

Clara Wörsdörfer

ALLAN KAPROWS ACTIVITIES



PHOENIX. MAINZER KUNSTWISSENSCHAFTLICHE BIBLIOTHEK

Herausgegeben von

Matthias Müller, Elisabeth Oy-Marra und Gregor Wedekind

Band 9

Clara Wörsdörfer

ALLAN KAPROWS ACTIVITIES

INTIMITÄT UND SOZIALITÄT IN DER KUNST DER 1970ER-JAHRE

DE GRUYTER

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für
Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

und der Gutenberg Akademie der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

D77

ISBN 978-3-11-099761-3
e-ISBN (PDF) 978-3-11-129172-7
ISSN 2747-9587

LIBRARY OF CONGRESS CONTROL NUMBER: 2021934300

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2023 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Einbandabbildung: Allan Kaprow, Fotografien zur *Activity Comfort Zones*, 1975, Galeria Vandrès,
Madrid, Getty Research Institute, Los Angeles (980063), © J. Paul Getty Trust. Allan Kaprow Estate.
Courtesy Hauser & Wirth.

Reihenlayout und Satz: Andreas Eberlein, aromaBerlin
Druck und Bindung: FINIDR, s.r.o.

www.degruyter.com

INHALT

VII DANK

1 1. EINLEITUNG

- 1 Intimität praktizieren
- 5 Die Siebziger
- 11 Forschungsstand
- 16 Vorgehensweise und Gliederung der Arbeit

19 2. VON NEW YORK NACH KALIFORNIEN, VOM HAPPENING ZUR ACTIVITY

- 19 *Postcard back home*
- 21 Rückblende: Künstler werden in New York
- 26 Kritik und Historisierung des Happenings
- 32 Das Ende des Spektakels? Kaprow in den späten 1960er-Jahren
- 38 *Out there*. Kalifornien als Verheißung
- 44 Neustart mit Hippies: Kaprow am *CalArts*
- 51 *The Education of the Un-Artist*
- 54 Rückzug aus der Kunst?
- 59 Potential der Grauzone: Die *Activities*

63 3. ONCE AGAIN AND AGAIN. FORM UND FORMAT DER ACTIVITY

- 63 *Rates of Exchange*: Medien und Spuren der *Activities*
- 77 Die Sprache der Anleitung und das Prinzip Partitur
- 83 Perspektivwechsel: Die *Activity* als Übung
- 88 *Time Pieces*: Ausführen, Durchhalten, Abweichen

101 4. ZU ZWEIT SEIN. ÜBUNGEN IN INTIMITÄT

- 101 *Comfort Zones*: Annäherung der Körper und Synchronität der Gedanken
- 114 *Routine*: Beziehungen am Telefon
- 122 *Affect*: Aufnehmen, Verfremden, Kommunizieren
- 128 *Useful Fictions*: Spiegelungen und Beziehungsgeschichten
- 139 Beziehungsarbeit und Intimität in der Kunst der 1970er-Jahre

145 5. ZWISCHENMENSCHLICHES ALS FORSCHUNGS- UND TRAININGSGEGENSTAND

- 145 *Basic Thermal Units*: Kunst als Forschung
- 157 *Maneuvers*: Teilnehmende Beobachtung und Soziologie des Alltags
- 166 Rollenspiele und Krisenexperimente: Kaprow, Goffman, Garfinkel
- 172 Das Selbst in Gesellschaft: Feedback und Kleingruppe
- 184 *Team*: Lose Fäden und widersprüchliche Erfahrungen
- 190 Die *Activities* im Zeichen eines Wandels der Subjektkulturen
- 197 Zwischen Politisierung des Privaten und Tyrannei der Intimität

203 6. SCHLUSS: THE (OTHER) LEGACY OF ALLAN KAPROW?

207	ANHANG – PARTITUREN AUSGEWÄHLTER ACTIVITIES DER 1970ER-JAHRE
209	Rates of Exchange
212	Time Pieces
214	Comfort Zones
215	Loss
216	Satisfaction
218	Message Units
219	Routine
221	Affect
222	Useful Fictions
223	Basic Thermal Units
224	Maneuvers
225	Team
226	7 Kinds of Sympathy
227	Moon Sound
229	LITERATURVERZEICHNIS
238	Begleittexte in Activity-Broschüren, Archivalien und unpublizierte Quellen
241	REGISTER
243	ABBILDUNGSNACHWEISE

DANK

Auf meinem Weg in die Kunstgeschichte und auf dem langen Trampelpfad hin zu der Doktorarbeit, aus der vorliegendes Buch entstanden ist, war mir Gregor Wedekind ein wichtiger Begleiter und Förderer. Meine Forschungen zu Kaprow hat er mit kritischem Interesse und klugem Rat betreut, zugleich großes Vertrauen in meine Eigenständigkeit gesetzt. Antje Krause-Wahl und Julia Gelshorn danke ich für die Bereitschaft, sich mit ihrer Expertise als Zweit- und Drittgutachterinnen in meine Fragestellung zu vertiefen, Matthias Müller für das gute Gespräch im Rahmen meiner Verteidigung an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz am 2. März 2022.

Für die vorliegende Forschung waren Archiv-recherchen unabdingbar. Für die Unterstützung im Rahmen des Forschungsaufenthalts am Getty Research Institute in Los Angeles danke ich Thomas W. Gaethgens, A. Alexa Sekyra, den hilfsbereiten Mitarbeitern der Research Library und Aliya Kalla für die Anfertigung von Abbildungsmaterial. Tamera Bloomberg vom Allan Kaprow Estate hat sowohl meinen Aufenthalt in Los Angeles als auch die Entstehung der vorliegenden Publikation mit wichtigen Hinweisen unterstützt. Dank gilt auch Emily Fayet von Hauser & Wirth Zürich. Im Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung in Köln (ZADIK) sowie an der Galerie Foksal in Warschau durfte ich unkompliziert das Archivmaterial sichten.

Erste Impulse zu Kaprow erhielt ich während meiner Tätigkeit als kuratorische Assistentin bei Matthias Ulrich an der Schirn Kunsthalle Frankfurt. Ein wohlwollender Austausch mit Coryl Crane Kaprow hat mich am Beginn meiner Forschungen bestärkt. Peter Kirby hat mir in Los Angeles das in seiner Garage verwahrte Videoarchiv bereitwillig geöffnet und mir mit Rosanna Albertini von vergangenen Zeiten und der Freundschaft mit Kaprow erzählt. Gern erinnere ich mich auch an den Besuch bei der Galeristin Inge Baecker in Bad Münstereifel, die mir viel von Kaprows Auftritten in Europa zu berichten wusste.

Ursula Frohne gab mir mehrfach Gelegenheit, mein Projekt in ihrem Münsteraner Kolloquium zu präsentieren, wodurch ich wichtige Anregungen erhielt. Dank gilt auch Philipp Felsch für die Einladung, meine Überlegungen in seinem kulturwissenschaftlichen Kolloquium an der Humboldt-Universität in Berlin zu diskutieren.

Während des Dissertationsprojekts war ich als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz angestellt und konnte im anregenden Austausch mit den Kollegen und Studenten meine Gedanken gedeihen lassen.

Für fachliche Anregungen und Diskussionen, Lektüre meines Manuskripts und freundschaftlichen Rat danke ich dem Wedekind-Kolloquium sowie namentlich Kathrin Barutzki, Michaela Gugeler, Laura Gvenetadze, Andrea Haarer, Agnes Kern, Sascha Köhl, Christiane Schürkmann, Kerstin Thomas, Johannes Ullmaier sowie dem Team aus Anna Gerlicher, Myriam Hirscher und Yamara Wessling – und insbesondere meinem langjährigen Kollegen Christian Berger.

Während der Arbeit an diesem Buch hatte ich das große Glück, stets auf den bedingungslosen Zuspruch meiner Eltern und meiner Schwester zählen zu können. Die letzte Schreibphase war von einer Pandemie und langen Kita-Schließungen geprägt. Ohne Freundschaften, in denen Kunst und Schreiben über Kunst eine Rolle spielen darf, hätte gerade in dieser Zeit nichts geklappt, weshalb ich Anjali Cremer, Judith Leinen, Petra Schweifer, Gianna Zocco, Tanja Graf und Sebastian Wurster, Lisa Zeune und Tomas Kasemets, Markus Walenzyk und Lisa Weber besonders danken möchte – außerdem all den Freundeskindern, die in diesen Jahren auf die Welt gekommen und als wahre Happening-Meister unser Leben bereichert haben.

Die vorliegende Publikation wäre nicht entstanden ohne die überaus großzügige Förderung durch die Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften, den Forschungsförderpreis der Freunde der Universität Mainz e. V. sowie den

Druckkostenzuschuss der Gutenberg-Akademie für den wissenschaftlichen Nachwuchs, von deren interdisziplinärem Austausch ich überdies als Juniormitglied ungemein profitiert habe. Anja Weisenseel und Clara Rainer vom De Gruyter Verlag haben mir mit Professionalität den Weg vom Manuskript zum Buch

gezeigt. Larissa Arlt gilt Dank für das professionelle Erstellen von Abbildungsmaterial.

Christoph Wirges hat mit Zuversicht, Bereitschaft zum Mitdenken und Sprezzatura dieses Projekt begleitet. Ihm und unserer gemeinsamen Tochter Philine sei dieses Buch gewidmet.

1. EINLEITUNG

Intimität praktizieren

In den 1970er-Jahren treffen sich immer wieder unterschiedliche Menschen in kleinen Gruppen, um die schriftlich verfassten Übungen des amerikanischen Künstlers Allan Kaprow zu realisieren. Über mehrere Stunden widmen sie sich in Duos und ohne Publikum den vom Künstler gestellten Aufgaben. Diese bestehen im Vollzug von Handlungen, welche, für sich genommen, keine besondere Virtuosität erfordern, aber in einer Weise durchgeführt werden sollen, die sie höchst ungewöhnlich und befremdlich erscheinen lässt. 1973 stimmen im Ruhrgebiet, über das Telefon verbunden, zwei Personen Raum- und Körpertemperatur aufeinander ab: Stellt die eine die Heizung ab und den Ventilator an, entledigt sich der andere seiner Kleidung und tunkt die Füße in Eiswasser. 1975 verlangsamten in New York zwei Menschen ihren Handschlag und beobachteten die Bewegung, als handele es sich um ein exotisches Ritual. Im Jahr 1975 sitzen in Madrid Personen vor ihren Telefonen und versuchen, ihren Übungspartner genau in dem Moment anzurufen, in dem der Gedanke an ihn am stärksten ist. 1976 gehen die Teilnehmer einer anderen Gruppe vorwärts und rückwärts, hinter- und nebeneinander durch Türen. In Florenz bewältigt zuvor ein Duo Auf- und Abstiege als ungelenkte Zweiereinheit, indem einer hinter dem anderen geht, dessen Bewegungen nachahmt und dabei zugleich über einen Spiegel vom Partner beobachtet wird. In vielen dieser Situationen werden Aufnahmegeräte eingeschaltet, Gedanken und Gefühle aufgesprochen.

Die vom Künstler schlicht als ‚Activities‘ bezeichneten Arbeiten fordern einen Einsatz, der über Betrachtung weit hinausgeht. Wer sie realisiert, muss nicht nur Handlungen ausführen, sondern sich und sein Gegenüber dabei auch beobachten sowie den eigenen Empfindungen und Gefühlen größte Aufmerksamkeit widmen. Für die Umsetzung der vom Künstler schriftlich formulierten, mehrteiligen Aufgabe muss man sich Zeit nehmen und bereit sein, den eigenen Körper zu spüren, während er bestimmte, klar

abgegrenzte Vorgänge wieder und wieder ausführt. Darüber hinaus kostet es Überwindung, vor anderen seine Gefühle und Eindrücke zu verbalisieren, vielleicht sogar auf einem Tonbandgerät aufzuzeichnen und mit dem Partner noch einmal anzuhören. Psyche und Physis werden gleichermaßen gefordert.

Den Puls fühlen, Hände schütteln, durch Türen gehen, telefonieren, sich selbst im Spiegel betrachten: Auf den ersten Blick scheint hier die avantgardistische Forderung nach der Entgrenzung der Kunst ins Leben erfüllt worden zu sein – wenngleich mit einem starken Akzent auf dem Gewöhnlichen und Alltäglichen. Mehr noch als bei den früheren und bekannteren Arbeiten Kaprows, den Happenings der 1960er-Jahre, steht dieser Versuch, die Erfahrung von Kunst mit der Alltagserfahrung kurzzuschließen, allerdings eher im Geiste John Deweys als im Geiste der Dadaisten oder gar Futuristen. In seiner Schrift *Art as Experience* aus dem Jahr 1934, die dem Künstler bekannt war, hatte Dewey gefordert, zwischen den Kunstwerken und „den alltäglichen Geschehnissen, Betätigungen und Leiden, die bekanntlich die menschliche Erfahrung ausmachen, eine erneute Kontinuität her[zustellen.“¹ Dem Philosophen des amerikanischen Pragmatismus ging es um eine verbindende Perspektive, in der Kunst nicht als Sonderbereich behandelt wird und mit ästhetischer Erfahrung über die Wahrnehmung autonomer Kunstobjekte hinaus auch sinnlich eindrückliche Alltagshandlungen gemeint sind.² Diese Perspektive machte Kaprow sich in doppelter Weise zu eigen: Einmal, indem er sich bemühte, das alltägliche Erfahrungspotential zu heben und sich gleichsam selbst zum

1 John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt am Main 72014, S. 9. Auf Kaprows Lektüre zumindest von Teilen des Textes von Dewey verweist Jeff Kelley, „Introduction“, in: Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, hg. von dems., Berkeley u. a. 2003, S. xi–xxvi, hier S. xvi.

2 Vgl. Ralf Hinz, „John Deweys pragmatistische Ästhetik und ihre Revitalisierung durch Richard Shusterman“, in: *Nutzen und Klarheit. Anglo-amerikanische Ästhetik im 20. Jahrhundert*, hg. von Thomas Hecken und Axel Spree, Paderborn 2002, S. 62–90, hier S. 74.

‚Erfahrungsconnaisseur‘ auszubilden; zum anderen, indem er seiner objektlosen und handlungsbasierenden Kunst eine Form gab, die es den Teilnehmern ermöglichte, selbst eine Erfahrung zu machen, die im Sinne Deweys später als *jene* Erfahrung benannt und erzählt werden konnte. Von Dewey war mithin auch zu lernen, wie denn überhaupt eine Erfahrung zu machen ist:

[Wir machen] eine Erfahrung, wenn das Material, das erfahren worden ist, eine Entwicklung bis hin zur Vollendung durchläuft. Dann, und nur dann, ist es in den Gesamtstrom der Erfahrung eingliedert und darin gleichzeitig von anderen Erfahrungen abgegrenzt. Eine Arbeit wird zufriedenstellend abgeschlossen; ein Problem findet eine Lösung; ein Spiel wird bis zum Ende durchgespielt; eine Situation ist derart abgerundet, dass ihr Abschluss Vollendung und nicht Abbruch bedeutet. [...] Eine solche Erfahrung bedeutet ein Ganzes, sie besitzt ihre besonderen, kennzeichnenden Eigenschaften und eine innere Eigenständigkeit.³

Obwohl Kaprows Arbeiten ohne Zweifel zum Tableau der radikalen Angriffe auf das autonome, in sich geschlossene und vollendete Kunstobjekt zählen, so ist ihnen doch die von Dewey hier formulierte und von sanftem Klassizismus getragene Idee des befriedigenden Abschließens keineswegs fremd. Ein Happening oder eine Activity von Kaprow zu realisieren, das bedeutete ebenfalls, ein Spiel bis zum Ende durchzuspielen. Wer sich dazu entschied, der konnte die Erfahrung machen, wie sein alltägliches Leben ereignishaft unterbrochen wurde und für eine bestimmte Zeitspanne besonders gefüllt und verdichtet erschien, im Sinne Deweys also eine bewusste, sinnhaft vollzogene Erlebenseinheit aus dem Strom der Ereignisse und Empfindungen sich heraushob.⁴ Die Erfahrungen, die in diesem Zeitraum zu machen waren, zeichneten sich allerdings nicht dadurch aus, von dem vertrauten Leben vollständig verschieden zu sein,

sondern sie rekurrierten im Gegenteil beständig auf dieses und standen mit ihm in unauflösbarer Kontinuität und reflexiver Wechselbeziehung. Dies gilt in besonderem Maße für die eingangs schlaglichtartig aufgeführten Activities der 1970er-Jahre, die deutlich weniger raumgreifend und materialintensiv waren als die Happenings der Jahre zuvor. Für ihre Umsetzung sah Kaprow ein spezifisches Format vor: Die freiwilligen Teilnehmer trafen sich zunächst zur Vorbesprechung, in der die Anleitung in schriftlicher Form verteilt wurde. Dann erfolgte in einem festgesetzten Zeitraum (meist innerhalb eines Tages) die Realisierung in Zweiergruppen in privaten Räumen oder an selbstgewählten Orten – ohne Publikum. Im Anschluss trafen sich alle zu einer Abschlussbesprechung, die vom Künstler moderiert wurde. Die Activities verlangen also eine Aktivität, die über Teilnahme und das Involvieren des Publikums in Happening- und Performancesituationen deutlich hinausgeht. Sie haben den Charakter von Übungen, die zu absolvieren damit einhergeht, transformierend in den eigenen Lebensvollzug hineinzuwirken, mithin in den eigenen Gefühls- wie Diskursbestand einzugreifen. Die schriftlich verfasste Anleitung führt das Interpretenduo Schritt für Schritt durch die jeweilige Activity. Dabei werden meist bestimmte Elemente mehrfach wiederholt und neu kombiniert, wodurch sich der Schwierigkeitsgrad steigert. Die Activities sind so verfasst, dass sie schon für die Realisierung zu einem gewissen Grad interpretiert werden und die Durchführenden einen eigenen Modus oder eine gemeinsame Auffassung für den Umgang mit der gestellten Aufgabe entwickeln müssen. Die Realisierungsoptionen sind innerhalb eines vom Künstler abgesteckten Rahmens also durchaus vielfältig. Keine Umsetzung gleicht exakt der anderen. Die einzelne Activity ist nicht als festgefügt Ganzes zu betrachten, sondern als bewegliche Konstellation. Der Vorgang der Realisierung einer dieser Übungen wird gleichwohl sehr deutlich als das Durchlaufen einer Form erlebt – als Einpassen, Mitgehen, in ein kritisches Verhältnis treten zu einer gegebenen Struktur, zu deren Eigenschaften es gehört, konkretisiert und ausgestaltet zu werden.

Aber nicht nur das Verhältnis der beiden Interpreten zur Anleitung in ihrer spezifischen Form, sondern auch das Verhältnis der Interpreten zueinander

³ Dewey 2014, S. 47.

⁴ Siehe zur Bindung der Erfahrung an den Sinnvollzug bei Dewey Birgit Recki, „Die Form des Lebens. John Dewey über ästhetische Erfahrung“, in: *Ästhetische Reflexion und kommunikative Vernunft*, Bad Homburg 1993, S. 132–150.

ist von Abstimmung, Transfer und Kommunikation bestimmt, denn die thematische Welt der Activities ist die Sphäre des Zwischenmenschlichen. Es geht darum, wie Beziehungen zwischen Menschen entstehen und sich entwickeln, um Praktiken, mit denen Nähe und Vertrautheit hergestellt werden können. Die Activities drehen sich um die Frage, inwiefern ein Selbst sich nur in der Verbundenheit mit anderen begreifen und herausbilden kann – und welche Kompetenzen hierfür eigentlich ausgebildet sein müssen. Nicht nur die Situation, dass hier zwei Personen ohne Publikum über einen längeren Zeitraum bestimmte Aufgaben miteinander lösen, zeichnet sich also durch Intimität aus, sondern diese bildet zugleich den Inhalt der Übungen. Dabei lassen sich zwei Tendenzen erkennen. Erprobt wird zum einen, wie sich normalerweise intuitiv und flüchtig ausgeführte konventionale Handlungen des sozialen Miteinanders anfühlen und spielerisch neu programmieren lassen, wenn man sie isoliert, verfremdet, verlangsamt und unter besonderer Beobachtung miteinander durch- und aufführt. So kann beispielsweise ein Händedruck innerhalb einer Activity zu einem äußerst intimen Moment werden. Zum anderen werden Elemente einer von Intimität gekennzeichneten Beziehung – Nähe, Berührung, Fürsorge, Befriedigung von Bedürfnissen, ungezwungene Kommunikation, Übernahme von Eigenarten des anderen – in einem mehrstufigen Übungsprogramm derart aufbereitet, dass sie als Praktiken erkennbar werden und der Status ihrer Verfügbarkeit für den einzelnen zum Gegenstand der Reflexion wird. Jede der in den 1970er-Jahren entstandenen Activities bearbeitet eine andere Facette dieses Spektrums, hat dabei ihren eigenen Spannungsbogen und auch eine eigene Gestimmtheit. Manche sind komisch, andere absurd, manche wirken poetischer, andere eher streng oder sogar zwanghaft. Gemeinsam ist ihnen die Intensität, mit der Aspekte des sozialen Miteinanders in Zweierkonstellationen verhandelt werden. Das Duo – mitunter explizit als Paar ausbuchstabiert – wird somit zur herausgehobenen Handlungseinheit und hat gleichsam modellhaft auszutesten, wie sich ein Selbst in Beziehung und eine Beziehung zweier Ichs entfalten lässt. Damit ist allerdings das Duo respektive Paar nicht automatisch als Mikro-Gesellschaft zu begreifen, sondern vielmehr

als die privilegierte Beziehungsform, in der sich eine „neue Kultur der Intimität“⁵ erproben lässt.

Dies ausgesprochen, offenbart sich die Zeitgenossenschaft der Activities Kaprows einmal weniger vor der Folie einer Entgrenzung der Künste oder des Angriffs auf das Kunstobjekt und seine Institutionen.⁶ Stattdessen, so die These dieses Buches, sind Kaprows Arbeiten der 1970er-Jahre als Beitrag zu einem Praxis- und Diskurskomplex zu verstehen, der für den folgenreichen Übergang in die Post- oder Spätmoderne zentral war. Was die radikalen Zirkel der Gegenkultur in den 1960er-Jahren mit ihren alternativen Lebensformen, offenen Beziehungsmodellen und ihrem individualästhetischen Begehren angestoßen hatten, wurde im Verlauf der 1970er-Jahre in Form einer Intimitätskultur gleichermaßen weiterentwickelt, eingehegt wie gesamtgesellschaftlich wirksam. Persönliche Beziehungen wurden nun zunehmend als „Medien expressiver Subjektivität“⁷ begriffen. Zweier-Partnerschaften wie Freundschaften wurden ebenso erstrebenswert wie sie anspruchsvoll zu pflegen und zu formen waren – nämlich als reziproke Gemeinschaften zweier Individuen, die nach Entfaltung ihrer Potentiale strebten. Intimität erschien in dieser Matrix als notwendige Qualität einer Beziehung, um sein Selbst verwirklichen zu können. Kommunikations-, Emotions- und Experimentierfähigkeit wurden gefragte Eigenschaften, Gefahr war hingegen zu wittern, wenn die Beziehung allzu sehr von gegenseitiger Abhängigkeit bestimmt war.

Zentrales Anliegen des vorliegenden Buchs ist es, Kaprows Activities als Beitrag zu diesem epochalen Wandel der Subjektkulturen in den 1970er-Jahren besser verstehen zu können – und dabei im Umkehrschluss eine Erweiterung unserer Perspektive auf die Kultur und Kunst dieser Zeit zu gewinnen. Als ‚Beitrag‘ sind die Activities in verschiedener Hinsicht zu verstehen. Zunächst einmal lässt Kaprows Selbstbewusstsein und künstlerisches Selbstverständnis den Rückschluss zu, dass er selbst den Anspruch hatte,

5 Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, Weilerswist 2006, S. 527.

6 Zur gängigen Annahme, das Signum der „Gegenwartskunst“ (sprich: der Kunst ab der Zeit um 1960) sei eine Entgrenzung vgl. unter anderem Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 20 & 25.

7 Reckwitz 2006, S. 527.

mit seinen Arbeiten auf der Höhe der Zeit zu sein und sich die Abkehr von der Malerei für ihn vor allem auch als Folge einer Identifikation neuer Themengebiete ergab. 1986 äußerte er sich dazu rückblickend:

Ich schaue zurück auf Picasso, Matisse, Mondrian, und es ist, wie auf Pompei zurückschauen. Die sind wunderbar, ich glaube, ihre Beiträge zu verstehen, aber wie kann irgendwer heutzutage auf diese Art arbeiten wollen oder können? [...] Es scheint mir eine solch verbrauchte Tradition zu sein, so ohne Übertragungsmöglichkeit auf das heutige Leben oder Gedankengut.⁸

Form und Inhalt gehörten für Kaprow unbedingt zusammen. Mehr noch, es war eine neue Form zu finden, die stark genug war, um das „heutige Leben oder Gedankengut“ nicht bloß zu illustrieren oder abzubilden, sondern es gleichsam selbst kritisch-reflexiv mit hervorzubringen. Als Hochschullehrer und öffentliche Figur gab Kaprow stets zu erkennen, dass er an aktuellen soziologischen und gesellschaftspolitischen Ansätzen interessiert war, vor allen Dingen aber, dass er ein aufmerksamer und neugieriger Beobachter seiner eigenen sozialen Sphäre war. Indem er seit seinen ersten Happenings immer konsequenter auf Publikum verzichtete und stattdessen Formen fand, mit denen Kunstbetrachter nicht bloß als Teilnehmer aus der Reserve gelockt, sondern tatsächlich zu handelnden und übenden Interpreten emanzipiert wurden, setzte er folgerichtig die unvorhersehbare und unwiederholbare soziale Interaktion ins Zentrum seiner Kunst. Mit den Activities ging er in dieser Hinsicht sogar noch einen Schritt weiter: An die Stelle der Gruppe trat das Duo, die Requisiten wurden auf ein Minimum konzentriert, ebenso die Handlungen jedem Anschein von Aktion oder Ereignishaftigkeit beraubt. Trotz aller Unterschiede im Detail zeichnen sich die Activities der 1970er-Jahre durch eine Ästhetik der Intensität und Intimität aus, mit der vermeintlich Alltägliches und vertraute Banalitäten regelrecht unter Spannung gesetzt werden.

⁸ Allan Kaprow, Interview (geführt von Dieter Daniels), 29.6.1986, übers. von Johannes Stahl, in: *Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950*, hg. von Alfred M. Fischer und Dieter Daniels, Ausst.-Kat. Köln, Museum Ludwig, 1988, S. 195–211, hier S. 208.

Intimität ist in diesen Übungen dem Verhältnis der beiden Akteure nicht schon als Eigenschaft mitgegeben, sondern muss von denselben als fragile Sphäre aufgespannt und sorgsam modelliert werden. Praktiken der Intimität werden zum Reflexionsgegenstand und Übungsprogramm, damit aber auch als Problem aufgeworfen.

Dies wurde durchaus auch schon von den Teilnehmern in den 1970er-Jahren als zeitgenössisch relevantes Thema erkannt. Die Activities boten geradezu programmatisch an, mit eigentlich kunstfernen Ansätzen und Methoden in Verbindung gebracht zu werden, die sich ebenfalls mit dem Wert und den Fallstricken einer Intimisierung menschlicher Beziehungen auseinandersetzten. Weder Kaprow noch die Teilnehmer haben dies allerdings explizit begrifflich so gefasst. Die unterschiedlichen Reaktionen auf diese Übungen, der Umgang mit dem spezifischen Format und den geforderten Feedbackrunden zeugen vielmehr von Suchbewegungen, Deutungsrangeleien und auch Unsicherheit hinsichtlich der Frage, was da eigentlich zu bearbeiten war und auf was hin die Subjekte hier trainieren sollten. Wer war man denn überhaupt, wenn man eine dieser Übungen durchführte – der Performer einer sozialen Rolle im Licht der Öffentlichkeit oder ein Selbst, das sich in aller Abgeschiedenheit untersucht und vor dem Partner offenbart? Wie war schließlich das latente Konfliktpotential dieser Übungen auszufüllen – sollte man damit endlich die Asymmetrie zweigeschlechtlicher Beziehungen herausstellen oder vielmehr modellhaft demonstrieren, wie Gesellschaft funktionieren kann, wenn sie sich aus vielen bilateralen und gleichberechtigten Austauschprozessen zusammensetzt? Mit diesen Fragen ist angedeutet, warum es spannend ist, Kaprows Activities aus heutiger Perspektive als Teil eines bestimmten Diskurses zu beschreiben: Gerade weil sie in Prozesse der Begriffsfindung und Umwertung, welche die Gestaltung und den Wert von Intimität in zwischenmenschlichen Beziehungen sowie die Frage nach einer Entwicklung und Entfaltung des Selbst betrafen, produktiv involviert, aber eben auch heillos verwickelt waren. Die Multiplikation der Akteure, die das partizipative Format mit sich brachte, begünstigte zudem schon während der ersten Realisierungen der Activities in den 1970er-Jahren eine Verzweigung ihres Deutungs-, aber auch eben auch Funktionspotentials.

Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, die hier angedeuteten Spannungen nicht zu glätten und das Verzweigungspotential als solches fruchtbar zu machen. Die Activities sollen so in historischer Perspektive als Zeugnisse jener Zeit um 1970 verstanden werden, in der es zu einem bis heute wirksamen „Wandel der Subjektkultur“ kam, wie ihn der Soziologe Andreas Reckwitz beschrieben hat – vom Subjekt der organisierten Moderne zum Subjekt der Post- oder Spätmoderne.⁹ Dem Intimitätsdiskurs kommt dabei als Untereinheit dieses Wandels besondere Bedeutung zu. Der besagte ‚Beitrag‘ der Activities erschöpft sich also nicht im Anspruch des Künstlers auf Zeitgenossenschaft oder dem Bedienen damals aktueller Debatten – und er ist auch nicht ausschließlich in diesem Sinne zu rekonstruieren. Vielmehr werden seine Konturen erst heute erkennbar, weil er in einem Moment des Übergangs durchaus widersprüchliche Sicht- und Denkweisen präsentierte wie hervorbrachte. Insofern Diskurse „das Sagbare, Denkbare und Machbare [regeln]“ und Wirklichkeit organisieren,¹⁰ bearbeiten die Activities beziehungsweise ihre handelnden Interpreten den Aspekt der Qualität und Gestaltung von Beziehungen zu einem Zeitpunkt, in dem eben das dazu „Sagbare, Denkbare und Machbare“ nicht mehr selbstverständlich und im Begriff war, neu geregelt zu werden. So wie ein Diskurs nicht abbildet, sondern seinerseits realitätsstiftend ist, bilden auch die Activities nicht einen Diskurs ab, sondern sind in dessen Um- und Neuformatierung eingebunden. Der eingangs erwähnte Zugriff auf das Alltägliche und Vertraute vollzieht sich in einem Moment, in dem bestimmte Elemente dieses Felds eben nicht mehr unhinterfragt als gegebene Wirklichkeit hingenommen, sondern feingliedriger Untersuchung

und Kritik unterzogen wurden. Auf die Erfahrung, dass das gewöhnliche Leben fragwürdig und seltsam wird, je genauer man es sich anschaut und bewusst praktiziert, kam Kaprow selbst rückblickend zu sprechen und beschrieb sie sogar als entscheidende Erkenntnis, die den Weg hin zu den Activities als einem neuen „Kunst/Leben-Genre“¹¹ gebahnt hatte. Dieses sollte sich nämlich, so der Künstler, gerade dadurch auszeichnen, dass es „die künstlichen Aspekte alltäglichen Lebens und die lebenshaften Qualitäten von Kunst gleichermaßen reflektiert.“¹² Wie sehr die Praxis der genauen Beobachtung, Ver- und Entfremdung beziehungsweise Neuaufführung alltäglicher Handlungspartikel selbst Teil eines größeren Diskurswandels war, der die Wahrnehmung des Zusammenspiels von Individuum und Gesellschaft beziehungsweise Privatheit und Öffentlichkeit betraf, konnte Kaprow selbst allerdings noch nicht umfänglich überschauen, geschweige denn gezielt adressieren. Mehr noch, bei genauerer Betrachtung wird offenbar, inwiefern in seinen Übungen Spuren der in Ablösung begriffenen sowie einer gerade erst sich neu ausbildenden kulturellen Modellierung von Subjektivität enthalten sind.

Die Siebziger

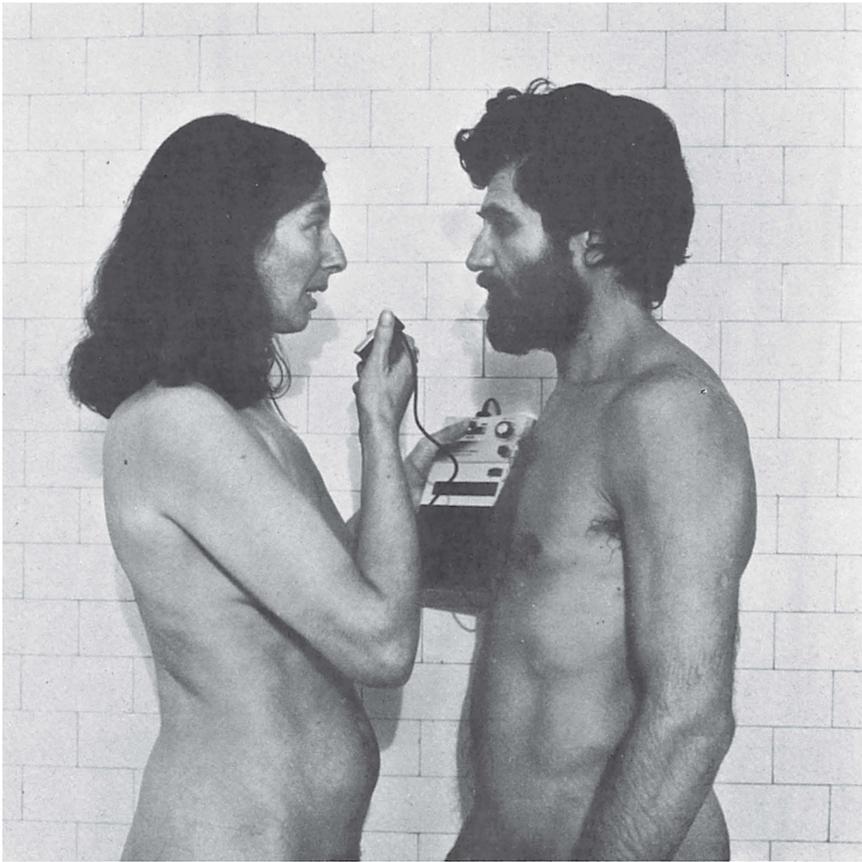
Am Beginn der Beschäftigung mit den Activities stand ein Gefühl des Befremdens. Der Blick auf eine Fotografie in der Broschüre zur Activity *Affect* (Abb. 1) löste Irritation und den Anflug von Scham aus: Was, bitte, machen die beiden da mit einem Aufnahmegerät nackt unter der Dusche? Der Anleitungstext dazu verstärkte noch den ersten Eindruck, dass damals, in den 1970er-Jahren, alles sehr kompliziert gewesen sein muss – denn offenbar hatte man sich die einfachsten zwischenmenschlichen Regungen zum Problem gemacht und bearbeitete ihre Implikationen mit größter Ernsthaftigkeit. Sollte man eher Mitleid oder Respekt empfinden angesichts solcher Versuche, sich bloß nichts zu einfach zu machen und den Weg zu einer intensiven Erfahrung mit umständlichen

9 Siehe Reckwitz 2006. Zur genaueren Einordnung der Beschreibung von Reckwitz und inwiefern sich diese insbesondere auf die Mittelklasse der amerikanischen Gesellschaft bezieht, hier also keineswegs universalistisch zu verstehen ist, siehe Kap. „Die Activities im Zeichen eines Wandels der Subjektkultur“. Zu den zeitgeschichtlichen Perspektiven auf Konzepte vom Selbst und Subjektivierungspraktiken, wie sie in jüngerer Zeit zunehmend an Kontur gewinnen, siehe auch Ulrich Bröckling, „Regime des Selbst. Ein Forschungsprogramm“, in: *Kulturen der Moderne. Soziologische Perspektiven der Gegenwart*, hg. von Thorsten Bonacker und Andreas Reckwitz, Frankfurt am Main und New York 2007, S. 119–139.

10 Vgl. Achim Landwehr, *Historische Diskursanalyse*, Frankfurt am Main 2009, S. 21.

11 Allan Kaprow, „Performing Life“ [1979], in: Ders., *Essays on the Blurring of Art and Life*, hg. von Jeff Kelley, Berkeley u. a. 2003, S. 195–198, hier S. 195.

12 Ebd. Im Original: „[...] reflecting equally the artificial aspects of everyday life and the lifelike qualities of created art.“



1 Allan Kaprow, *Affect*, 1974, Fotografie zur Partitur der *Activity*, publiziert in gleichnamiger Broschüre, Fotografie: Bee Ottinger.

Verbalisierungs- und Reflexionsaufgaben regelrecht zu verstellen? Offenbar, so ein erster Befund, bestand hier zu dem „Interesse an Unmittelbarkeit, Reiz, Stimulus, medialer Aggression sowie der Faszination für ungeschützt agierende Persönlichkeiten“¹³, das für die Künste und Populärkultur der 1960er-Jahre so charakteristisch war, ein denkbar großer Kontrast. War Kaprow als rebellischer Happeningkünstler im New York der 1960er-Jahre denn nicht selbst auf der Seite jener radikalen Direktheit zu verorten? Wieso kommt es dann zu diesen eigenartig reservierten und komplizierten Arbeiten der 1970er-Jahre? Aber nicht bloß im Vergleich zu einem bestimmten Bild der 1960er-Jahre-Kultur stellte sich das Gefühl eines

13 Diedrich Diedrichsen, *Körpertreffer. Zur Ästhetik der nachpopulären Künste*, Berlin 2017, S. 61.

Bruchs ein, auch die Beziehung zur Gegenwart der Autorin, also dem zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts, war zunächst von Distanz geprägt. Das etwas verquere und fast strenge, dem ersten Anschein nach überdem freudlose Befassen mit momentanem Gefühls- und Stimmungserleben sowie die übungshaft formulierte Aufforderung zur Selbstbeobachtung und Kommunikation wirkten wie die Zeugnisse einer längst überwundenen, wenig vorbildhaften Phase, in der authentisches Erleben gleichsam nur in Anführungszeichen als solches gelten durfte.

Inwiefern diese Annahmen relativiert werden müssen, dem geht die vorliegende Untersuchung nach. Das anfänglich verspürte Befremden wird dabei, dies sei schon vorweggenommen, nicht vollständig ausgeräumt – der Eindruck einer Distanz zu unserer heutigen Gegenwart verändert sich bei genauerer Betrachtung hingegen merklich. Dies hat auch mit einer Neubewertung der 1970er-Jahre insgesamt zu tun, die sich in den vergangenen Jahren in den Geschichts- und Kulturwissenschaften vollzogen hat. Umberto Eco empfahl jungen Wissenschaftlern einst, sie sollten über Themen der Vergangenheit so schreiben, als wären sie zeitgenössisch, über Themen der Gegenwart hingegen so, als seien diese bereits historisch.¹⁴ Wer heute zu den 1970er-Jahren arbeitet, wird allerdings mit dem Problem konfrontiert, dass diese gleichermaßen historisch wie zeitgenössisch sind. Es ist einerseits zu bemerken, dass sich neben den noch lebenden Zeitzeugen vermehrt Personen mit ihnen beschäftigen, die nach den 1970er-Jahren geboren wurden und sich den Objekten und Erscheinungen dieser Zeit mit der distanzierten Neugier des Historikers nähern. Andererseits wird immer wieder die Aktualität der 1970er-Jahre herausgestellt. Zuge-spitzt könnte man sogar davon sprechen, dass unsere gegenwärtige Arbeit am Erbe dieser Zeit unmittelbar die drängenden und gesellschaftlich durchaus breit diskutierten Fragen unserer Zukunft betrifft. Die 1970er-Jahre sind also einerseits schon abgesunken ins Reich der Historie, weshalb sich manche ihrer Phänomene nicht mehr von selbst erklären, sondern in historischer Perspektive erst wieder rekonstruiert werden – was natürlich niemals ohne Verkürzung,

14 Vgl. Umberto Eco, *Wie man eine wissenschaftliche Abschlussarbeit schreibt*, Wien ¹³2010, S. 27.

Verzerrung, Interpretation geschehen kann. Bei der Beschäftigung mit ihnen wird man aber nicht selten von der Einsicht überrascht, wir hätten womöglich eine weit ausholende Schleife gedreht, um jetzt wieder auf die ungelösten Probleme der Siebziger zu treffen (Grenzen des Wachstums, Umweltzerstörung, globale Krisen, Partikularisierung bzw. Geltungskrise des Allgemeinen, Diskussion über „Politik der Lebensformen“¹⁵ und Geschlechtergerechtigkeit) und mit ihnen im Gepäck vielleicht doch den Schritt hinüber in eine Nach-, nicht Postmoderne zu setzen.¹⁶

Bis vor wenigen Jahren standen fast ausschließlich die 1960er-Jahre als Zeit epochaler politischer, gesellschaftlicher und kultureller Umwälzungen im Fokus des öffentlichen Interesses. Diskutiert wurde und wird im Hinblick auf die Geschichtsschreibung dieser Zeit immer wieder, wie deren Erbe zu bewerten und wie deren Konturen festzuschreiben sind. Das gängige Narrativ hob das Jahr 1968 mit der Ermordung von Martin Luther King und Robert Kennedy als Wendepunkt hervor, an dem die hoffnungsvollen und von Aufbruchsstimmung getragenen Sechziger endeten, die Konflikte überhandnahmen und sich so Neoliberalismus und Konservatismus neuen Raum schaffen konnten.¹⁷ Oftmals ist diese Perspektive mit einer Überbetonung des Scheiterns aller politischen Hoffnungen, vielleicht sogar dem Ausverkauf aller Ideale verbunden. Geprägt wurde diese Vorstellung nicht zuletzt, weil Zeitzeugen selbst davon berichteten, 1968 oder 1969 als Wende empfunden zu haben. So findet sich bei der Schriftstellerin Joan Didion die Aussage, in Los Angeles wäre das Ende der Sechziger mit den Morden der Manson-Bande 1969 abrupt besiegelt gewesen:

I imagined that my own life was simple and sweet, and sometimes it was, but there were odd things going around in town. There were rumors. There were stories. Everything was unmentionable but nothing was unimaginable. This mystical flirtation with the idea of ‚sin‘ – this sense that it was possible to go ‚too far‘, and that many people were doing it – was very much with us in Los Angeles in 1968 and 1969. [...] Many people I know in Los Angeles believe that the Sixties ended abruptly on August 9, 1969, ended at the exact moment when word of the murders on Cielo Drive traveled like brushfire through the community, and in a sense this is true. The tension broke that day. The paranoia was fulfilled.¹⁸

Eine andere Rahmung formuliert Arthur Marwick (als Historiker), indem er „die Sechziger“ von 1958 bis 1974, dem Jahr der Wirtschaftskrise, andauern lässt.¹⁹ Er wendet sich gegen die Erzählung von einem abrupten Ende der 1960er-Jahre und betont stattdessen, dass zumindest die kulturelle Revolution dieser Zeit die Werte und das soziale Verhalten für das gesamte 20. Jahrhundert nachhaltig veränderte.²⁰ Solcherart eingemeindet, erscheinen wiederum „die Siebziger“ als Interimsphase ohne eigene Charakteristik.²¹ Gegen dieses Bild von den Siebzigern als einer „forgettable decade“²² schreibt Bruce J. Schulman mit seinem Buch *The Seventies* aus dem Jahr 2001 an, wobei er ausschließlich die Kultur der Vereinigten Staaten untersucht. Er hebt hervor, dass gerade in den „stürmischen, unsicheren Siebzigern“²³ die Gegenkultur sprießte, sich neue Lebensformen dauerhaft

15 Siehe hierzu etwa Rahel Jaeggi, „Experimenteller Pluralismus. Lebensformen als Experimente der Problemlösung“, in: *polar*, H. 18: *Selbst gemacht. Politik der Lebensformen*, 2015, S. 9–22.

16 Die vorsichtige These einer nun doch zu ihrem Ende kommenden Moderne wagt Philipp Sarasin in Auseinandersetzung mit den Siebzigern als einem „Jahrzehnt der Verunsicherung“, als dessen für uns Heutige „korrosiv wirkendes Erbe“ er „die Kombination von ‚Identität‘, ‚freier Konsumwahl‘ und der Technologie des Internets“ bezeichnet. Vgl. Philipp Sarasin, 1977. *Eine kurze Geschichte der Gegenwart*, Berlin 2021, S. 422.

17 Vgl. Simon Hall, „Protest Movements in the 1970s: The Long 1960s“, in: *Journal of Contemporary History*, Bd. 43, Nr. 4, 2008, S. 655–672, hier S. 655.

18 Joan Didion, „The White Album“ [1968–1978], in: Dies., *The White Album. Essays*, New York 2009, S. 11–48, hier S. 42 und 47.

19 Siehe Arthur Marwick, *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c.1958–c.1974*, Oxford und New York 1998.

20 Vgl. ebd., S. 806. Ähnlich argumentiert auch Simon Hall, wenn er die Protestbewegungen der 1970er-Jahre den „langen Sechzigern“ zuordnet. Siehe Hall 2008.

21 Siehe hierzu auch beispielhaft die Aussage von Christopher Booker: „Of all the decades of the twentieth century it would be hard to pick out one with less distinctive, recognizable character.“ Ders., *The Seventies*, New York 1980, S. 3.

22 Bruce J. Schulman, *The seventies. The great shift in American culture, society, and politics*, New York 2001, S. xi.

23 Ebd., S. 4.

installierten und die kulturelle wie wirtschaftliche Transformation in der Breite stattfand, die dann für die kommenden Jahrzehnte entscheidend war, aber eben auch starken Gegenwind erfuhr. Nicht zuletzt hatte daran der Feminismus großen Anteil, der sich in Form der Frauenbewegung beziehungsweise des Second Wave Feminism erst in den 1970er-Jahren theoretisch, politisch und lebenspraktisch so formierte, dass er nicht mehr als Randphänomen abzutun war. Das Erbe der Siebziger, so Schulman, sei immer noch mächtig: „Die langen, geschmacklosen, deprimierenden Siebziger, erfanden Amerika neu.“²⁴

In den vergangenen Jahren haben autobiographische Texte von Zeitzeugen ebenso wie kulturgeschichtliche Untersuchungen, die sich explizit den Siebzigern widmen, stark zugenommen. So hat auch diese „Zeit unzähliger kleiner Peripetien“²⁵ im Rückblick ein Gesicht mit durchaus charakteristischen Zügen erhalten. Die Siebziger, das waren die Jahre, in denen auf der Ebene der alltäglichen Lebensführung und der Gestaltung von Beziehungen die Vorstöße und Utopien der 1960er-Jahre ernsthaft geprüft und Modelle für ihre lebenspraktische Umsetzung erprobt wurden. Die Auseinandersetzung mit den großen Theorien und Allgemeinbegriffen hatte den „Erfahrungshunger“ geschürt und zugleich ein „fortlaufende[s] Antizipieren einer vollkommenen Schematisierung des Lebens“ provoziert, vor der es in unruhigen Suchbewegungen auszubrechen galt.²⁶ Die Kultur der Siebziger kannte eine seltsame Lust an der „heillosen Überforderung“²⁷ sowie den Furore der Selbstverpflichtung auf Kommunikation und Bewusstsein vom eigenen Tun. Therapeutische Praktiken und Humanistische Psychologie erlebten einen beispiellosen Boom.²⁸ Die Methoden der sich ständig

weiter verzweigenden und immer populärer werdenden Psychodisziplinen zielten auf Schärfung des Bewusstseins für das eigene Innenleben (*awareness*), Kommunikationsfähigkeit und Entfaltung des Selbst im Sinne eines inneren Potentials, das es zu erkennen und zu entwickeln gilt.²⁹ Im Umkehrschluss wurde die intime zwischenmenschliche Beziehung zunehmend als Medium der Selbstexpression und Experimentierfeld einer authentisch-kreativen Lebensform gedeutet, wobei der zunehmende Anspruch auf Gleichberechtigung dieses Unterfangen vor besondere Herausforderungen stellte. Während die Ehe als Institution zunehmend in Frage gestellt wurde, hielt der Begriff ‚Beziehung‘ (*relationship*) Einzug und meinte ein Verhältnis, dessen Dauer nicht mehr vorrangig an ökonomische oder gesellschaftliche Bedingungen, sondern vielmehr an eine Idee des Gelingens um seiner selbst willen geknüpft war.³⁰ Intimität als eine Sphäre, in der es möglich ist, sich einem anderen gegenüber unverstellt zu öffnen oder zu offenbaren und einander emotional wie körperlich nah zu sein, sich aber zugleich selbst entfalten zu können, erschien

einer Kulturgeschichtsschreibung des Psychologischen und einer Befragung der Breitenwirkung psychoanalytischer Topoi und therapeutischer Praktiken im Zuge ihrer starken Popularisierung ab der Jahrhundertwende sind in den 1990er-Jahren zu verzeichnen. Einschlägig etwa: Ellen Herman, *The Romance of American Psychology. Political Culture in the Age of Experts*, Berkeley, Los Angeles und London 1995; Nathan Hale, *The Rise and Crisis of Psychoanalysis in the United States: Freud and the Americans 1917–1985*, New York 1995. Siehe außerdem auch zu den methodischen Implikationen Nancy Schnog, „On Inventing the Psychological“, in: *Inventing the Psychological. Toward a Cultural History of Emotional Life in America*, hg. von ders. und Joel Pfister, New Haven und London 1997, S. 3–16. Ferner Eric Caplan, *Mind Games. American Culture and the Birth of Psychotherapy*, Berkeley 1998.

24 Ebd., S. 257.

25 Philipp Felsch, *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960–1990*, München 2015, S. 97.

26 Vgl. Michael Rutschky, *Erfahrungshunger. Ein Essay über die siebziger Jahre*, Köln 1980, S. 97.

27 Ulrich Raulff, *Wiedersehen mit den Siebzigern. Die wilden Jahre des Lesens*, Stuttgart 2014, S. 25.

28 Siehe hierzu Maik Tändler, *Das therapeutische Jahrzehnt. Der Psychoboom in den siebziger Jahren*, Göttingen 2016 (Veröffentlichungen des Zeitgeschichtlichen Arbeitskreises Niedersachsen, 30); Eva S. Moskowitz, *In Therapy we Trust. America's Obsession with Self-Fulfillment*, Baltimore 2001; Eva Illouz, *Die Errettung der modernen Seele. Therapien, Gefühle und die Kultur der Selbsthilfe*, Frankfurt am Main ⁵2018. Vermehrte Anläufe

29 Der Begriff Psychodisziplinen wird unter Rückgriff auf Nikolas Rose verwendet, der von ‚psy disciplines‘ spricht, um in seinem kulturgeschichtlichen Ansatz wissenschaftliche wie populärwissenschaftliche Ausprägungen gleichermaßen ansprechen und ihre Auswirkungen würdigen zu können. Vgl. Ders., *Inventing our Selves. Psychology, Power, and Personhood*, Cambridge 1996, S. 10. Ähnlich argumentiert auch Peter L. Berger dafür, die populären Abzweigungen und Gebrauchsweisen der Psychoanalyse, mithin die Psychoanalyse als kulturelles und soziales Phänomen mit in den Blick zu nehmen, nicht nur deren streng fachwissenschaftliche Entwicklung. Siehe Peter L. Berger, „Towards a Sociological Understanding of Psychoanalysis“, in: *Social Research*, 32, 1996, S. 26–41.

30 Vgl. Anthony Giddens, *Wandel der Intimität. Sexualität, Liebe und Erotik in modernen Gesellschaften*, Frankfurt am Main 1993, S. 107.

als neue Norm einer in diesem Sinne erfüllten Beziehung.³¹ Dies bedeutete, dass das Fehlen oder die einseitige Ablehnung von Intimität, mithin also der sensiblen Aushandlung der Bedürfnisse beider Partner, als problematischer Mangel empfunden wurde und Anlass für eine Vielzahl therapeutischer, beratender und trainierender Interventionen bot. Auch wenn der Begriff ‚Intimität‘ zu diesem Zeitpunkt nicht mehr vorrangig verhüllend für ‚Sexualität‘ gebraucht wurde, präsentierte die große Menge der Ratgeberliteratur dabei Techniken und Tricks für ein befriedigendes Sexualleben als selbstverständlichen Bestandteil von Beziehungsarbeit – je intimer die Partnerschaft, desto besser der Sex, lautete vielfach das Versprechen.³² Auf der Seite der Psychodisziplinen verschob sich in den 1970er-Jahren der Blick von der Behandlung des einzelnen Individuums mit einem Schwerpunkt auf seiner Autonomie hin zu einer Befragung seiner Beziehungen.³³ Davon

legen gesprächszentrierte Formate wie die Paar- und Familientherapie sowie die kleingruppenbezogenen psychologischen Praktiken Zeugnis ab, die sich zu dieser Zeit etablierten und in denen etwa Feedback-Techniken erlernt wurden.³⁴ Die therapeutische Konstellation war nicht mehr primär die eines Patienten auf der Couch des Analytikers, sondern stellte sich immer häufiger als Gesprächssituation dar, in der von Anfang an mehrere Perspektiven zum Tragen kamen und austariert werden mussten. Verschiedene Übungen, die gleichermaßen in Ratgeberbüchern wie Therapiesitzungen eingesetzt werden konnten, zielten vor allem darauf, im Bereich der emotionalen Bedürfnisse sprech- und verhandlungsfähig zu werden. Die Soziologin Eva Illouz beschreibt den Ursprung und die ambivalenten Effekte dieses Projekts, das ihrer Ansicht nach schließlich einem entfesselten Kapitalismus in die Hände spielte, wie folgt:

Oberflächlich betrachtet ist die therapeutische Kultur eine Reaktion auf eine abstumpfende technisch-bürokratische Entzauberung. Mit ihrer Betonung der Einzigartigkeit des Individuums, mit ihrem nachdrücklichen Akzent auf der Lust und der Selbstbeobachtung ist die therapeutische Kultur auf den ersten Blick eine kulturelle Großanstrengung, um Sinn und Gefühl in einer Welt ansonsten öder und technischer Bedeutungen zurückzugewinnen. Der Prozess jedoch, den ich hier offengelegt habe, ist ein ganz anderer: Im selben Moment, in dem sie ein reichhaltiges und ausgefeiltes Vokabular der Innerlichkeit und der Gefühle verfügbar gemacht hat, hat die Therapie eine Standardisierung und Rationalisierung des Gefühlslebens eingeläutet.³⁵

31 Vgl. David R. Shumway, *Modern Love. Romance, Intimacy, and the Marriage Crisis*, New York und London 2003, S. 134. Francine Klagsbrun spricht mit Blick auf die 1970er-Jahre davon, „Intimität“ sei – neben „Kommunikation“ und „Beziehung“ – einer der meistgebrauchten Begriffe gewesen. Allerdings seien in der damaligen Vorstellung von Intimität die Aspekte der Verbindlichkeit, Hingabe und des Opfers eher zurückgedrängt gewesen, weil die Überzeugung im Vordergrund stand, Intimität sei vor allem der Nährboden für Selbsterforschung und Selbsterfüllung. Vgl. Dies., *Married People. Staying together in the Age of Divorce*, New York u. a. 1985, S. 21f.

32 Vgl. Shumway 2003, S. 148. Als ein Beispiel eines solchen Ratgebers, der auf Intimität beim Geschlechtsverkehr fokussiert, sei William H. Masters und Virginia E. Johnson, *The Pleasure Bond. A new Look at Sexuality and Commitment*, Toronto, New York und London 1974, genannt. Die Autoren empfehlen Partnern, gleichermaßen die Verantwortung für ihre Sexualität zu übernehmen. Diese bedeute einerseits, die eigenen Bedürfnisse auszusprechen und Triebe körperlich auszudrücken, sich aber andererseits auf Kommunikation und Kooperation mit dem Partner einzustellen, damit beider Bedürfnisse befriedigt werden. Vgl. ebd., S. 15. Ein ganzes Kapitel wird der Frage gewidmet, wie Berührung Intimität stiften kann. Es endet mit der Aussicht darauf, dass jüngere Paare heute die Chance hätten, eine „neue Philosophie der Berührung“ zu leben, also offener, unbefangener und sensibler mit dem kommunikativen, verbindenden und sinnlichen Potential der Berührung umzugehen als die Generation ihrer Eltern. Vgl. ebd., S. 254.

33 Siehe hierzu die Aussage von Maggie Scarf, die Ehe oder Beziehung selbst sei inzwischen der Patient – nicht mehr den einzelnen Individuen komme in einem paar- oder familientherapeutischen Prozess eine Behandlung zu, sondern dem „interpersonalen System“, das beide gemeinsam bildeten. Vgl. Dies., *Intimate Partners. Patterns in Love and Marriage*, London 1987, S. 108f.

34 Siehe hierzu unter anderem Maik Tändler, „Therapeutische Vergemeinschaftung. Demokratisierung, Emanzipation und Emotionalisierung in der ‚Gruppe‘, 1963–1976“, in: *Das Selbst zwischen Anpassung und Befreiung. Psychowissen und Politik im 20. Jahrhundert*, hg. von dems. und Uffa Jensen, Göttingen 2012, S. 141–167 sowie Alan S. Gurman und Peter Fraenkel, „The History of Couple Therapy. A Millennial Review“, in: *Family Process*, Bd. 41, 2002, S. 199–260. Zum gruppensystemischen Feedback-Konzept siehe Ulrich Bröckling, „Über Feedback. Anatomie einer kommunikativen Schlüsseltechnologie“, in: *Die Transformation des Humanen. Beiträge zur Kulturgeschichte der Kybernetik*, hg. von Michael Hagner und Erich Hörl, Frankfurt am Main 2008, S. 326–347.

35 Illouz 2018, 243f.

Schon von Zeitgenossen wurde die therapeutische Kultur der 1970er-Jahre mit ihrer populären Aneignung von Psychologie und Psychotherapie nicht nur positiv beurteilt, wobei im Unterschied zu Illouz damals ein Zuviel an Innerlichkeit und Intimität als Folge beklagt wurde. Im Modus der Kulturkritik riefen Richard Sennett, Philip Rieff und Christopher Lasch mit unterschiedlicher politischer Grundfärbung aus, die therapeutische Kultur bedeute einen Verlust der öffentlichen Sphäre und befördere eine Gesellschaft, die nunmehr aus narzisstischen, um sich selbst kreisenden Persönlichkeiten bestehe. Sennetts 1974 erschienene Studie *The Fall of Public Man*, die sich vor allem mit der öffentlichen Sphäre in den Großstädten des 19. Jahrhunderts befasste, sprach für die Gegenwart von einer „Tyrannei der Intimität“, die mit der Psychologisierung der sozialen Beziehungen einhergehe, und sah die „Besessenheit von der Intimität [als] das Kennzeichen einer unzivilisierten Gesellschaft.“³⁶ Rieff beklagte, der „Triumph des Therapeutischen“ führe zu einer Erosion traditioneller und religiöser Formen der Gemeinschafts- und Sinnstiftung, ohne hierfür ernsthaften Ersatz zu bieten.³⁷ Lasch erklärte in seinem 1979 erschienen Buch *The Culture of Narcissism* den Liberalismus für bankrott. Sein Reservoir an konstruktiven Ideen sei erschöpft, stattdessen verbreite sich im Zuge der kulturellen Revolution ein Radikalismus, der auf Grundlage falscher Tatsachen operiere. Nicht der Autoritarismus sei heute das Problem, gegen das man anrennen müsse, so Lasch, sondern vielmehr der Narzissmus als degeneriertes Endprodukt des „bourgeois Individualismus“.³⁸ Der neue Narziss, der sich vorrangig um Selbstentfaltung, Vervollkommnung der Psyche und Gesundheit kümmert, ist in Laschs Kritik ebenso geschichts- wie zukunftsvergessen: Er lebt im Moment, zieht sich vom Politischen zurück, ist unsicher und abhängig von anderen.³⁹

36 Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Berlin 2013, S. 589.

37 Philip Rieff, *The Triumph of the Therapeutic. Uses of Faith after Freud*, New York 1966, passim.

38 Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism. American Life in An Age of Diminishing Expectations*, New York 1979, S. 22.

39 Vgl. ebd., passim.

Aus heutiger kultur- und sozialhistorischer Perspektive sind diese mächtigen kritischen Narrative selbst als produktive Elemente eines Intimitätsdiskurses der 1970er-Jahre zu betrachten. In jüngster Zeit wurden allerdings verstärkt auch die anderen Anteile dieses Diskurses erforscht, indem die Konzepte aufbereitet wurden, die Formaten wie dem Sensitivity-Training und dem Kleingruppengespräch zugrunde lagen – und in denen sehr deutlich auch gesellschaftspolitische Anliegen formuliert wurden. So weist Maik Tändler auf einen starken Schub der Politisierung psychologischen Wissens hin.⁴⁰ Viele Protagonisten des Psychobooms seien „davon überzeugt [gewesen], mit therapeutischen Mitteln gerade jene narzisstische Bindungsunfähigkeit zu überwinden“⁴¹, die etwa Lasch beklagte. Generell wird in der gegenwärtigen Forschung zum Phänomen des Psychobooms betont, dass die Grenzen zwischen Sozialtechnologie, Therapie, New Age-Esoterik und politischem Aktivismus mitunter fließend waren und bestimmte Techniken und Ansätze für verschiedene Zwecke adaptiert wurden. Eine gewisse Brisanz gab es gleichwohl im Hinblick auf die unterschiedliche Gewichtung im Verhältnis von Innenschau zu Gesellschaftlichkeit. Die Begründer des Sensitivity-Trainings gingen beispielsweise davon aus, die Menschen zu demokratischen Subjekten erziehen zu können, die qua Modellierung ihres Verhaltens auf Grundlage von Selbst- und Fremdwahrnehmung zur sozialen Befriedung und Produktivität der (amerikanischen) Gesellschaft beitragen. Die im Anschluss entwickelten Encounter-Gruppen sollten den Teilnehmern in der Kleingruppe die introspektiven und sozialen Fähigkeiten vermitteln, ohne die sie der Anpassung an die gewaltigen Veränderungen durch die neuen Technologien nicht gewachsen wären.⁴² Wenn Vertreterinnen des *Second Wave Feminism* hingegen das Format des moderierten Kleingruppengesprächs mit bestimmten Regeln anwendeten, dann gingen diese Consciousness-Raising-Sitzungen zunächst davon aus, dass es trotz Demokratisierung eine grundlegende, geschlechts- oder genderbezogene Asymmetrie

40 Vgl. Tändler 2012, S. 10.

41 Tändler 2016, S. 23.

42 Vgl. Carl R. Rogers, *Encounter-Gruppen. Das Erlebnis der menschlichen Begegnung*, München 1974, S. 160.

im Bewusstsein und Sprechen gibt.⁴³ Selbst- und Fremdwahrnehmung waren hierbei also nicht direkt aufeinander abzustimmen und auszubalancieren, sondern zunächst einmal in ihrer eklatanten Differenz an- und auszusprechen, die dann auch in politische Forderungen umgewandelt werden konnte, mit denen eher ein Abweichen von ‚der Gesellschaft‘ oder eine Kritik ihrer vermeintlichen Homogenität intendiert war. Eine auf affektualer subjektiver Zusammgehörigkeit beruhende Vergemeinschaftung erschien daher manchen Beteiligten als notwendige oder gar rettende Zwischeninstanz, um ein gerade erst mühsam errungenes Selbstverständnis nicht gleich wieder in einem übergeordneten Vergesellschaftungsprozess wegverhandelt zu sehen.

Kaprows Activities der 1970er-Jahre werden in der vorliegenden Untersuchung in genau diesem Spannungsfeld verortet: Als Übungen, in denen einerseits Selbstbeobachtung und Gefühlsschau sowie die Sphäre der Intimität in großer Intensität erprobt werden, andererseits mit den angeschlossenen Gruppengesprächen und dem noch aus der soziologischen Matrix der 1950er-Jahre mitgeschleppten Interesse an zwischenmenschlichem und konventionalem Verhalten eben doch auch eine eminent auf Sozialität und Vergesellschaftung abzielende Perspektive in Kraft bleibt.⁴⁴

Forschungsstand

Der experimentelle Dichter und Performer David Antin, mit dem Kaprow seit den 1970er-Jahren befreundet war, schrieb zu dessen Kunst, ausgehend von seiner Teilnahme an der Arbeit *Company* 1981:

43 Zur Geschichte der Consciousness-Raising-Gruppen siehe summarisch Herman 1995, S. 298f.

44 Vergesellschaftung hier verstanden mit Max Weber als „eine soziale Beziehung, wenn und insoweit die Einstellung des sozialen Handelns auf rational (wert- oder zweckrational) motiviertem Interessenausgleich oder auf ebenso motivierter Interessenverbindung beruht.“ Ders., *Wirtschaft und Gesellschaft, Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen ⁵1972, S. 21. Unter Sozialität wird hier „die Angewiesenheit [des Menschen] auf eine soziale Steuerung des Verhaltens bzw. auf soziale Unterstützung, auf sozial vermittelte Orientierung und eine fortlaufende soziale Verhaltensbestätigung über soziale Interaktionen“ verstanden. Franz Esser, *Soziologie. Allgemeine Grundlagen*, Frankfurt und New York 1999, S. 161.

I know that Allan sees his work as ‚un-art‘ and wants to see its separation from art, envisioning it as simply an articulation of meaningful experiences from ordinary life. I’m sympathetic to this intention, but I find it hard to distinguish the existential power of this piece which now exists only in the telling, from that of any other great work of art I’ve encountered.⁴⁵

Antins Anerkennung ist zugleich Zeugnis einer spezifischen Rezeptionsproblematik, die Kaprows künstlerisches Schaffen im Prinzip von Beginn an, besonders aber ab den 1970er-Jahren begleitete und an der der Künstler selbst maßgeblichen Anteil hatte. Schon mit seinem Eintritt in die Kunstwelt circa 1960 trat Kaprow nicht nur als Happeningkünstler, sondern auch als Kunstkritiker und Publizist auf, der von der zeitgenössischen Kunst forderte, sich ernsthaft zu erneuern und sogar von der in seinen Augen verbrauchten Tradition der Malerei loszusagen. Im Folgenden verfasste Kaprow immer wieder Texte, in denen er seine eigenen Arbeiten, aber auch die anderer Künstler einordnete, auf Begriffe brachte und ihren Status innerhalb des Kunstsystems befragte. Darüber hinaus definierte er seine Rolle als Hochschullehrer so, dass diese das öffentlich geführte Gespräch über Zeitfragen ebenso umfasste wie die gemeinsam mit den Studenten unternommene künstlerische Forschung. In schriftlichen wie verbalen Aussagen leistete Kaprow Begriffsarbeit und arbeitete beharrlich an der Kritik gängiger Kunst- und Künstlermythen und ihrer traditionellen Institutionen, ohne dabei ein einheitliches Theoriegebäude zu errichten. Bis in die späten 1970er-Jahre machte ihn dies zu einem beliebten Vortragsgast und Interviewpartner. Als Nebeneffekt stellte sich allerdings schon in den späten 1960er-Jahren ein, dass seine publizistischen Äußerungen mitunter größeres Gewicht bekamen als seine Kunst und auch solche Gespräche, die im Anschluss an Happenings oder Activities stattfanden, von der Frage dominiert wurden, inwiefern dies nun überhaupt noch Kunst sei.

45 David Antin, „Allan at work“, in: Jeff Kelley, *Childsplay. The Art of Allan Kaprow*, Berkeley und Los Angeles, London 2004, S. xi–xxi, hier S. xxi.

Als um die Jahrtausendwende in der Kunst neue Anläufe unternommen wurden, den vermeintlich passiven Betrachter durch den vermeintlich aktiven Teilnehmer zu ersetzen, wurde Kaprow wiederentdeckt und rückwirkend als Pionier der Partizipation in die jüngere Kunstgeschichte eingeschrieben – abermals vorrangig unter Zitation prägnanter Aussagen aus seinen Texten, für welche inzwischen auf die von Jeff Kelley 1993 besorgte Edition seiner Essays zurückgegriffen werden konnte.⁴⁶ Kaprows Position in der Kunstgeschichte war alsbald festgelegt und wird, zumindest dort, wo der Künstler nur kurz genannt wird, bis heute vielfach perpetuiert: Er gilt als talentierter Essayist und ‚Erfinder des Happenings‘, mit dem er in der New Yorker Kunstszene der 1960er-Jahre eine beachtliche Form performativ-partizipativer Kunst schuf, die das von den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts angestoßene Projekt einer Entgrenzung der Kunst ins Lebens programmatisch fortführ-

te, inklusive Angriffen auf den elitären Kunstbegriff und die Institution des Museums.⁴⁷ Derart beschrieben, läuft Kaprows künstlerischer Beitrag allerdings Gefahr, nahezu auf eine bloße Geste mit kurzer Halbwertszeit reduziert zu werden. So kritisierte etwa Benjamin Buchloh, Kaprows „Ästhetik der Partizipation“ als „infantil“ im Vergleich zum gewaltigeren Beitrags Warhols zur Kunstgeschichte.⁴⁸ Yve-Alain Bois schrieb, die spektakelhaften Happenings seien alsbald von den realen gesellschaftlichen Revolten als ungleich radikaleren und politisch ambitionierten Aktionen überrollt und in ihrer Bedeutung und Wirkkraft auf die hinteren Plätze verwiesen worden.⁴⁹

Judith Rodenbeck und Philipp Ursprung gebührt das große Verdienst, in ihren Untersuchungen den Happeningkünstler Kaprow einer eingehenderen Betrachtung unterzogen und dabei weniger punktuell und pauschal in die Kunstgeschichte eingeordnet zu haben. Beider Vorgehen zeichnete sich schon allein dadurch aus, dass sie einzelne Happenings ausführlicher beschrieben statt diese lediglich knapp zu erwähnen und dann mit einer Fotografie zu illustrieren, als ob diese die Vielfalt der Aktionen und Erfahrungen angemessen wiedergeben könnte.⁵⁰ In ihrem Buch *Radical Prototypes* präsentiert Rodenbeck Kaprow als zentrale Figur der Happeningszene der 1960er-Jahre und arbeitet heraus, inwiefern bereits die Happenings selbst durchaus kritisch mit den

46 Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, hg. von Jeff Kelley, Berkeley u. a. 2003 [erstmalig 1993]. Zu partizipativen Ansätzen in der Kunst und ihrer Kritik siehe einschlägig Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London und New York 2012 sowie die Quellensammlung *Participation*, hg. von ders., London und Cambridge, MA, 2006 (Documents of Contemporary Art). Kaprow wird in beiden Publikationen als wichtiger Vordenker und Vorläufer jüngerer partizipativer Kunst genannt, wobei dies vor allem unter knappem Hinweis auf das Happening generell geschieht und ansonsten schriftliche Äußerungen Kaprows zur Abschaffung des Publikums herangezogen werden. In den Zusammenhang einer „Partizipationskunst“ stellt auch Lars Blunck Kaprows Arbeiten, wobei er sich vor allem mit der Aktivierung des partizipativen Potentials der Assemblage befasst. Siehe das Kapitel zu Kaprow in Lars Blunck, *Between Object and Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*, Weimar 2003. Eingeleitet wurde das verstärkte Interesse an partizipativer Kunst um die Jahrtausendwende durch den Text *Ésthetique relationelle* von Nicolas Bourriaud, erschienen 1998 im Kontext der zuvor von ihm kuratierten Gruppenausstellung *Traffic*. Viel diskutiert wurde auch die Kritik von Jacques Rancière an der Vorstellung, ein Betrachter sei passiv. Siehe ders., *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009. In jüngster Zeit wurde die kritische Auseinandersetzung mit Partizipationskonzepten und dem ‚Social Turn‘ in der Kunst einerseits spezifischer auf Fragen der Macht und des Zugriffs gelenkt (siehe beispielhaft Julia Austin und Claire Bishop, „Trauma, Antagonism and the Bodies of Others. A Dialogue on Delegated Performance“, in: *Performance Paradigm*, Nr. 5, 2009, S. 101–111), andererseits auf den Umgang mit technologiezentriertem Partizipationsdruck (siehe beispielhaft Janet Kraynak, „Dependent Participation. Bruce Nauman’s Environments“, in: *Grey Room*, Nr. 10, 2003, S. 22–45).

47 Hal Foster bezeichnet Kaprow pauschal als „the neo-avantgardist most loyal to the line of reconnection“. Ders., *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MA, und London 1996, S. 17. Zu Kaprow als „Vater“ oder „Erfinder“ des Happenings siehe beispielhaft Lucy Lippard, *Pop Art*, München und Zürich 1968, S. 74 oder Rainer Wick, „Happening“, in: *Kunstvermittlungsförmlichkeiten. Vom Tafelbild bis zum Happening. Die Medien der Bildenden Kunst*, Ausst.-Kat., Berlin, Neuer Berliner Kunstverein, 1977, S. 127–137, hier S. 127. Eine breiter angelegte Studie zur Entwicklung des Happenings und verwandter Formen, in der auch Kaprow eine zentrale Rolle einnimmt, legte Thomas Dreher vor. Siehe Ders., *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*, München 2001.

48 Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, „Andy Warhols eindimensionale Kunst. 1956–1966“, in: *Andy Warhol. Retrospektive*, hg. von Kynaston McShine, Ausst.-Kat. Köln, Museum Ludwig, München 1989, S. 37–57, hier S. 43.

49 Vgl. Yve-Alain Bois, „Oldenburg and happenings“, in: Ders. u. a., *Art since 1900*, London 2011, S. 488–493, hier S. 492.

50 Den ersten Versuch einer kunsthistorischen Würdigung hatte bereits 1975 Joachim Diederichs vorlegt, dabei aber die Activities noch nicht explizit behandelt. Siehe Ders., *Allan Kaprow*, Diss. masch., Ruhr-Universität Bochum, 1975.

ambivalenten Effekten der Partizipation ihres Publikums umgingen.⁵¹ Gegen die populäre Vorstellung von dem Happening als fröhlichem, affirmativen Mitmach-Event und gegen die kunstkritische Abordnung des Happenings in die Sparte „Theatralisches“ respektive „Spektakel“ setzt Rodenbeck Analysen, in denen deren irritierende und gesellschaftskritische Facetten zum Vorschein kommen. Ursprung diskutiert die Environments und Happenings von Kaprow im ersten Teil seines Buchs *Grenzen der Kunst*.⁵² Er distanziert sich davon, diese Kunst der 1960er-Jahre an ihrem Verhältnis zu den Avantgarden zu messen und somit entweder ihr Scheitern an der Überführung der Kunst ins Leben herauszustellen oder sie umstandslos dem politischen Aktivismus der Zeit zuzuschlagen.⁵³ Der Kunstgeschichte wirft er außerdem vor, in einer modernistischen Beschreibungs- und Bewertungsmatrix zu verharren und aus diesem Grund die Geschichte des Happenings bislang „gegenüber den institutionell gestützten, spätmodernistischen Bewegungen vernachlässigt“ zu haben.⁵⁴ In Anlehnung an Frederic Jamesons These, dass die Kultur sich in der Postmoderne explosionsartig ausdehnt, versteht er Kaprows Arbeiten der 1960er-Jahre als geeignete Phänomene, um erklären zu können, wie die fundamental veränderte Kunstwelt der 1960er-Jahre funktionierte und wer im Zeichen ihrer Expansion miteinander konkurrierte.⁵⁵ Dementsprechend betont Ursprung das „modernismuskritische Potential“⁵⁶ der Happenings Kaprows, erzählt von ihrer zeitlichen und räumlichen Ausdehnung sowie ihrer Vergänglichkeit – und schließlich von ihrer Marginalisierung im Zuge des „Triumphs von Pop Art und [...] Minimal Art, und,

parallel dazu, der für die avancierte Kritik maßgeblichen Conceptual Art.“⁵⁷

Eine anders gelagerte Perspektivierung dieser Thematik hat jüngst Dirk Hildebrandt mit seiner Monographie *The Extension of Art* vorgelegt.⁵⁸ Er geht darin zentrale Stationen der Selbstkonzeption Kaprows als Happeningkünstler noch einmal kritisch durch und arbeitet heraus, wie sehr Kaprow um den inneren Werkzusammenhang und eine durchaus kunsthistorische Narrativierung seiner Entwicklung hin zum Werk als Praxis bemüht war, wobei der Malerei eine erstaunlich große Bedeutung zukam. Hildebrandt entdeckt darin einen konservativen Impuls des Künstlers und sieht ihn letztlich doch der Idee einer modernen Entwicklungs- und Fortschrittslogik verbunden. Die Activities streift Hildebrandt lediglich im letzten Kapitel seiner Arbeit. In der Logik seiner Argumentation will er in ihnen nicht einfach die vollendete Überführung der Kunst ins Leben sehen, betont aber mehrfach ihren privateren Charakter. Er schreibt, die „Zahnputzlogik der Activity“ kolonisiere den privaten Raum ihrer Teilnehmer, während die Reinventions der Happenings und Environments zur gleichen Zeit zunehmend die öffentliche Bühne der Kunstwelt bespielten.⁵⁹ Hierbei allerdings gerät abermals jene sehr dichte Werkphase von Anfang bis Mitte der 1970er-Jahre aus dem Blick, die in der vorliegenden Untersuchung im Fokus steht – und in welcher der Künstler sehr wohl auch die Activities in der Kunstwelt stattfinden ließ, da Bewerbung, Rekrutierung der Teilnehmer und Workshopsituation meist an Kooperationen mit Galerien oder Kunsthochschulen gebunden waren. Indem Hildebrandt unter ‚Activities‘ nicht nur die Gedankenwelt der Essays Kaprows aus dieser Zeit, sondern auch das eher abgelegene *Toothbrushing Piece* von 1978 rubriziert (daher der Begriff „Zahnputzlogik“), versäumt er es zudem, zunächst einmal die künstlerische Produktion Kaprows zu differenzieren und die Activities überhaupt als spezifischeren Gegenstand zu konstituieren.⁶⁰ Dies ist jedoch notwendig, um gerade auch

51 Vgl. Judith F. Rodenbeck, *Radical Prototypes. Allan Kaprow and the Invention of Happenings*, Cambridge, MA, und London 2011, ix. Rodenbeck schaltet sich mit ihrer Argumentation somit auch nachträglich in die Diskussionen zur zeitgenössischen partizipativen Kunst ein, als deren Vordenker Kaprow immer wieder genannt wird, ohne dass man sich seinen Arbeiten ausführlicher widmet.

52 Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art*, München 2003.

53 Vgl. ebd., S. 20f.

54 Vgl. ebd., S. 39.

55 Bei dem genannten Text handelt es sich um Frederic Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991.

56 Ursprung 2003, S. 124.

57 Ebd., S. 373.

58 Siehe Dirk Hildebrandt, *The Extension of Art. Das Werk als Praxis nach Allan Kaprow*, München 2022.

59 Vgl. Hildebrandt 2022, S. 211.

60 Wie im weiteren Verlauf dieser Arbeit erläutert wird, war ‚Activity‘ für Kaprow selbst kein starker konzeptueller Begriff, er

das ambivalente Verhältnis zwischen subjektiver Erfahrung und intersubjektiver Kommunikation sowie Individuum, Partnerschaft und Gesellschaft adressieren zu können.

Neben Rodenbeck, Ursprung und Hildebrandt formuliert außerdem Robert E. Haywood in seinem 2017 erschienenen Buch seine Überlegungen zu Kaprows Konzeption des Happenings. Hierfür betrachtet er die Arbeiten der 1960er-Jahre im direkten Vergleich mit den Happenings von Claes Oldenburg, dessen Festhalten an dem handgemachten ästhetischen Objekt zu Auseinandersetzungen mit Kaprow führte. In der Zusammenschau gewinnt Haywood Erkenntnisse über die unterschiedlichen Auffassungen der Künstler zum Verhältnis von Kunst und Politik und stellt heraus, inwiefern die Beiträge beider Künstler auch über die kurze Hochphase der Happenings in New York hinaus als Herausforderungen für die Kunstgeschichtsschreibung des späten 20. Jahrhunderts zu gelten haben.⁶¹ Auch Bernhard Schieder widmet sich in seiner Untersuchung Kaprow und Oldenburg sowie Robert Rauschenberg im Vergleich, stellt dabei allerdings nicht mehr im engeren Sinne die New Yorker Happeningszene in den Mittelpunkt, sondern die in unterschiedlichen

diente zwar zunächst einer programmatischen Abgrenzung vom Happening, wurde dann aber für ganz unterschiedliche Projekte verwendet. Es ist insofern schwierig, die Activities als Gesamtheit anzusprechen, ohne darüber nachzudenken, welche dieser Arbeiten womöglich als eine Werkgruppe verstanden werden können und wie sich diese dann eigentlich zu den gleichzeitigen schriftlichen, theoretischen Äußerungen des Künstlers verhält. Dabei wird auffallen, dass die in der vorliegenden Untersuchung behandelten Activities einen gewissen inhaltlichen wie formalen und auch organisatorischen Aufwand mit sich führen, weshalb das *Toothbrushing Piece* diese Arbeiten nicht exemplarisch mitmeinen kann, ohne dabei ungenau zu werden. *Toothbrushing Piece* wurde im Nachhinein als eine 1978 „privat, mit Freunden“ durchgeführte Activity katalogisiert, im Prinzip aber vor allem durch eine schriftliche Reflexion Kaprows aus dem Jahr 1986 bekanntgemacht, in der dieser davon spricht, er habe über den Zeitraum von zwei Wochen der täglichen Routine des Zähneputzens besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Eine schriftliche Partitur existiert hierzu nicht. Der Text, in dem Kaprow auf dieses kleine Projekt Bezug nahm, wurde wiederabgedruckt unter dem Titel „Art which can't be Art“, in: Ders., *Essays on the Blurring of Art and Life*, hg. von Jeff Kelley, Berkeley u. a. 2003, S. 219–222.

61 Robert E. Haywood, *Allan Kaprow and Claes Oldenburg. Art, Happenings, and Cultural Politics*, New Haven und London 2017. Bereits 1999 war von Haywood ein Aufsatz zu Kaprow erschienen.

Medien verhandelte Frage nach der „Neugestaltung der Beziehung zwischen Kunst und Leben.“⁶² Schieder ist vorrangig an ästhetischen Fragen interessiert und argumentiert, die genannten Künstler verbinde, dass sie darauf „abzielen, die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit zu destabilisieren.“⁶³ Unter anderem würden dann, so Schieder, „kunstspezifische Wahrnehmungsweisen auch an nicht-künstlerischen Gegenständen“ praktiziert.⁶⁴ Mit Blick auf Kaprow leistet Schieder insofern eine genauere Beschreibung dessen, was gemeinhin als ein Phänomen der Entgrenzung der Kunst in den 1960er-Jahren gefasst wird und setzt dies nicht vorschnell mit einer Wiederholung des Programms der Avantgarden gleich. Er spricht allerdings wenig darüber, was thematisch in den einzelnen Arbeiten Kaprows verhandelt wird, und auch er verbindet, wie zuvor Ursprung, den Übergang von den Happenings zu den Activities mit der Annahme eines geradezu programmatischen Rückzugs des Künstlers aus der Öffentlichkeit.⁶⁵

Darüber, dass es – gegenläufig zu diesen Schilderungen – einen überaus aktiven und nach Resonanz suchenden Künstler Kaprow auch noch in den 1970er-Jahren gab, ist in der biographischen Monographie von Jeff Kelley, vor allen Dingen aber in dem umfangreichen und für die Kaprow-Forschung grundlegenden Katalog zur großen Retrospektive aus dem Jahr 2006 etwas zu erfahren.⁶⁶ Dieser verzeichnete erstmals auch die Aktivitäten des Künstlers nach den 1960er-Jahren, wobei auf das Archivmaterial zurückgegriffen werden konnte, das während der

62 Siehe Bernhard Schieder, *Alltägliche Wirklichkeit als (temporäre) Kunst. Zur Neugestaltung der Beziehung zwischen Kunst und Leben bei Rauschenberg, Kaprow und Oldenburg*, Berlin 2015. Ausführlich zu diesem Buch außerdem Clara Wörsdörfer, „Rezension von: Bernhard Schieder, Alltägliche Wirklichkeit als (temporäre) Kunst. Zur Neugestaltung der Beziehung zwischen Kunst und Leben bei Rauschenberg, Kaprow und Oldenburg, Berlin 2015“, in: *sehpunkte* 16 (2016), Nr. 10 [15.10.2016], URL: <http://www.sehpunkte.de/2016/10/28699.html>.

63 Schieder 2015, S. 27.

64 Ebd.

65 Vgl. ebd., S. 171.

66 Siehe Jeff Kelley, *Childsplay. The Art of Allan Kaprow*, Berkeley und Los Angeles, London 2004 sowie *Allan Kaprow. Art as Life*, hg. von Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk und Stephanie Rosenthal, Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, 2006, London 2008. Die Ausstellung wurde noch zu Lebzeiten Kaprows vorbereitet, er hat allerdings krankheitsbedingt wohl nicht mehr aktiv in die Vorbereitungen eingegriffen.

Vorbereitungen für die Ausstellung für den Übergang in das Getty Research Institute in Los Angeles geordnet worden war. In dem für diesen Katalog verfassten Aufsatz von Annette Leddy, der hier hervorgehoben werden soll, klingt an, dass der Nachlass des Künstlers auf den ersten Blick wenig Privates, keine Liebesbriefe oder Tagebucheinträge umfasst, dafür aber das Material zu den Arbeiten *nach* den Happenings sich auf ausgezeichnete Weise mit Beziehungsthemen und Gefühlsleben beschäftigt. Mit ihrem Gespür für das in den Schriften, Protokollen und Partituren enthaltene Deutungspotential hat Leddy eine erste Fährte gelegt, der die Autorin der vorliegenden Untersuchung nachgehen konnte.⁶⁷

In den vergangenen Jahren hat sich auf der Grundlage der Ausstellung *Art as Life* und begleitender Publikation das Verständnis für Kaprows Schaffen enorm erweitert und sind so vor allem auch die verschiedenen Medien sichtbar geworden, mit denen der Künstler nach seiner Absage an eine im engeren Sinne objektförmige Kunst umgegangen ist. So liegt inzwischen eine Reprint-Edition der Poster vor, die Kaprow vor allem im Zusammenhang mit seinen Happenings, teilweise aber auch noch für die Activities, gestaltete. Giorgio Maffei publizierte zudem eine überaus hilfreiche kleine Anthologie der Publikationen Kaprows, in der auch die Broschüren zu dessen Activities gelistet werden.⁶⁸ Da Maffei nur einzelne Seiten dieser Hefte exemplarisch abbildet, bietet sich die Anthologie allerdings nicht für ein vertieftes Studium der Activities an und verleitet womöglich dazu, über die Optik der Drucksachen und die Ästhetik der gestellten Bilder die Ebene der konkreten Realisierung zu vernachlässigen.

Eine monographische Untersuchung zu Kaprows Wirken nach den Happenings liegt bislang nicht vor. Jüngst hat Géraldine Gourbe einen ersten Vorstoß gewagt und in einem Aufsatz einen Blick auf das Verhältnis Kaprows zu den Akteurinnen des Feminismus in den 1970er-Jahren geworfen.⁶⁹ Catherine Spencer

widmet Kaprow ein Kapitel in ihrem Buch *Beyond the Happening* über Performancekunst im Zeichen einer „Politik der Kommunikation“, behandelt darin allerdings nicht die Activities, sondern den 1969 in Berkeley veranstalteten pädagogischen Workshop *Project Other Ways*, der Jugendliche dazu anleitete, mit kleinen Aufgaben im öffentlichen Raum zu intervenieren und miteinander zu agieren. Spencer hebt vor allem darauf ab, wie Kaprow den Einsatz von Instantfotografien nutzte, um „soziologisches Wissen zu generieren“, Kommunikation und Interaktion in Gang zu setzen.⁷⁰ Die Überlegungen von Gourbe und Spencer bieten erste Antworten auf ein Desiderat der Forschung zu Kaprow, indem sie nicht nur die Phase nach den bekannten Happenings, sondern auch soziologische und gesellschaftspolitische Kontexte einblenden. Auch die vorliegende Untersuchung setzt an diesem Punkt an, indem sie die Activities der 1970er-Jahre als Versuch einer Weiterentwicklung des Happenings ernst nimmt und sowohl im Hinblick auf ihre spezifische Form als auch – vor allem – in ihrer inhaltlichen Ausrichtung befragt. Nicht die Kritik am Kunstsystem oder die Arbeit am Werkbegriff bildet das Thema der Activities, sondern die Frage, wie wir unsere menschlichen Beziehungen gestalten, wie wir uns in ihnen als fühlende und soziale Wesen verhalten und welche Erkenntniswerkzeuge uns zur Verfügung stehen, um ihre Strukturen, Muster und Verwicklungen zu verstehen.⁷¹ Behandelt wurde dieses

Coast Pioneering Reflection on Performance Art“, in: *Where Art Might Happen. The early years of CalArts*, hg. Philipp Kaiser und Christina Végh, Ausst.-Kat. Hannover, Kestner Gesellschaft, 2021, S. 215–233.

67 Siehe Annette Leddy, „Intimate. The Allan Kaprow Papers“, in: Ausst.-Kat. München, *Art as Life*, 2008, S. 42–53.

68 Siehe *Allan Kaprow. Posters*, hg. von Christophe Daviet-Thery und Alice Dusapin, London 2014 sowie *Allan Kaprow. A Bibliography*, hg. von Giorgio Maffei, Mailand 2011.

69 Vgl. Géraldine Gourbe, „The Pedagogy of Art as Agency: Or the Influence of a West Coast Feminist Art Program on an East

70 Vgl. Catherine Spencer, *Beyond the Happening. Performance Art and the Politics of Communication*, Manchester 2020, S. 16. Die anderen Kapitel befassen sich mit Marta Minujin, Carolee Schneemann und Lea Lublin. Spencer konzentriert sich auf Arbeiten, die Ende der 1960er-Jahre und somit in direkter zeitlicher Nähe zu den Studentenunruhen und Aktivitäten der Bürgerrechtsbewegungen entstanden. Allerdings verweist Spencer selten auf die Historizität spezifischer sozialwissenschaftlicher oder sozialpsychologischer Ansätze und es erscheint mitunter so, als könnten Auffassungen von Gesellschaftlichkeit und sozialem Miteinander der 1950er-, 1960er- und 1970er-Jahre reibungslos koexistieren und gleichförmig auf die künstlerische Produktion einwirken.

71 Dass „Beziehungen zwischen Individuen“ mit dem Übergang zu den Activities ab 1971 ins Zentrum von Kaprows Arbeiten rückten, bemerkte bereits Pierre Restany in einem kurzen Artikel. Ders., „From Happening to Activity“, in: *Domus*, Nr. 566, 1977, S. 52.

Thema in einer Form, die sich von Kunstbetrachtung deutlich unterschied. „We were doing thought“⁷², formulierte Kaprow selbst und sprach damit aus, dass es ihm darum ging, die Trennung von Körper und Geist, Konzept und Realisierung zu überwinden. Dies bedeutete aber auch, dass hierbei nicht ‚echte‘ oder ‚direkte‘ Erfahrung gegen mediatisiertes Wissen gestellt wurde. Die Erfahrung selbst, deren Rahmenbedingungen Dewey bereits beschäftigt hatten und die in der gegenkulturellen Revolution der Sechziger als heiße Währung gegen Entfremdung und kalte Theorie ausgegeben wurde,⁷³ war für Kaprow um 1970 problematisch geworden. Auch davon handeln die Activities als spezifische Phänomene einer historischen Umbruchphase.

Vorgehensweise und Gliederung der Arbeit

Die vorliegende Untersuchung betrachtet Kaprows Activities der 1970er-Jahre in einer kunst- und kulturgeschichtlichen Perspektive und legt einen Schwerpunkt auf die ersten Realisierungen dieser Arbeiten, an denen auch der Künstler selbst teilnahm.⁷⁴ In jedem der vier Kapitel werden mehrere Activities in Form von Werkanalysen ausführlich behandelt, die Partituren (*scores*) zu diesen Arbeiten sind im Anhang in Gänze nachzulesen. Im Verlauf des Textes werden die Activities von unterschiedlichen Seiten beleuchtet und es werden bewusst immer wieder neue Anläufe unternommen, um das Verhältnis dieser Werke zu anderen zeitgenössischen kulturellen

und wissenschaftlichen Phänomenen zu justieren. Es gibt mithin nicht das eine historische Panorama oder Tableau, das hier rekonstruiert wird, um Kaprow mit seinen Activities darin passgenau platzieren zu wollen. Stattdessen muss auch die gleichzeitige Wirksamkeit unterschiedlicher Zeitschichten in Betracht gezogen werden, kann mithin ein zeitgenössisches Phänomen je nach Betrachtungswinkel als schon zukunftsweisend oder gerade schon nicht mehr aktuell beschrieben werden. Solchermaßen brüchige und situationsbedingte Verortungen vorzunehmen, erweist sich gerade im Hinblick auf Kaprows Werk als spannend, da der Künstler selbst stets einen sehr expliziten Anspruch auf Zeitgenossenschaft pflegte. Aussagen des Künstlers werden daher im Folgenden zwar als wichtige Quellen behandelt, die unter anderem auch darüber Aufschluss geben, welche konzeptionellen Rahmungen er selbst für die Activities vornahm, den Fluchtpunkt dieser Untersuchung stellt allerdings eine Deutung der Activities dar, die Bezüge, Spannungen und angedeutete Entwicklungslinien auch jenseits des Horizonts der Akteure in ihrer Zeit formuliert. Wie bereits ausgesprochen, zielt diese Untersuchung darauf, die Activities als Beitrag zu einem Diskurs der Intimität und übergeordnet als Phänomene eines fundamentalen Wandels der Subjektkultur in den 1970er-Jahren verstehen zu lernen. Zentral ist dabei die auf Foucault zurückgehende Annahme, dass Diskurse nicht eine Realität abbilden, sondern diese selbst hervorbringen. Der methodische Ansatz der historischen Diskursanalyse erweist sich hierbei insofern als fruchtbar, als mit ihr historische Auffassungen, Denkmuster, aber auch Gefühlseinstellungen begriffen werden können, die in unterschiedlichen Medien und Kontexten ausformuliert wurden.

Die Untersuchung ist in vier Teile gegliedert, die aufeinander aufbauen, aber den Gegenstand jeweils von einem anderen Standort aus beleuchten. Der erste Teil folgt zunächst dem Künstler von New York nach Kalifornien, von den Sechzigern in die Siebziger und von den Happenings zu den Activities. Gegen das Bild eines Rückzugs aus der Kunst wird jenes eines privaten wie künstlerischen Neuanfangs gesetzt, der mit einer großen Produktivität einherging. Der Ort dieses Neuanfangs ist das Kalifornien um das Jahr 1970. Anhand von Quellenmaterial wird

72 Allan Kaprow, „Easy Activity“, in: *Art Studies for an Editor. 25 Essays in Memory of Milton S. Fox*, New York 1975, S. 177–181, hier S. 178.

73 Siehe in diesem Kontext etwa die Schrift *The Politics of Experience* von Ronald D. Laing, einem der Wortführer der europäischen Antipsychiatriebewegung. Erschienen erstmals 1968 proklamiert Laing darin: „Unsere Entfremdung geht heute bis an die Wurzeln. Eine Realisierung dessen ist notwendiger Ausgangspunkt für jede ernsthafte Reflexion über irgendeinen Aspekt zwischenmenschlichen Lebens heute.“, um sodann die Erfahrung – vor allem jene interpersonalen Relationen – als notwendige Grundlage und Quelle jeder Theorie zu fordern. Ders., *Phänomenologie der Erfahrung*, Frankfurt am Main 1969, S. 10ff.

74 Auch der Blick zurück kommt allerdings aus der Gegenwart, weshalb das Wissen über jüngere Wiederaufführungen dieser Arbeiten und Erfahrungen im Selbstversuch punktuell ebenfalls in die Analyse einfließen.

herausgearbeitet, inwiefern Kaprow selbst diesem Ort das Potential einer Erneuerung zuschrieb und welche Rolle dabei seine Anstellung an dem neu gegründeten *California Institute of the Arts* spielte. Rekonstruiert wird anhand der Essayserie „The Education of the Un-Artist“ sowie mündlicher Äußerungen außerdem Kaprows intensive Auseinandersetzung mit der Rolle des Künstlers und einer Kunst, die ihre Zeitgenossenschaft, Bedeutung und Funktion paradoxerweise nur noch sichern kann, indem sie sich gewissermaßen ergibt, um in traditionell kunstferne Praktiken, Methoden, Orte und Kontexte übergehen zu können.

Nach dieser noch lose an den biographischen Stationen orientierten Erzählung befasst sich der zweite Teil mit den Werken selbst. Den Einstieg bildet eine methodische Reflexion darüber, auf Grundlage welcher Medien und Spuren heute überhaupt von den Activities gesprochen werden kann. Diese wird anhand eines Werkbeispiels ausführlich vertieft, um schließlich charakterisieren zu können, wodurch sich das Activity-Format auszeichnet. Nach einem kurzen kunsthistorischen Ausflug in die Verwendung schriftlicher Partituren im Kontext von Fluxus und Happening wird der Vorschlag gemacht, die Activities als Übungen zu begreifen, um ihr spezifisches Anforderungsprofil besser fassen zu können. Somit gerät das Wie des Tuns in den Blick und kann beschrieben werden, inwiefern die Teilnehmer der Activities als Interpreten agierten, die etwas physisch und mental aus- und durchzuführen, aber eben auch auszugestalten und zu deuten hatten. Diese Überlegungen fließen im letzten Unterkapitel in eine Analyse der *Activity Time Pieces* ein und werden unter Einbeziehung anderer übungshafter künstlerischer Positionen sowie einer Kultur des Trainings und der Übung in den 1970er-Jahren kontextualisiert.

Auf Grundlage des im zweiten Teil erarbeiteten Überblicks und beschreibenden Instrumentariums geht es im dritten Teil schließlich en détail um das Thema der Intimität. Mehrere ausführliche Werkanalysen entfalten, wie die Interpreten der Activities die verschiedenen Facetten von Intimität erproben konnten. In kulturgeschichtlicher Perspektive wird offenbar, dass die Activities an einem sehr aktuellen Diskurs über Intimität im Zeichen frei wählbarer Partnerschaften und dem neuen Anspruch auf

Verwirklichung und Entfaltung des Selbst partizipierten. Kaprows sehr bedachter Einsatz von Kommunikations- und Reflexionsmedien (Telefon, Aufnahmegerät, Spiegel) rekuriert auf veränderte Praktiken der Beziehungsführung und inszeniert wie propagiert die Anforderung, zu kommunizieren und Selbst- wie Fremdwahrnehmung verbalisieren zu können. Herausgearbeitet wird, inwiefern mit einigen der Activities Vorstellungen und Bilder von Beziehung mobilisiert und performativ bearbeitet werden.

Der vierte und letzte Teil überwölbt die Deutung der Activities als übungshafte Beiträge zu einem Intimitätsdiskurs, indem diese anhand weiterer Werkanalysen im Zusammenhang mit den Psychodisziplinen und Sozialwissenschaften um 1970 diskutiert werden. Dabei werden Form (Übung auf Grundlage schriftlicher Partitur), Format (Dreischritt aus Vorbesprechung, Durchführung, Kleingruppengespräch) und Thema (Beziehungen, Intimität) zusammengedacht. Es geht zunächst um die Frage, inwiefern Kaprow selbst das Verhältnis seiner Kunst zu den Wissenschaften kalibrierte und welcher Begriff von ‚Forschung‘ hierbei zugrunde gelegt werden muss. Deutlich wird dabei einmal mehr, dass es nicht die Paradigmen der Naturwissenschaften sind, sondern vor allem die (in weitestem Sinne) sozialwissenschaftlichen Perspektiven und Methoden, mit denen Kaprow sich auseinandersetzt. Insbesondere die Methode der teilnehmenden Beobachtung und die Soziologie des Alltags, mit der der ethnographische Blick auf die eigene Lebenswelt umgelenkt wird, lassen sich produktiv mit den Activities in Verbindung setzen. In der Zusammenschau mit Ansätzen von Erving Goffman und Harold Garfinkel entpuppen sich die Activities als Teil der Popularisierung sozialwissenschaftlicher Perspektiven und Sprechweisen, mit der vermeintlich Selbstverständliches verfremdet, beobachtet, verglichen und kritisch befragt wurde. Spannend ist aus heutiger Sicht, dass die Zeit um 1970 in den Vereinigten Staaten mit dem Ausklang des „goldenen Zeitalters der empirischen Sozialforschung“⁷⁵ zusammenfiel. Die empirische Sozialforschung war zu einem

75 Lutz Raphael, „Die Verwissenschaftlichung des Sozialen als methodische und konzeptionelle Herausforderung für eine Sozialgeschichte des 20. Jahrhunderts“, in: *Geschichte und Gesellschaft*, Jg. 22, H. 2, 1996, S. 165–193, hier S. 177.

„weithin geläufigen Medium der Selbstbeobachtung und der Thematisierung von Gesellschaft geworden“, traf nun aber immer häufiger auf die Spuren ihrer eigenen Interventionen.⁷⁶ Fahrt nahmen hingegen ins Soziale verlängerte therapeutische Praktiken auf, während zugleich eine Vielzahl mehr oder weniger wissenschaftlich fundierter Psychopraktiken zur Selbsterforschung und Selbstbehandlung zur Verfügung standen. Äußerungen von Teilnehmern der Activities belegen, dass diese versuchten, deren eigenwilliges Format mit solchen Praktiken zu vergleichen. Auf der Spur dieser Überlegungen widmet sich ein Unterkapitel dem Feedback und der Bedeutung der Kleingruppe zwischen Sozialtechnologie,

76 Vgl. ebd. Von einer „Krise der westlichen Soziologie“ sprach sogar Alvin W. Gouldner in seinem gleichnamigen Buch von 1970. Er konstatierte, dass die großen Theorien und gesellschaftlichen Erklärungsmodelle der Soziologie zu einer „neu aufkommenden Struktur von Gefühlen“ der jüngeren Generation nicht mehr zu passen schienen. Ders., *Die westliche Soziologie in der Krise* [1970], Reinbek bei Hamburg 1974, S. 15.

Gruppentherapie und Consciousness-Raising. Mit einem Blick auf die späte *Activity Team* werden schließlich die im Zuge der vorangegangenen Werkanalysen zusammengetragenen Widersprüchlichkeiten in der Beschreibung, Bewertung und Funktionalität der Activities thematisiert. Unter Rückgriff auf Andreas Reckwitz' Modell eines Wandels der Subjektkulturen werden in einem letzten Anlauf die Activities als ein Projekt beschrieben, mit dem der Wandel von der Subjektkultur der bürgerlichen Moderne in eine (je nach Perspektive) post-, spät- oder doch nachmoderne Subjektkultur mithervorgebracht, bearbeitet, gestaltet und in Ansätzen bewältigt wird. Gerade die Konflikte rund um die Frage, wie explizit und konkret diese Übungen eigentlich durchzuführen sind und welche Selbstauffassung die Teilnehmer bereits mitbringen, kennzeichnen dieses Projekt als eines, dem auch die Verunsicherung angesichts der veränderten Einstellungen zu Beziehung, Intimität, Bewusstseinspolitik und dem Verhältnis zwischen Selbst und Gesellschaft eingeschrieben ist.