeichnete sich hier doch bereits ein Kern des Happenings ab: die Entfaltung von Ereignissen und die Stimulierung ästhetischer Erfahrung. Mit ihrem Insistieren auf dem Ereignishaften schwenkten die Happener von einer objekthaften Verfälschung von Kunst um auf die Erfahrung als Kunst, ganz im Geiste von John Dewey. Dieser US-amerikanische Philosoph hatte 1934 in seinem Buch *Art as Experience* das objekthafte Kunstwerk als bloßen »Repräsentanten von Kunst« ausgewiesen und im Gegenzeug die ästhetische Erfahrung als die eigentliche »Keimzelle der Kunst« ausgemacht.

So scheinbar verbindlich sich in den 1960er-Jahren der Terminus des Happenings als Oberbegriff für die neue Aktionskunstform etabliert hatte, so disparat waren doch die künstlerischen Positionen. Wichtige Vertreter des Happenings in den USA – mit je eigenen Ausprägungen – waren Jim Dine, Red Grooms, Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow, Claes Oldenburg und Robert Whitman, in Japan waren es die Künstler der *Gutai-Gruppe*, in Westeuropa Künstler wie Wolf Vostell und der Franzose Jean-Jacques Lebel. Lange Zeit kunsthistorisch zu wenig beachtet geblieben ist die Aktionskunstszene jenseits des Eisernen Vorhangs, die mit Künstlern wie Milan Knížák, Tadeusz Kantor oder Zorka Ságlová über Positionen verfügte, die durchaus dem Happening westeuropäischer Prägung vergleichbar sind. Zwar sind immer wieder Versuche unternommen worden, die verschiedenen Formen des Happenings zu typologisieren, doch hat sich keine Kategorisierung als tragfähig erwiesen. Die Disparität zwischen den jeweiligen künstlerischen Happening-

Positionen ist dabei auch ein Spiegel der unterschiedlichen Einflüsse, aus denen sie sich speisten. Sie reichen vom dadaistischen Lautgedicht und der futuristischen Soiree über die Malerei und Assemblage bis zu John Dewey und John Cage. Claes Oldenburg beispielsweise begriff das Happening als »Ausdehnung des Raumes in der Malerei«.

Tatsächlich hatte sich die Bedeutung aktionistischer Kunstformen bereits Mitte der 1950er-Jahre in einer spezifischen Rezeption des Abstrakten Expressionismus abgezeichnet, namentlich in der Auffassung Harold Rosenbergs, in der jüngsten Malerei sei die Malfläche zur Arena, das Malen zur Aktion und die Malerei zum Ereignis geworden. Entsprechend stehen insbesondere die Künstler der New Yorker Happening-Szene in einer genealogischen Reihe mit der Malerei und hier vor allem mit dem Action Painting. Während die europäischen Happener (nicht zuletzt aufgrund ihrer stärkeren Politisierung im Vorfeld der 68er-Bewegung) früh den öffentlichen Raum als Aktionsstätte entdeckten, fanden die New Yorker Happenings in ihrer Anfangszeit ausnahmslos in Galerien statt. Deren Räume gestalteten die Künstler – gleichsam als Ausdehnung der Malerei in den Raum – mittels diverser Materialien (Farbe, Stoffe, Folien, Papier und Pappe, Kleidung, Leuchtkörper, aber auch Zivilisationsmüll wie alte Autoreifen etc.) zu Environments um, welche das Setting für die Aktionen der Performer bildeten und zugleich das Publikum buchstäblich einfassten.

Das verwendete Material entsprach dabei einem richtungsweisenden Weckruf, den Kaprow bereits 1958 in seinem wichtigen Aufsatz *The Legacy of Jackson Pollock* hervorgebracht hatte: Pollock habe die Kunst an einen Punkt geführt, an dem sich die jungen Künstler »mit der Umgebung und den Gegenständen des alltäglichen Lebens beschäftigen« sollten. Alle Arten von Objekten, so Kaprow weiter, seien »Materialien für die neue Kunst: Farbe, Stühle, Lebensmittel, elektrisches Licht und Neonlicht, Rauch, Wasser, alte Socken, ein Hund, Filme, und tausend andere Dinge, die die heutige Künstlergeneration entdecken wird.

[...] Ein Geruch zerdrückter Erdbeeren, ein Brief von einem Freund oder eine Plakatwand mit einer Abflussreiniger-Werbung; dreimal an die Haustür geklopft, ein Kratzer, ein Seufzer oder eine Stimme, die endlose Vorträge hält, ein gleißender Stakkato-Blitz, ein Bowler-Hut – all dies sind Materialien für die neue konkrete Kunst.« Die Ausweitung des Materialfundus, wie sie der zeitgenössischen Kunst so selbstverständlich erscheint, ist somit auch eine Errungenschaft der Zeit um 1960 und des Happenings.

Kaprow selbst hielt sich allerdings nicht lange damit auf, die Einsatzmöglichkeiten solcher Materialien zu erforschen, sondern zielte von Anbeginn darauf, die Erfahrung der Rezipienten zu erkunden, um deren Bewusstsein für die Erscheinungen des Alltags zu sensibilisieren. Vielen seiner New Yorker Künstlerkollegen hingegen gerann das Happening zum wild-expressiven, bisweilen tumultösen, gelegentlich bewusst an Varieté-Attraktionen und Verkehrsunfälle gemahnenden Spektakel. Jim Dine beispielsweise hatte 1960 in einem Happening einen *Car Crash* aufgeführt und das eingebettete Publikum mit ungestümen Aktionen gereizt. Wolf Vostell hingegen wollte mittels des Happenings »die Dingwelt mit dem Publikum verschmelzen«, ja »das Publikum Leben lehren«. In Vostells Worten zeichnet sich denn auch eine unverkennbare Nähe des Happenings zum avantgardistischen Telos der Verschmelzung von Kunst und Leben ab, wie es von Peter Bürger 1974 in seiner *Theorie der Avantgarde* skizziert wurde, der zufolge die klassischen Avantgardisten eine Überführung der Kunst in Lebenspraxis intendiert hätten. Dergleichen traf auch auf Vostell und andere Happener zu, insbesondere dort, wo sie den Schutzraum der Galerie verließen, um im öffentlichen Raum zu agieren. Entsprechend erklärte Jean-Jacques Lebel, es gehe im Happening darum, die »kulturelle Entfremdung« zu überwinden, »die Welt« zu offenbaren und »uns vor uns selbst« zu offenbaren. Kaprows Wort vom »therapeutischen Zweck« des Happenings bekommt bei Lebel und Vostell eine geradezu politische Dimension.

Beispiel für den konsumistischen Gebrauch eines Phänomens und Begriffs. Für die Street Art und ihre Einbindung in den Kontext zeitgenössischer Kunst bleibt die weitere Entwicklung abzuwarten.

Johannes Stahl

#### Literatur

- G. H. Brassäi, »Du mur des cavernes au mur d'usine«, in: *Minotaure*, Nr. 3/4, 1933.  
Jean Baudrillard: *Kool Killer oder die Revolution der Zeichen*, Berlin 1978.  
Henry Chalfant und Martha Cooper: *Subway art*, London 1984.  
Allan Schwartzman: *Street Art*, New York 1985.  
An der Wand. *Graffiti zwischen Anarchie und Galerie*, hg. v. Johannes Stahl, Köln 1989.  
Jack Steward: *Subway graffiti – an aesthetic study of graffiti on the subway system of New York City 1970–1978*, New York 1989.  
Bernhard van Treeck: *Das große Graffiti-Lexikon*, Berlin 2001.  
Christian Hundertmark: *The Art of Rebellion I/II*, Aschaffenburg 2003.  
Julia Reinecke: *Street-Art – Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz*, Bielefeld 2007.  
Johannes Stahl: *Street Art*, Königswinter 2009.  
Heike Derwanz: *Street-Art-Karrieren*, Bielefeld 2013.

## Happening

»Happenings sind in der heutigen Zeit die einzige Untergrund-Avantgarde.« Dieses beschwörende Statement, formuliert 1966 von Allan Kaprow, dem Begründer des Happenings in den USA, ist längst Geschichte – und mit ihm das Happening selbst. Es finden keine Happenings im historischen Sinne mehr statt, weder in der Kunst, in der der Begriff in den 1960er-Jahren derart verbreitet war, dass er jede Distinktionskraft einzubüßen drohte, noch in der Gegen- und Jugendkultur, die den Begriff um 1970 als ein Signum ihrer Nonkonformität entlehnt hatte. Aus dem allgemeinen Wortschatz ist der Begriff weitgehend verschwunden – und doch wirkt das Happening bis in unsere Zeit nach.

Allan Kaprow, zugleich der bedeutendste Theoretiker des Happenings, definierte den Ter-

minus 1960 – zwei Jahre, nachdem er ihn mit seinen legendären *18 Happenings in 6 Parts* geprägt hatte – als eine Collage von »Ereignissen in einer bestimmten Zeit, in der, schlicht gesprochen, »Dinge passieren«, wobei »die Beteiligten aktiv eingebunden« würden. Gleichwohl sich in den *18 Happenings in 6 Parts* die Teilhabe der Galeriebesucher auf die simultane Wahrnehmung banaler Handlungsvollzüge wie Musizieren, Sich-Bewegen, Orangen-Auspressen etc. beschränkte, zeichnete sich hier doch bereits ein Kern des Happenings ab: die Entfaltung von Ereignissen und die Stimulierung ästhetischer Erfahrung. Mit ihrem Insistieren auf dem Ereignishaften schwenkten die Happener von einer objekthaften Verfassung von Kunst um auf die Erfahrung als Kunst, ganz im Geiste von John Dewey. Dieser US-amerikanische Philosoph hatte 1934 in seinem Buch *Art as Experience* das objekthafte Kunstwerk als bloßen »Repräsentanten von Kunst« ausgewiesen und im Gegenzeug die ästhetische Erfahrung als die eigentliche »Keimzelle der Kunst« ausgemacht.

So scheinbar verbindlich sich in den 1960er-Jahren der Terminus des Happenings als Oberbegriff für die neue Aktionskunstform etabliert hatte, so disparat waren doch die künstlerischen Positionen. Wichtige Vertreter des Happenings in den USA – mit je eigenen Ausprägungen – waren Jim Dine, Red Grooms, Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow, Claes Oldenburg und Robert Whitman, in Japan waren es die Künstler der *Gutai-Gruppe*, in Westeuropa Künstler wie Wolf Vostell und der Franzose Jean-Jacques Lebel. Lange Zeit kunsthistorisch zu wenig beachtet geblieben ist die Aktionskunstszene jenseits des Eisernen Vorhangs, die mit Künstlern wie Milan Knížák, Tadeusz Kantor oder Zorka Ságlová über Positionen verfügte, die durchaus dem Happening westeuropäischer Prägung vergleichbar sind. Zwar sind immer wieder Versuche unternommen worden, die verschiedenen Formen des Happenings zu typologisieren, doch hat sich keine Kategorisierung als tragfähig erwiesen. Die Disparität zwischen den jeweiligen künstlerischen Happening-

Positionen ist dabei auch ein Spiegel der unterschiedlichen Einflüsse, aus denen sie sich speisten. Sie reichen vom dadaistischen Lautgedicht und der futuristischen Soiree über die Malerei und Assemblage bis zu John Dewey und John Cage. Claes Oldenburg beispielsweise begriff das Happening als »Ausdehnung des Raumes in der Malerei«.

Tatsächlich hatte sich die Bedeutung aktionistischer Kunstformen bereits Mitte der 1950er-Jahre in einer spezifischen Rezeption des Abstrakten Expressionismus abgezeichnet, namentlich in der Auffassung Harold Rosenbergs, in der jüngsten Malerei sei die Malfläche zur Arena, das Malen zur Aktion und die Malerei zum Ereignis geworden. Entsprechend stehen insbesondere die Künstler der New Yorker Happening-Szene in einer genealogischen Reihe mit der Malerei und hier vor allem mit dem Action Painting. Während die europäischen Happener (nicht zuletzt aufgrund ihrer stärkeren Politisierung im Vorfeld der 68er-Bewegung) früh den öffentlichen Raum als Aktionsstätte entdeckten, fanden die New Yorker Happenings in ihrer Anfangszeit ausnahmslos in Galerien statt. Deren Räume gestalteten die Künstler – gleichsam als Ausdehnung der Malerei in den Raum – mittels diverser Materialien (Farbe, Stoffe, Folien, Papier und Pappe, Kleidung, Leuchtkörper, aber auch Zivilisationsmüll wie alte Autoreifen etc.) zu Environments um, welche das Setting für die Aktionen der Performer bildeten und zugleich das Publikum buchstäblich einfassten.

Das verwendete Material entsprach dabei einem richtungsweisenden Weckruf, den Kaprow bereits 1958 in seinem wichtigen Aufsatz *The Legacy of Jackson Pollock* hervorgebracht hatte: Pollock habe die Kunst an einen Punkt geführt, an dem sich die jungen Künstler »mit der Umgebung und den Gegenständen des alltäglichen Lebens beschäftigen« sollten. Alle Arten von Objekten, so Kaprow weiter, seien »Materialien für die neue Kunst: Farbe, Stühle, Lebensmittel, elektrisches Licht und Neonlicht, Rauch, Wasser, alte Socken, ein Hund, Filme, und tausend andere Dinge, die die heutige Künstlergeneration entdecken wird.

[...] Ein Geruch zerdrückter Erdbeeren, ein Brief von einem Freund oder eine Plakatwand mit einer Abflussreiniger-Werbung; dreimal an die Haustür geklopft, ein Kratzer, ein Seufzer oder eine Stimme, die endlose Vorträge hält, ein gleißender Stakkato-Blitz, ein Bowler-Hut – all dies sind Materialien für die neue konkrete Kunst.« Die Ausweitung des Materialfundus, wie sie der zeitgenössischen Kunst so selbstverständlich erscheint, ist somit auch eine Errungenschaft der Zeit um 1960 und des Happenings.

Kaprow selbst hielt sich allerdings nicht lange damit auf, die Einsatzmöglichkeiten solcher Materialien zu erforschen, sondern zielte von Anbeginn darauf, die Erfahrung der Rezipienten zu erkunden, um deren Bewusstsein für die Erscheinungen des Alltags zu sensibilisieren. Vielen seiner New Yorker Künstlerkollegen hingegen gerann das Happening zum wild-expressiven, bisweilen tumultösen, gelegentlich bewusst an Varieté-Attraktionen und Verkehrsunfälle gemahnenden Spektakel. Jim Dine beispielsweise hatte 1960 in einem Happening einen *Car Crash* aufgeführt und das eingebettete Publikum mit ungestümen Aktionen gereizt. Wolf Vostell hingegen wollte mittels des Happenings »die Dingwelt mit dem Publikum verschmelzen«, ja »das Publikum Leben lehren«. In Vostells Worten zeichnet sich denn auch eine unverkennbare Nähe des Happenings zum avantgardistischen Telos der Verschmelzung von Kunst und Leben ab, wie es von Peter Bürger 1974 in seiner *Theorie der Avantgarde* skizziert wurde, der zufolge die klassischen Avantgardisten eine Überführung der Kunst in Lebenspraxis intendiert hätten. Dergleichen traf auch auf Vostell und andere Happener zu, insbesondere dort, wo sie den Schutzraum der Galerie verließen, um im öffentlichen Raum zu agieren. Entsprechend erklärte Jean-Jacques Lebel, es gehe im Happening darum, die »kulturelle Entfremdung« zu überwinden, »die Welt« zu offenbaren und »uns vor uns selbst« zu offenbaren. Kaprows Wort vom »therapeutischen Zweck« des Happenings bekommt bei Lebel und Vostell eine geradezu politische Dimension.

Rückblickend erklärten sich viele der Happener unzufrieden mit den Versuchen, das Happening historisch zu fassen. »Berge von Blödsinn« seien über das Happening geschrieben worden, klagte Lebel; die »notwendigen Unterscheidungen« seien nicht gemacht worden, monierte Oldenburg. Diese Defizite waren gewiss der Disparität der Happenings, mindestens aber ebenso dem Dissens darüber geschuldet, ob und in welchem Maße ein Happening das Publikum aktivieren müsse. So ist bis heute umstritten, ob und in welchem Mindestgrad eine leibliche Beteiligung des Publikums die *Conditio sine qua non* für ein Happening ist. Die meisten Protagonisten insistierten beim Happening – im Gegensatz zur Performance – auf der Notwendigkeit einer Einbettung oder gar aktiven Beteiligung des Publikums. Lebel beispielsweise proklamierte, es gäbe »keine ›Funktion des Zuschauers‹ mehr«, Vostell wollte »den Beteiligten in das Zentrum des Geschehens« stellen, und Al Hansen forderte gar eine bedingungslose Hingabe an die Ereignisse: »Jeder, der mitmacht, muss darauf vorbereitet sein, zu leben, zu sterben, ins Gefängnis zu gehen oder ausgelacht zu werden.«

Das Ideal einer Einbeziehung der Rezipienten verdankte sich in Europa eher einer sozialkritischen Haltung, während es in den USA ganz wesentlich auf John Cage zurückging, insbesondere auf dessen Kurse an der New School for Social Research, die von vielen späteren Happening- und Fluxus-Künstlern in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre besucht worden waren. Cage hatte früh erkannt, dass jede Aufführungssituation unweigerlich eine Beteiligung der Rezipienten mit sich brächte: »Die meisten Leute denken, dass, wenn sie ein Musikstück hören, sie nichts tun würden, sondern dass etwas mit ihnen getan würde. Das stimmt aber nicht.« Diese Erkenntnis entwickelte Cage zu einem für das Happening wichtigen Leitmotiv: »Wir müssen unsere Kunst so arrangieren, wir müssen alles so arrangieren, dass die Leute merken, dass sie selbst es tun und nicht dass etwas mit ihnen getan wird.« Allerdings wandte Al Hansen als einer der Ersten ein, dass

entgegen der landläufigen Meinung die meisten Happenings realiter kaum umfangreiche Publikumsbeteiligungen gewährt hätten. Entscheidend ist wohl, was man unter Beteiligung verstehen will. Denn auch dort, wo Anwesende nicht unmittelbar zu Aktiven werden, können sie doch durchaus beteiligt sein, indem sie in jenen Aktionsraum einbezogen sind.

Als Allan Kaprow nun vor diesem historischen Hintergrund 1966 proklamierte, die Happenings seien »die einzige Untergrund-Avantgarde« (unter anderem weil es die einzige Kunstpraxis sei, die dem »Tod-durch-Bekanntheit«, zu dem ansonsten alle Kunst verdammt sei, entkomme), mag er bereits gespürt haben, dass das Happening dennoch an ein Ende gelangen würde. Eine Selbstentkräftung dieser vitalen Kunstform hatte sich bereits eingangs der 1960er-Jahre abgezeichnet, als er, Dine, Whitman und andere in der renommierten Martha Jackson Gallery an der Upper Eastside ausstellten und sich von Al Hansen die zukunftsweisende Frage gefallen lassen mussten, wie sie denn gedächten, den Weg zurück in die Off-Galerien in Downtown Manhattan zu finden. Das Happening wurde zunehmend institutionell affirmiert, verlor gerade dadurch an Irritationspotenzial und Attraktionswert. Manche Künstler wie Kaprow reagierten, indem sie sich aus der institutionellen Rahmung ihrer vormals mit Alltagsmaterialien ausgestaffierten Inszenierungen zugunsten privat veranstalteter und zumeist im öffentlichen Raum ohne aufwendige Requisiten durchgeführter Aktionen lösten. Das »Staged Happening« wurde somit zum »Activity Happening«, zu einer gemeinschaftlichen, häufig kommunikationsbasierten Aktionskunstform jenseits des institutionellen Kunstbetriebs. Bei Kaprows *Activity Happening Self Service* zum Beispiel konnten sich die TeilnehmerInnen 1967 den ganzen Sommer über in New York, Boston und Los Angeles verschiedene Aktivitäten auswählen und diese selbst realisieren – etwa im Supermarkt pfeifend zwischen den Regalen stehen oder Autos auf Parkplätzen von Supermärkten mit Dachpappe einwickeln.



Allan Kaprow: *Household*, 1964, Happening in Ithaca/New York

Nicht ahnen hingegen konnte Kaprow 1966, dass Jahrzehnte später eine dem Activity Happening vergleichbare Praxis entstehen würde, die ihre Öffentlichkeit durch die neuen medialen Kanäle globaler Aufmerksamkeit generieren sollte und die sich heute als ein legitimer Nachkomme des Happenings begreifen darf, auch wenn es nicht von KünstlerInnen durchgeführt wird: Flashmobs (kurze, spontane Menschaufmäufe in der Öffentlichkeit) und private Prank-Aktionen (kuriose oder doppelbödige Streiche), wie sie sich in den Videoportalen des Internets tausendfach dokumentiert finden. Doch reicht das Erbe des Happenings viel weiter. So stellt das historische Staged Happening mit seinen environmentalen Ausstattungen und szenischen Improvisationen eine wichtige Etappe in der Entwicklung installativer Kunstpraktiken dar (obschon das »Environment« seinerseits in einer Tradition zu den Raumausstattungen Dadas und des Surrealismus steht). Außerdem etablierten Happening- wie Fluxus-Künstler jenes Modell des selbstorganisierten Künstlers, das uns heute unter anderem in Form von Artist Run Spaces (Produzentengalerien), temporären Projekträumen und künstlerischen Kollaborationen geläufig ist. Darüber hinaus schreibt sich das Gemeinschaftserlebnis des Happenings unter dem Vorzeichen sozialer Relevanz in aktivistischen und kollektivistischen Kunstformen wie beispielsweise der New Public Genre Art (Kunst im öffentlichen Raum mit partizipativem und gesellschaftspolitischem Anspruch) fort. Auch werden einzelne künstlerische Positionen wie etwa jene von Christoph Schlingensiefel erst vor der Folie des Happenings kunsthistorisch sinnfälliger. Insofern ist das Happening heute zwar Geschichte, doch hat es Praxisformen zeitgenössischer Kunst direkt oder mittelbar nachhaltig geprägt.

Lars Blunck

#### Literatur

*Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, hg. v. Jürgen Becker und Wolf Vostell, Reinbek bei Hamburg 1965.

Michael Kirby: *Happenings*, New York 1966.

Al Hansen: *A Primer of Happenings and Time/Space Art*, New York 1966.

Allan Kaprow: *Assemblage, Environments & Happenings*, New York 1966.

*Essays on the Blurring of Art and Life*, hg. v. Jeff Kelley, Berkeley, Los Angeles und London 1993.

*Happenings and Other Acts*, hg. v. Mariellen R. Sanford, London und New York 1995.

Mildred L. Glimcher: *Happenings. New York, 1958–1963*, New York 2012.

## Hybridität

Ein zentrales Moment, das die Postcolonial Theory in den Diskurs über kulturelle Identitäten eingeführt hat, ist der Begriff der Hybridität. Als identitätsbestimmendes Merkmal kann sich Hybridität in jenen »Zwischenräumen« entwickeln, in denen sich ehemals getrennte kulturelle Einflusssphären zu überlagern und zu vermischen beginnen (»hybrid« = gemischt, aus Verschiedenem zusammengesetzt). Dies geschieht meist auf der historischen Basis des Kolonialismus und/oder weltweiter Migration. Auf diese Weise lassen sich, so der Theoretiker Homi K. Bhabha, die alten Oppositionen von Kolonialherren versus Kolonisierten, Machthabern versus Unterdrückten, Zentrum versus Peripherie vorübergehend außer Kraft setzen. In der Folge können mimikryhafte Widerstandsartikulationen sogenannter Randkulturen entstehen. Hat sich dieser hybride Raum zunächst jenen Menschen erschlossen, die in subalternen Zonen dem politischen und kulturellen Diktat ihrer Kolonialmächte unterworfen waren, so stellt Hybridität heute ein nahezu durchgängiges Identitätsmerkmal all jener dar, die in den »Kontaktzonen« der westlichen Metropolen leben. Demnach erstreckt sich ihr Terrain heutzutage denn auch praktisch über alle Kulturen, auch über die alt- und neohegemonialen Kulturen Europas.