„Berlin-Fieber“ – explosiv! Wolf Vostells ewiger Widerstand gegen Krieg und Gewalt

« Fièvre à Berlin » – explosif! L'éternelle résistance de Wolf Vostell contre la guerre et la violence

“Berlin Fever” – explosive! Wolf Vostell's Unyielding Resistance to War and Violence

Brigitte Marschall

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ceg/6698>

DOI : 10.4000/ceg.6698

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2013

Pagination : 41-52

ISBN : 0751-4239

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Brigitte Marschall, „Berlin-Fieber“ – explosiv! Wolf Vostells ewiger Widerstand gegen Krieg und Gewalt, *Cahiers d'Études Germaniques* [Online], 64 | 2013, Online erschienen am: 02 Januar 2020, abgerufen am 02 Juni 2021. URL: <http://journals.openedition.org/ceg/6698> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/ceg.6698>

„Berlin-Fieber“ – explosiv! Wolf Vostells ewiger Widerstand gegen Krieg und Gewalt

Brigitte MARSCHALL
Universität Wien

West-Berlin: der tragische Luftkurort, macht mir natürlich zu schaffen. Weil er ja unsere Geschichte beinhaltet und diese Geschichte verarbeite ich [...] mein Werk ist Berlin und Berlin ist mein Werk¹

schreibt Vostell 1966 über Berlin. Vostell sah in Berlin ein Symbol des Kalten Krieges und der Teilung Europas, ein Zeugnis der Geschichte. Das geteilte Berlin² bot Vostell Anschauungsmaterial für seine Happenings: der vorgegebene Weg der Mauer, in Schaufenstern ausgestellte Luxusartikel, die Ruinen der alten Kirche, Verbotsschilder, die drohende Gefahr unentschärfter Bomben, das Gelände der Gestapo mit den Kellerruinen. Berlin war für Vostell ein Arbeitsfeld, das sich permanent in einem konstruktiv-destruktiven Prozess befand, in einer ewigen dé-coll/age. Der städtische Raum und Alltagshandlungen werden in Vostells Happenings zu einem dynamischen Interaktionsgefüge verbunden, konstruiert aus der jähren Vergegenwärtigung von Geschichte.

Wolf Vostell gehört zu den Künstlern, die im Bewusstsein der Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs eine Haltung, eine Position beziehen – im Leben wie in der Kunst. Seine Bilder, Happenings, Environments, Installationen und Videos richten sich gegen Machtsysteme, bekennen sich zu einer Verantwortung für die Gesellschaft als ein von diesen permanent bedrohtes Gemeinwesen. Die Erfahrung von Krieg und Holocaust hat Vostells Blick geschärft für die Wahrnehmung von beschädigter Lebenswirklichkeit und ihrer Vermittlung durch die Massenmedien. Er setzt seine Aktionen in

1 Ulrike RÜDIGER, Wolf VOSTELL, *Leben = Kunst = Leben*, Kunstgalerie Gera 7. November 1993 – 30. Januar 1994, Leipzig 1993, S. 152.

2 Für Jean-Luc Godard bedeutet Berlin ein politisches Monstrum unter der Herrschaft der zerstrittenen Siegermächte, verkörpert in drei alten Männern: Churchill, Stalin, Truman.

Opposition zur Kultur und Lebensweise des Establishment, wendet sich gegen die Dominanz von Technologie und Kapital.

Die Kunst, zumal die avantgardistische, hat im 20. Jahrhundert die Aufgabe, den Tod der Gesellschaft zu überwinden und nicht auf die Realisierung der Utopie, der versprochenen politischen Utopien zu warten. Die Avantgarden haben bis heute die Grenzen, die institutionellen Grenzen durchbrochen und ihre Utopien – nicht total, Gott sei dank nicht total, aber stellenweise – verwirklicht. Und haben einen eigenen Kosmos gegründet und ein eigenes Wertsystem, unabhängig von den gesellschaftlichen Wertsystemen. Das ist die künstlerische Revolution.³

Zweierlei Utopien also, deren eine (die künstlerische, die nicht als utopisch-politisches Gebilde auftritt) sich in *der* und durch *die* Autonomie der Kunst realisiert.

Hier zeigt sich eine gewisse Nähe zu Adornos Kunstthesen aber Vostell bekennt sich auch zur Aufgabe der Kunst, innergesellschaftliche Veränderungen herbeizuführen, spricht die Notwendigkeit an, das soziale Phänomen Gesellschaft als dynamischen und reflexiven Prozess ästhetisch zu untersuchen.

Der politische Gebrauch von Raum, in dem neue soziale Gefüge entstehen können, die Kritik an der Industriegesellschaft soll in den gesellschaftskritischen Arbeiten Vostells aufgezeigt werden. Analogien zur Gesellschaftstheorie von Adorno und den Konzepten der französischen Avantgardebewegung Situationistische Internationale um Guy Debord, die im Gegensatz zu Adorno eher eine spontaneistische, nicht vermittelte, oft destruktive Kunstpraxis vertreten, stellen die Frage nach Tendenzen und Strategien von zeitgenössischen Gegenkulturen.

Für Vostell, geboren 1932 in Leverkusen, der seine Kindheit in der Tschechoslowakei verbrachte, sind die Ereignisse des Holocausts Ausgangspunkt für die ästhetischen Arbeiten und Erkenntnisprozesse⁴. Als Teil seiner environmentalen Arrangements inszenierte er sein optisches Auftreten als alttestamentarischer Jude. Er trug Streimel und Bejes, obgleich er nicht aus einer jüdischen Familie stammte. Mit diesem Erscheinungsbild wollte er permanent an die im Holocaust ermordeten Juden erinnern. Als bestimmendes Prinzip seiner Kunst verwendete er den aus dem Französischen stammenden Begriff *dé-coll/age*, im doppelten Sinne: Abreißen und Abheben. Die Trennung des Wortes in seine Silben zeigt die Differenz aber auch die Kontinuität von kreativen und destruktiven Mechanismen. Er entwickelte ein Instrumentarium des Zerreißens, Abreißens, Abkratzens, Verwischens,

3 RÜDIGER, VOSTELL, *Leben = Kunst = Leben*, a.a.O., S. 140.

4 Sein letztes großes Bild, ein Jahr vor seinem Tod (1998) gemalt, trägt den Titel *Shoa 1492/1945*. Es entstand als Auftragswerk der spanischen Regierung und sollte ursprünglich an die Judenvertreibung in Spanien am Ende der langen Reconquista im Jahre 1492 erinnern. Vostell erweiterte das Thema, Verfolgung und Vertreibung der Juden im Mittelalter, um den Holocaust.

Überblendens, das er auf Leinwände, Plakate, Alltagsgegenstände, elektronische Apparate und Konsumgüter anwandte. Vostell gebrauchte die Methode der *dé-coll/age* als synthetisierendes Verfahren für die Darstellung der destruktiv-kreativen Dialektik westlicher Demokratien.

Seine Befürchtungen einer globalen Katastrophe stützen sich auf folgende Aspekte: die politische Entwicklung eines Gesellschaftssystems, welche Genozide wie den Holocaust hervorbringen kann, die atomare Aufrüstung, den Kalten Krieg und die oft unheilvolle Technologieentwicklung.

Überträgt man diese Fragestellungen auf das subversive Denken der Frankfurter Schule, sind Aufrüstung und die Technologieentwicklung in der Gesellschaftstheorie von Adorno zentrale Kritikpunkte. In seinen *Überlegungen zur Erziehung der Menschen* stellt er 1966 fest:

Man wird weiter die Erwägung nicht von sich abweisen können, dass die Erfindung der Atombombe, die buchstäblich mit einem Schlag Hunderttausende auslöschen kann, in denselben geschichtlichen Zusammenhang hineingehört wie der Völkermord. Die sprunghafte Bevölkerungszunahme heute nennt man gerne Bevölkerungsexplosion: Es sieht so aus, als ob die historische Fatalität für die Bevölkerungsexplosion auch Gegenexplosionen, die Tötung ganzer Bevölkerungen, bereit hätte.⁵

Dass Kunst nach dem Holocaust grundlegend anders sein müsse, prägt den politisch und ästhetisch radikalen Charakter der Arbeiten Vostells. Er übt Kritik an der ökonomischen Struktur und den Mechanismen des Kunstsystems, greift die Kommerzialisierung der Kunst an: bei Adorno ist es die Kritik an der Verdinglichung.

Die uralte Trennung der Kunst von der Alltagspraxis tritt mit der bürgerlichen Gesellschaft in eine qualitativ neue Phase ein, wie Peter Bürger in der *Theorie der Avantgarde* ausführt. Für Adorno ist die Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft zunächst im negativen Sinne notwendig autonom, sowie ideologisch verzerrt. Sie lässt ihre gesellschaftliche Bedingtheit nicht erkennen, erscheint ahistorisch und übergesellschaftlich. Produktions- und Rezeptionsebene sind voneinander geschieden. Die Kunst wird von ihren lebenspraktischen Kontexten abgetrennt und gewinnt im Gegensatz zu anderen profanen Waren den Status des Besonderen, des Autonomien. „Erst nachdem im Ästhetizismus die Kunst sich gänzlich aus allen lebenspraktischen Bezügen gelöst hat, kann einerseits das Ästhetische sich ‚rein‘ entfalten, wird aber andererseits die Kehrseite der Autonomie, die gesellschaftliche Folgenlosigkeit, erkennbar.“⁶ Adornos Misstrauen gegenüber der praktischen Aufhebung der Kunst, die sich als Antikunst ausgeben mag, forderte die Solidarität mit der autonomen Kunst im Augenblick ihres Sturzes, nicht die Aufhebung der Kunst.

⁵ Theodor W. ADORNO: „Erziehung nach Auschwitz“, in ders., *Kulturkritik und Gesellschaft 2*, Gesammelte Schriften Bd. 10/2, Frankfurt am Main, 1997, S. 675.

⁶ Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, 1988, S. 29.

Das Happening ist aus der Zeit der 1960er Jahre zu verstehen, muss in den Kontext des zerstörten Deutschlands der Nachkriegszeit und des im Zeichen einer forcierten Amerikanisierung erfolgten „Wirtschaftswunders“ gestellt werden. Vostell legt Zeugnis ab, über die gesellschaftlichen Bedingtheiten in denen er lebt, fordert auf, sich den Themen Aufrüstung, Vietnamkrieg, Konzentrationslager zu stellen. Die konzeptuellen Grundlagen der Happenings sollen Schock, einen psychischen Druck der Bedrohung auslösen, dem sich das beteiligte Publikum stellen muss, das selbst zum Handeln, zu einer Haltung aufgefordert wird, Verantwortung übernehmen muss. „Positive Aggressivität“⁷ durch gezielte sozialkritische und provokative Aktionsformen sollte die Wahrnehmungsfähigkeit sensibilisieren, Denkprozesse hervorrufen.

Mobile, divergierende Realitätsfragmente und Wahrnehmungspartikel des öffentlichen Raums schufen die Rahmenbedingungen der Happenings. Vostell verstand darunter „inszenierte oder improvisierte Geschehnisse mit Einbeziehung auch vorhandener Ereignisse, Phasen und Schocks aus deren Umgebung von heute.“⁸ Als Assistent des Werbe- und Plakatgestalters A. M. Cassandre zeichnete Vostell Schriftkonstruktionen für Olivetti. Die immer wieder überklebte und veränderte Welt des Konsumbetriebs, die von den Plakatflächen bestimmte Umwelt, begann Vostell zu interessieren. Die Öffentlichkeit, die Passanten auf der Straße, ihre Bewegungen, Handlungsweisen und Reaktionen wurden zu Aktionsfeldern seiner Happenings. Direkt und unmittelbar sollte der Mensch in seinem Umfeld aufgegriffen und in Situationen involviert werden. Strategien und Verfahrensweisen mit denen auch das politische Straßentheater arbeitet. 1958 realisierte Vostell in Paris sein erstes dé-coll/age Happening *Das Theater ist auf der Straße*, Aktionen mit Handlungsanweisungen in der Rue de Tour de Vanves. Die Fußgänger auf der Straße werden aktiv oder auch alogisch ins Geschehen mit einbezogen. Je nachdem, wie sie die Spielregeln und die von Vostell erteilten Anweisungen akzeptieren, wird auch der Verlauf des Happenings variieren. Die in- und übereinander geschichteten Handlungsebenen zeitlicher und räumlicher Simultanität verschieben Akzente, fragmentieren und isolieren gewohnte Zusammenhänge, greifen in die Wahrnehmung ein. Die den Objekten inhärente Bedeutung und Funktion wird zerstört, fremd gemacht. „In der Gleichzeitigkeit gegensätzlicher Inhalte und zeitlicher Sprünge werden Verursachungen von Realität“⁹ erkennbar.

Die für die Happenings verwendeten Materialien waren Produkte der Industriegesellschaft: Auto, Fernsehgerät und Baumaterial. Schutt und Beton waren wiederkehrende Aktionsmaterialien, die mit Verweigerungsgesten, mit Betonierung gegen die Betonierungen der Freiheit und Menschenwürde vorgehen. „Das Menschenbild besteht in der Archäologie der inkorporierten

7 Jürgen SCHILLING, *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben?* Eine Dokumentation. Luzern/ Frankfurt am Main, 1978, S. 114.

8 *Ebd.*, S. 125.

9 *Ebd.*, S. 118.

Industriearbeit. Tausende von Ingenieuren und Tausende von Frauen haben diese Röhren und Kabel – die Innereien sozusagen des Fernsehgeräts – gebastelt, in der Industriekultur des 20. Jahrhunderts.“¹⁰ Vostell arbeitete mit dem Fernsehgerät als Sinnbild für die Verbreitung von Informationsüberfluss und Gewalt, das Auto setzte Vostell als Trägermedium die Darstellung von Zerstörung und ausbeuterischem Verhalten ein.

Wolf Vostell, *2 Beton Cadillacs in Form der nackten Maja*
© Guillermo Garcia

Schon in den frühen Konzepten von Vostell tauchte das Objekt Auto auf, nicht nur als Konsumfetisch, sondern auch als aggressives, bedrohliches Element. Das Auto mit seiner Mobilität als Inbegriff für Freiheit bringt den technischen Fortschritt in der westlichen Welt überdeutlich zum Ausdruck. Die statuträchtigen Güter des Kapitalismus überführte Vostell in Veränderungsprozesse, zeigte, wie sie zu Maschinen des Todes werden. 1969 betonierte er einen Opel Kapitän unter dem Titel *Ruhender Verkehr* ein. Die Form des Autos erinnert an einen Sarg. Dieser vor der Kölner Galerie „art intermedia“ einbetonierte Opel war zugleich auch eine Verwischung, eine

10 RÜDIGER, VOSTELL, *Kunst = Leben = Kunst*, a.a.O., S. 148.

Verdeckung, Symbol dafür, dass sich Objekte binnen weniger Sekunden in ihr Gegenteil verkehren können, „nämlich in Unbrauchbarkeit und Unannehmlichkeiten, die sich wie Kettenreaktionen auf andere tägliche Handlungen ausdehnen.“¹¹ Das harmlos stehende Auto wurde als gefährliches Risiko angesehen und hatte für Vostell die Widersprüchlichkeit der Wirklichkeit, in der wir uns täglich bewegen, genau getroffen: Unfallgefahr droht mit dem fahrenden, nicht mit dem ruhenden Verkehr. Der Autounfall als Environment, als Plastik richtete sich gegen das so angenehme Fortbewegungsmittel und evozierte den Unfalltod. 1987 gratulierte Vostell anlässlich der 750-Jahr-Feier Berlins mit 2 *Beton Cadillacs in Form der nackten Maja*¹².

Das Auto als Todesmaschine und Statussymbol einer auf Konsum und Warenfetischismus basierenden Gesellschaft wird in den Schriften der Situationistischen Internationale immer wieder thematisiert. „Im übrigen ist der aktuelle Überfluss an Autos nichts anderes als das Ergebnis der ständigen Propaganda, mit der die kapitalistische Produktion die Masse überzeugt – und das ist eine ihrer verblüffendsten Erfolge –, dass der Besitz eines Autos gerade zu den Vorrechten zählt, die unsere Gesellschaft ihren privilegierten Mitgliedern reserviert.“¹³ Der möglichst effiziente Fluss von Fahrzeugen beschleunigt die Fortbewegung, steigert die Mobilität, macht das Subjekt aber unfrei in seinen Bewegungen, unterwirft es einem strengen Regelwerk an einzuhaltenden Gesetzen, Rechten und Ordnungsstrukturen. Umgeben und abgeschlossen von der Karosserie des Autos bewegt sich der Einzelne schnell, aber isoliert durch den öffentlichen Raum, Begegnungen mit Anderen ereignen sich nur als Störungen und Unfälle.¹⁴

Die Kritik an der spektakulären Warenproduktion als kulturindustrielle Bilderproduktion einer in Klassen geteilten Gesellschaft begreift die Situationistische Internationale in ähnlicher Weise wie Adorno. 1957 gegründet, verstand sich der Künstlerkreis um Debord und die Splittergruppe COBRA um Asger Jorn als internationale Bewegung, die die Kunst aus den Produktionsverhältnissen der kapitalistischen Gesellschaft befreien und in die alltägliche Lebenspraxis integrieren wollte. Die Befreiung beinhaltet konsequenterweise aber auch die Überwindung der Kunst, denn in der klassenlosen Gesellschaft wird Kunst nicht länger ein spezialisiertes

11 *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*. Eine Dokumentation, hrsg. von Jürgen BECKER, Wolf VOSTELL, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1965, S. 403.

12 Vostell fuhr als Teil seines bisweilen extravaganten Lebensstils selbst Cadillac, da dieser Wagen US-amerikanischer Dimension „groß, schnell, repräsentativ und bequem ist.“ Vgl. RÜDIGER, VOSTELL, *Leben = Kunst = Leben*, a.a.O., S. 41.

13 *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*, aus dem Französischen übers. v. Pierre GALLISSAIRES, Hanna MITTELSTÄDT, Roberto OHRT, Hamburg, 1995, S. 17.

14 In der Weimarer Republik bestand großes Interesse am Auto, selbst Bertolt Brecht war vom Auto fasziniert, das er mit der Struktur des epischen Theaters verglich. Gebastelt aus einer Anzahl an Teilen, interessierte ihn der Herstellungsprozess. In Helmut Käutners Trümmerfilm *In jenen Tagen* (1947) erzählt ein Auto die Episoden und Ereignisse im Leben seiner Besitzer. Erwin Wurm konstruierte 2001 ein sprechendes (computeranimiertes) Auto.

Phänomen sein. Die Situationisten sahen ihre Aufgabe in der Intervention, in der Konstruktion neuer Situationen für einen neuen Menschen;¹⁵ Das „objet trouvé“ wird Ausgangspunkt der situationistischen Zweckentfremdung. Im Gegensatz zur kritischen Theorie Adornos behauptet die Situationistische Internationale, dass Individuen die Mechanismen der Herrschaft in Regierung, in der Industrie und im Markt zerrütten können, wenn sie ihre täglichen Entscheidungen selber bestimmen.¹⁶

Vostell erschüttert die Grundlagen der Wertsysteme und Normsetzungen der Mehrheitsgesellschaft durch die Herstellung neuer ästhetischer Formen, ohne sich deswegen für parteiischen Aktivismus zu entscheiden. Das Auto ist einerseits Symbol für die Zivilisationskritik, andererseits aber auch für die Unaufhaltsamkeit der Mobilität moderner Gesellschaften. Mensch und Material gehen eine schmerzhaft Symbiose ein. Der Werkstoff Beton blockiert den menschlichen Körper, seine Bewegungsfreiheit im Raum.

Vostells Behandlung von öffentlichen und privaten Räumen im Happening basiert auf einer Vielfalt von Erfahrungen und Überzeugungen. Von Entgegensetzungen und Grenzziehungen ist unser gesamtes Leben begleitet, die wir als Gegebenheiten akzeptieren: Innen- und Außenraum, privater und öffentlicher Raum. Die Raumtheorien des 20. Jahrhunderts relativieren die physikalische Auffassung von Raum als ein messbares System, das unabhängig von den Bewusstseinsleistungen des Menschen existiert und fragen nach dem spezifischen Verhältnis von physikalischem Raum und Erfahrungsraum. Entsprechen die sozialen Strukturen nicht denen der Macht, besitzen sie die Möglichkeit, Momente des Chaos, der Unregelmäßigkeit, in die Ordnung des Raumes zu bringen und eignen sich ihrerseits Machtstrukturen an.

15 Vor dem Hintergrund marxistischer Theorien von Herbert Marcuse kann der Protest auch als kulturelle Praxis verstanden werden. In Auseinandersetzung mit den Theorien von Henri Lefebvre und Guy Debord sollte ein Konzept der totalen Umwälzung des Alltagslebens, der Kultur, wie auch der Identität des Individuums entwickelt werden. Die Wut gegen die Kultur, die Werke zur Ware macht, leitete den Protest und verwandelte die Aktivisten zu Kulturrevolutionären, die durch Aktionen auf sich aufmerksam machten. Die Theoriebildung der Situationistischen Internationale entsteht unter dem Eindruck, dass die Zweite und Dritte Internationale gescheitert waren, die europäische Revolution nach dem Ersten Weltkrieg misslang, die Brutalität Stalins wurde nach dem Zweiten Weltkrieg enthüllt. Ein Jahrzehnt nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges begann in den westlichen Industrieländern der kapitalistische Wiederaufbau zu greifen. Ein sich nunmehr als demokratisch gerierender Kapitalismus wird am Weltmarkt durch die Produktion und Konsumtion von Waren in Überfülle bedient. In dieser Zeit- und Geschichtsperiode ist die Situationistische Internationale zu verstehen, die die menschliche Subjektivität in einer technologisierten Welt diskutiert, den Kapitalismus durch eine Kritik des Alltags und seiner Routinen angreift. „Das alltägliche Leben ist der Maßstab für alles: für die Erfüllung oder vielmehr Nicht-Erfüllung der menschlichen Beziehungen; für die Anwendung der erlebten Zeit; für die künstlerischen Forschungen, für die revolutionäre Politik.“ Vgl. *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*, a.a.O., S. 99.

16 Rudi Dutschke prägte im deutschen Sprachraum den Begriff „Stadtguerilla“ in Adaption der Focus Theorie von Che Guevara und setzte der ruralen Guerilla in der Dritten Welt die urbane Guerilla in den Metropolen gegenüber. Die Anhänger sollten sich als Sabotage- und Verweigerungsguerilla betätigen, partisanenartig Widerstand leisten.

Der von den Situationisten rezipierte, französische Soziologe Henri Lefebvre¹⁷ unterscheidet politische, ökonomische und kulturelle Raumfunktionen und Raumnutzungen, die in Relation zur Gesellschaft stehen. Raum ist für Lefebvre Produktionsmittel, Rohstofflieferant und Produkt sozialer Alltagspraxis. Die Strukturen und Funktionen verweisen auf einander, stehen in einem permanenten Prozess des wechselseitigen Austausches. Die Stadt schafft urbane Situationen, „in der unterschiedliche Dinge zueinander finden und nicht länger getrennt existieren“.¹⁸ Die Herstellung von Räumen („production de l'espace“) ist für Lefebvre ein Prozess, der statische Räume in dynamische Materialisierungspunkte verwandelt.

Vostell benutzt den öffentlichen (städtischen) Raum, der aus sich überlagernden Teilräumen mit verschiedenen Funktionen und Bedeutungen besteht, abhängig von ihrer gesellschaftsbedingten Geschichtlichkeit. Im „psychogeographischen Bodenprofil“¹⁹ von Städten ist die Vergangenheit und Gegenwart, sind die Spuren von Anwesenden und Abwesenden gleichermaßen eingeschrieben. „Allen Städten haftet etwas Geologisches an, und bei jedem Schritt begegnet man Gespenstern, bewaffnet mit dem ganzen Zauber ihrer Legenden: Wir bewegen uns in einer *geschlossenen* Landschaft, deren Markierungen uns ständig zur Vergangenheit hinziehen.“²⁰ Gesellschaften legen Orte fest, die in den jeweiligen Lebenszusammenhang integriert sind, zugleich aber in einer Art und Weise gebraucht werden, die sie aus dem alltäglichen Kontext heraushebt und einer spezifischen Form des Verhaltens und der Wahrnehmung bedürfen. An diesen Orten können andere Räume entstehen, „in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind“, schreibt Foucault²¹. Diese Orte bezeichnet Foucault in Anlehnung an die nicht wirklichen Orte der Utopien als „Heterotopien“. Diese Schwellen- und Übergangsorte, an denen Zeiterfahrungen bewusst erlebt und Wahrnehmungssituationen verändert werden können, sind z.B. Theaterhäuser oder Friedhöfe. Foucault gebraucht Raum für seine Machtanalysen und beschreibt Formen eines gesellschaftlichen Ausgeschlossenenseins in (ein)geschlossenen Räumen. Die extremste Form der einschließenden Ausschließung ist, so Foucault, das Lager.

An diesen räumlichen Bruchstellen und zeitlichen Wendepunkten sind die Happenings von Vostell verortet. Die scheinbare Alltäglichkeit der Straßen und Plätze, in Berlin die Mauer, die Friedhöfe und Ruinenlandschaft der

17 Henri Lefebvre war als Philosophieprofessor in Nanterre der Lehrer von Guy Debord; Wolf Vostell hat sich mit Lefebvres Theorie nicht auseinander gesetzt.

18 Henri LEFEBVRE, *Die Revolution der Städte*, Frankfurt/Main, 1990, S. 127.

19 *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*, a.a.O., S. 64. Walter Benjamins Geschichtsbegriff spricht vom Graben in der Geschichte, um tiefer einzudringen ins Gewebe der Ereignisse.

20 *Ebd.*, S. 52.

21 Michel FOUCAULT: „Andere Räume“. In: *Aisthesis*, hrsg. von K. BARCK u.a., Leipzig, 1990, S. 34-46, hier S. 39.

Nachkriegsgesellschaft werden Aktionsfelder der Happenings. Räume werden durch die historischen Ereignisse, durch die Industrialisierung zu veränderten Landschaften, die Vostell nochmals wendet, als künstlerische Materialien begehbar macht. Zu den ausdrucksstarken, bevorzugten Schauplätzen: Schlachthäuser, Trümmergebäude, Flughäfen, Garagen, kommt die Unmittelbarkeit des Publikums hinzu, das an den fortschreitenden Transformationsprozessen beteiligt ist. Den Destruktionsprozessen und den aus diesen Veränderungen hervorgehenden Abfallprodukten gilt sein Interesse.

1965 führte Vostell in Berlin seine Happenings *Berlin, 100 Ereignisse, 100 Minuten, 100 Stellen* und *Phänomene* durch. Vostell nutzte die offenen Räume, Geschäfte, Parkhäuser, U-Bahnstationen und Straßen, sensibilisierte die Wahrnehmung und das Bewusstsein der zufällig mitwirkenden Passanten, zeigte, dass dieses in Neon gehüllte Leben in Luxus und verdrängtem Geschichtsbewusstsein Schattenseiten hat und menschliche Einsamkeit, Zementierung und Bewusstseinskontrolle bedeutet. Der Flughafen Tempelhof, Parkplätze, die Ruinen des Görlitzer Bahnhofes, die Straße des 17. Junis, die die Siegessäule mit dem Brandenburger Tor verbindet, sind Schauplätze des Happenings *Berlin, 100 Ereignisse, 100 Minuten, 100 Stellen*. Auf Einladung der Galerie René Block führten Wolf Vostell, Vagelis Tsakiridis und Reinhard Lettau 100 vorwiegend aus dem alltäglichen Leben stammende Aktionen aus, die sie an hundert Stellen in hundert Minuten in Berlin realisierten. Die reale Verlaufszeit (9 bis 16.10 Uhr), also 430 Minuten, war nicht mit der Zeit des Happenings (100 Minuten) identisch. Die unabhängige Zeitstruktur des Happenings besaß räumliche Dimension.²² Die real messbare Zeit wurde im Happening durch wiederholte und gleichzeitige Aktionen verändert. Die Idee der Wiederholung zerstört die Dimension der Zeit. Als 6. Aktion des Happenings vergrub Vostell eine elektrische Uhr in den Ruinen des Görlitzer Bahnhofes und protestierte gegen eine Gesellschaft, deren Wahrnehmung durch den Zeiger der Uhr bestimmt ist. Die alltäglichen Handlungen wie Auto fahren, einen Parkplatz suchen, auf den Straßen gehen, waren eine Suche nach unauffälligen Mikrostrukturen des alltäglichen Lebens. In diesem Happening der einfachen, unscheinbaren Begebenheiten wird die Stadt Berlin entdeckt, die einer politischen und sozialen Belastung ausgesetzt ist. Die Alltagshandlungen werden von Aktionen durchbrochen, wie einen Koffer mit Wasser füllen, eine nackte Frau mit einer Gasmaske in eine leere Wohnung setzen, ein drei Kilo schweres Brot mit goldener Farbe

22 Für jedes Happening wird eine Partitur erstellt, in der die durchzuführenden Aktionen, Ereignisse mit Hilfe von aufgeschriebenen Texten, Zeichnungen, Reproduktionen aus Zeitschriften, verwischten übereinander geklebten Fotografien und Objekten festgelegt werden. Für die Happenings „Brotvermessung“ (1969 vor dem Opernhaus Köln) und „Berlin, 100 Minuten, 100 Ereignisse, 100 Stellen, 100 Minuten“ wurden keine Partituren angefertigt. Im Konzept wird die Idee der Aktion formuliert, eine abschließende Dokumentation (Arbeitsmappen, Objekte, Projekte, Grafiken) reflektiert das Geschehen und den Verlauf der Aktionen, später kommen fotografische und filmische Dokumente hinzu.

anmalen, zehn Kilo Zucker neben die Berliner Mauer auf den Boden streuen. In der 62. und 63. Aktionseinheit saßen Vostell und Lettau auf der Straße des 17. Junis, standen auf, entfernten sich in entgegengesetzter Richtung voneinander. Vostell in Richtung Siegestsäule, Lettau in Richtung Brandenburger Tor. Vor diesem Tor ist im August 1961 die Berliner Mauer errichtet worden, ein Datum „des Stacheldrahts, des Betons und des Todes“. Die hundert Ereignisse des Happenings brachten unauffällig tausend und millionen Aktionen und Begebenheiten zum Ausdruck, die die Menschen im Laufe der Geschichte durchleben. Als Ausschnitt des Lebens hatte dieses Happening weder Anfang noch Ende, ließ eine offene, flexible Struktur erkennen. „erleben sie eine sekunde eine minute eine stunde eine phase 1965 de-coll/agiert und bewusst gemacht durch Vostell“.²³

Entgegengesetzte ideologische Systeme prägten das „Phänomen Berlin“ (Vostell), schärfen und sensibilisierten die sozialen Realitäten. Das Szenarium des Happenings *Phänomene* war ein Berliner Autofriedhof. Zwölf Personen, unter ihnen Hermann Nitsch, Markus Lüpertz, H. C. Artmann, René Block und Vostell selbst, stellten sich an verschiedenen Punkten des eingezäumten Platzes auf, warteten auf die Ankunft des teilnehmenden Publikums. Erst dann betraten alle Beteiligten (ca. 50 Personen) das Areal, mussten über Autowracks steigen, kriechen, sich zwischen den auf diesem Friedhof deponierten Autos hindurchzwängen. Nach dieser Aktionsphase führte der engere Kreis um Vostell ca. 20 Minuten dynamische, völlig isoliert stehende Handlungen durch: Farbe auskippen, Sätze wiederholen, ein Stück rohes Fleisch in der Hand halten, Knochen nummerieren. Die Handlungen wurden abrupt abgebrochen, nachdem die Teilnehmer in einen Alkoholtestbeutel gepustet hatten, verschnürten sie einander und das restliche Publikum mit Drähten.

Dem Happening liegt das „Auto-Fieber“, die Idee Auto, seine Verwendung und seine Phänomenologie (wie auch in dem 1973 durchgeführten Happening *Berlin-Fieber*), zugrunde. Die Dramaturgie des Happenings durchlief Phasen der Ruhe, der dynamischen, individuellen Aktionen, die gebündelt in einen Kollektivismus führten. Die Ausführenden wurden als menschliche Phänomene ins Geschehen integriert. Ein Autofriedhof bietet einen psychologisch und soziologisch belasteten Schauplatz, Paraphrase auf eine Welt der Zerstörung und Vernichtung. Das Auto wurde als ästhetisches Objekt mit chaotischen Handlungsabläufen akkumuliert, orchestriert von Geräusch-Musik.

Alle materiellen Veränderungen der Form bedingen Geräusche. Platzen Glühbirnen, der Aufprall zweier Autos bei einem Unfall verursachen spezifische Töne und de-coll/age-Klänge. Akustisch-plastische Veränderungen der Form treten in Abhängigkeit von der Verwendung der de-coll/age auf, um dé-coll/age Musik zu erzeugen: „ich nenne das so, denn sie

²³ José Antonio AGÚNDEZ GARCÍA, *10 Happenings von Wolf Vostell*, dt. Erstausgabe, Mérida, 2001, S. 262.

ist in dem Augenblick zu hören, in dem das Objekt seine Form verliert, oder genau genommen, in dem Augenblick, in dem es explodiert, deshalb explodiert, um einen Ton zu erzeugen“.²⁴

Reduktion der Materialien und Konzentration auf die Bedingungen des Mensch-Seins prägten seine Happenings gegen die Erwartungshaltung des Publikums, dass „[...] durch die falsche Darstellung der Presse irgendein Spektakel oder eine Multimediaschau. [...] erwartete. Die eigentlichen Happenings sind sehr kühl und sehr kalt und eigentlich ein philosophisches Training.“²⁵ Der Tod als Prinzip des Lebens drängte sich mehr und mehr ins Zentrum der Kunst Vostells. Er war davon überzeugt, dass das Leben Kampf zwischen Kreativität und Tod bedeutet. Die eigentliche Triebfeder der Kunst ist die Angst vor dem Tod, die Angst vor Brutalität, die Angst vor Gewalt: „Es ist mir bewusst geworden, dass die aufbauenden Elemente im Leben gar nicht existieren, sondern dass alles Zwischenstationen der Auflösung sind. Das LEBEN ist décoll/age.“²⁶

Der Niedergang der Happenings kann vor dem Hintergrund eines mit der Ölkrise beginnenden, grundlegenden Mentalitätswechsels zu Beginn der 1970er Jahre beobachtet werden. Der überall gefragten Wirtschaftlichkeit bzw. Rentabilität fällt auch das Happening mit seinen Filmen, Videobändern und Veröffentlichungen zum Opfer, wird zu Ereignissen mit Warenwert. Mit der Hybridisierung und Pluralisierung der Kunstpraktiken verliert der Begriff der Gegenkulturen in den 1990er Jahren zunehmend an Substanz. Multiple Kulturen mit je eigenen Ausdifferenzierungen machen Konzepte von einer Gesamtkultur und ihrer modulierten Opposition schwierig, neue Kommunikationstechnologien (Facebook, Twitter) ermöglichen neue Foren gesellschaftlicher Debatten, figurieren aber auch Mobilität als kontrollier- und disziplinierbar. Der Vertreter der amerikanischen Cultural Studies Lawrence Grossberg²⁷ ist der Überzeugung, dass im Zeitalter des „everything goes“ Gegenproduktionen, Gegenkulturen ihre Schlagkraft verloren haben. Kunst wird zurückgenommen auf die Ebene materialisierter Lebensproduktion, verschwindet im alltäglich massenhaft veranstalteten Ereignis Leben. Die Popularisierung des Happenings und die Event-Gesellschaft erfüllen das Credo Kunst = Leben = Kunst.

Trotzdem erweist sich Vostells ästhetischer Protest als kulturelle Praxis, sein aktiver Widerstand gegen Krieg und Gewalt als lebensfähig auch außerhalb des Systems aus dem die Happenings hervorgegangen sind. Sie

24 AGÜNDEZ GARCÍA, *10 happenings von Vostell*, a.a.O., S. 337. Töne und Klänge wurden auf Tonbändern und Kassetten festgehalten und werden nunmehr von Raphael Vostell und Daniel Löwenbrück digitalisiert.

25 Wolf VOSTELL, *Meine Kunst ist der ewige Widerstand gegen den Tod*, hrsg. von Gabriele UELSBERG, Rheinisches Landesmuseum Bonn, 2007, S. 43.

26 RÜDIGER, VOSTELL, *Leben = Kunst = Leben*, a.a.O., S. 203.

27 Vgl. Lawrence GROSSBERG, *We gotta get out of this place*, aus dem Amerikanischen von Stefan ERDEI, Wien 2010.

haben den Blick geschärft für die Wahrnehmung und Erfahrung von Wirklichkeit in ihrer Brüchigkeit, in ihrer Banalität und Widersprüchlichkeit. *Der Fall der Berliner Mauer* 1989: geschmolzenes Metall, gebrochenes Glas, Köpfe, reduziert auf Augen. Das Ereignis des Mauerfalls durch eine Masse Menschen. Alle Materialien, alle Attribute der Kunst – Vostells Kunst – sind in diesem Geschichtsbild gebündelt: die Unausweichlichkeit von Zeit und Geschehen.