

Projektion des menschlichen Körpers« ist.⁴ In der Aktionskunst wird diese Projektion zwischen Objekt und Subjekt greifbar. Indem sie die ungezählten Möglichkeiten aufzeigt, wie durch eine Aktion Konzeptionelles und Physisches, Emotionales und Politisches, Psychologisches und Soziales, Sexuelles und Kulturelles und so weiter aneinander gekoppelt werden können, macht die Aktionskunst die allzuoft vergessene Interdependenz der menschlichen Subjekte – der Leute – deutlich. Der Körper ist das Medium des Realen, so mannigfaltig sich dieses Reale auch darstellt und manifestiert. Indem Aktionskunst dieser Wechselbeziehung Gestalt verleiht, macht sie die Relationalität des Individuums im Rahmen von Kunst und Kultur sichtbar. Auf diese Weise *agiert* die Kunstaktion stellvertretend für jede Kunst – ob sie es will oder nicht –, wenn sie das Verhältnis zwischen Sehen und Bedeutung, Schaffen und Sein ins Blickfeld rückt.

Der folgende Aufsatz besteht aus einer zusammenhängenden Reihe kurzer Meditationen, die jeweils nur ein Fragment der zahllosen Analogien untersuchen, die die Aktionskunst umspannt. Insofern ist mein Aufsatz keine historische Studie und nicht an eine bestimmte Chronologie der Ereignisse gebunden. Dennoch gibt es eine Chronologie, so vielfältig ihre Kartographie auch sein mag. Diese Chronologie beginnt mit Sicherheit irgendwo im Action painting und setzt sich in den Happenings fort, die als Nachkriegerscheinerungen die Folgen des Zweiten Weltkriegs widerspiegeln, das Elend der *hibakusha* (Bombenopfer), die Beat-Generation, die Angry Young Men in England, den weltweiten Wiederaufbau von Wirtschaftssystemen und Kulturen sowie gewalttätige Auseinandersetzungen insbesondere in Korea, Vietnam und Algerien. Während dieser bewegten Jahrzehnte trugen die Kommunikation zwischen den Künstlern, die überall in der Welt Happenings veranstalteten, und der lockere Zusammenhalt der Fluxus-Mitglieder dazu bei, begreiflich zu machen, daß diejenigen, die Aktionen zu Kunst machten, gleichzeitig an einem Projekt arbeiteten, das keine nationalen Grenzen kannte, *obwohl* die jeweiligen Konflikte und Umstände, die sich in den Arbeiten der einzelnen Künstler zeigten, die Forderung nach nationaler Identität widerspiegeln. Ungewöhnliche Ereignisse ziehen häufig einen Paradigmenwechsel nach sich, der sich an entscheidenden Wegkreuzungen vollzieht. Ich habe mich lange Zeit damit zu-

frieden gegeben, daß der Körper als künstlerisches Ausdrucksmittel nach 1950 eng an das Bedürfnis gebunden war, das Primat des menschlichen Subjekts über das un- belebte Objekt zu behaupten, um auf die ontologische Bedrohung des Lebens selbst in der Zeit nach dem Holocaust und im anbrechenden Atomzeitalter zu reagieren. Damit will ich nicht sagen, daß diese Kunst keine Vorläufer hatte. Derer gab es sogar zahlreiche, und der Körper als visuelles Medium tauchte in nahezu jeder europäischen Avantgardebewegung vor dem Zweiten Weltkrieg auf. Aber erst der regelmäßige, systematische und internationale Einsatz in den letzten fünfzig Jahren definierte den Körper als neues Ausdrucksmittel und als Gattung der bildenden Kunst. Eine Kunst, die aus Aktionen bestand, bedeutete, daß Kunst gegenständlich und darstellend zugleich sein konnte, daß sie das Primat des Körpers gleichzeitig als metaphorischen Inhalt und als konkrete Darstellungsform vorbringen konnte. Diese Kunst hat das metonymische Verhältnis des Austauschs zwischen Betrachter und Kunstwerk klar zum Ausdruck gebracht. Aber sie hat dieses Verhältnis auch verändert, indem sie ein agierendes Subjekt in einem realen Austausch mit einem anderen agierenden Subjekt darstellt: kurz gesagt, Aktionskunst zeigt zwei Menschen, die einander Bedeutung vermitteln, ganz gleich wie kompliziert die Kommunikationsform auch sein mag.⁵ Denn wenn Aktionen zu Kunst werden, geht es immer um Kommunikation *zwischen Menschen*. Es war eine Aktion innerhalb der realen sozialen Bedingungen seines Alltagslebens, die Latham seinen Dozentenposten gekostet hat. Er hat bewiesen, wieviel auf dem Spiel steht, wenn man Aktion mit Kunst und Kultur verbindet.

Meiner Ansicht nach kam die relativ große Bedeutung des Kulturellen für das Politische verstärkt in jenen Kunstaktionen zum Ausdruck, die allgemein mit den »Sechziger Jahren« in Verbindung gebracht werden, weil man sich damals im höchsten Maße bewußt geworden war, daß menschliche Aktion im sozialen Raum auch im Bereich der Politik nicht ohne Wirkung bleibt. Nach meiner Zeitrechnung beginnen die »Sechziger Jahre« 1955 mit Rosa Parks, der schwarzen Näherin aus Montgomery, Alabama, die sich weigerte, ihren Sitzplatz im Bus einer Weißen zu überlassen (wozu sie gesetzlich verpflichtet war), und enden irgendwo zwischen 1973 und 1975, als die Vereinigten Staaten ihre Truppen aus Vietnam abzo-

4 Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford 1985, S. 281.

5 Daniel Burens »Sandwich Men« – eine Aktion von 1968, in der Transparente durch Paris getragen wurden, auf denen lediglich

abwechselnd weiße und bunte Streifen zu sehen waren – machte deutlich, wie schwierig die Kommunikation über das Medium Zeichen sein kann, *wenn* und zweifelsohne *weil* Aktion mit im Spiel ist.