

nings (1966) Richtlinien für Happenings definierte, diese Kunstform selbst bereits aufgegeben, um sich einfacheren Aktionen zuzuwenden, die er später als »Aktivitäten« bezeichnete.

Kaprow war bereits entmutigt durch die ausbleibenden ernsthaften Reaktionen auf sein Happening *Push and Pull: A Furniture Comedy for Hans Hofmann* von 1963. Diese ausgeklügelte Arbeit war ein Tribut an die Pädagogik des deutschen Künstlers, die sich mit der »stoßen-ziehen«-Dynamik der Bildebene beschäftigte, sagte ihr jedoch gleichzeitig den Kampf an. *Push and Pull* umfaßte so einfallsreiche und spielerische Aktivitäten wie einen aus Nahrungsmitteln gewebten »Persischen Teppich«. Die Teilnehmer waren eingeladen, »sich quer durch den Raum einen Weg durch die Muster zu essen und beim Weitergehen neue zu hinterlassen«. ¹³⁴ Als die Teilnehmer sich jedoch nicht ausreichend interaktiv auf das Event einließen, lautete Kaprows Erklärung: »Aus Berichten weiß ich, daß dieses Arrangement nicht optimal funktioniert hat. Im Umfeld einer Ausstellung sind die Leute nicht in der Stimmung, in den Kunstprozeß einzusteigen. Folglich ist diese Art von Arbeit in weiter Ferne von den Gewohnheiten und Ritualen der konventionellen Kultur sehr viel besser aufgehoben.« ¹³⁵

Kaprows Idee zu seinen Aktivitäten geht ursprünglich auf 1968–69 zurück, insbesondere auf *Days Off Calendar* (1969), ein neunmonatiges visuelles Kalender-Projekt, das seine eigenen Aktivitäten in diesem Jahr aufzeichnet und photographisch dokumentiert. Aktivitäten bestanden aus privaten Aktionen; diese werden von Teilnehmern ausgeführt, die sich zur Realisierung eines geplanten Events bereit erklärt haben. Die Inhalte waren von Aktion zu Aktion unterschiedlich, kreisten jedoch immer um Wahrnehmungsprobleme und um die Beobachtung der Durchführung bestimmter alltäglicher Handlungen. Die Unterschiede zwischen Kaprows Happenings, interaktiven Environments und seinen Aktivitäten sind es wert, einer genaueren Betrachtung unterzogen zu werden. Die Happenings bestanden aus vielgestaltigen, komplexen,

physisch anspruchsvollen, aufgeladenen und manchmal barocken Events, die eine Teilnahme des Publikums erforderten. Sie konnten sich sogar zu extravaganten Strukturen auswachsen, die jene von Kaprow als »high jinks« bezeichneten Ausgelassenheit hervorrief, an der er jedoch bald wieder das Interesse verlor. ¹³⁶ In einem interaktiven Environment wie *Yard* (1961) drangen die Teilnehmer in einen gebauten Raum ein, mit dem sie sich physisch und experimentell auseinandersetzen mußten. In einem solchen Environment konnte man entscheiden, ob man sich tatsächlich auf eine Aktivität oder Aufgabe einlassen oder einfach nur zusehen oder wieder gehen wollte. Happenings und Environments waren meist (jedoch nicht ausschließlich) öffentlich. ¹³⁷

Obwohl viele Einzelelemente in Kaprows Happenings und Environments seinen Aktivitäten vorgriffen, unterscheiden sie sich doch grundlegend voneinander, und zwar insbesondere, weil die Aktivitäten von den beteiligten Individuen verlangten, Verantwortung zu übernehmen und sich zu gemeinsamen Handlungen zu verpflichten. Der interpersonale Vertrag, den diese Individuen miteinander schlossen, wiederholte auf einer intimen ästhetischen Ebene das Konzept, für das der Gesellschaftsvertrag in einem öffentlichen, politischen Rahmen steht. Diejenigen, die sich zum Handeln verpflichteten, waren gezwungen, das Wesen ihrer Handlungen zu analysieren, während sie als handelnde Subjekte beschäftigt waren. Gleichzeitig wurden sie zu Subjekten, die sich selbst als Objekte, die etwas tun, beobachteten. Der Vertrag als solcher funktionierte wie eine Kommissur, die alltägliche Aktivität mit ästhetischer Aktivität verknüpfte. ¹³⁸ Die meisten Aktivitäten verlangten eine intensive Beobachtung phänomenologischer Zustände des Körpers – allein oder im sozialen Austausch. Aufgrund der Fähigkeit des menschlichen Geistes, an seinen Handlungen gleichzeitig teilzunehmen und diese zu beobachten, machen Kaprows Aktivitäten die wechselseitige Bedingtheit kultureller Werte durch die künstlerische Arbeit und ihre Rezeption, wie auch die komplexen Interaktionen zwischen Biographie und sozio-historischem Kontext perma-

132 Siehe »When the Dust Settles: Mark Boyle Interviewed by Mark Bloch«, in: *High Performance*, 4, 3, Herbst 1981, S. 73–74.

133 Allan Kaprow, unveröffentlichtes Interview mit der Autorin, 27. März 1981.

134 Allan Kaprow, »Just Doing«, in: *Tulane Drama Review*, Herbst 1977, S. 314.

135 Ibid., S. 316.

136 Allan Kaprow im Gespräch mit der Autorin, 23. Oktober 1997. Sofern nicht anders angegeben, stammen alle weiteren Zitate von Kaprow aus diesem Gespräch.

137 Siehe Michael Kirbys detaillierte Analyse der Strukturen des *Happenings* in zwei wichtigen Büchern: *Happenings*, New York 1965, und *The Art of Time*, New York 1969.

138 Zum Thema »Gesellschaftsvertrag« und partizipatorische Interaktion siehe mein Projekt »Lettres/Livres« von 1982 (das stark von Kaprows Arbeit beeinflusst war), in: *Questions 1977–1982*, San Francisco 1982, S. 78–85. Für eine theoretische Betrachtung des Verhältnisses zwischen Performance-Kunst und Gesellschaftsvertrag siehe Kathy O'Dells in Kürze erscheinendes Buch *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s*, Minneapolis 1998.