

Das Aufkommen der Gegenkultur*

Fred Turner

1957 und 1958 lehrte John Cage an der New School for Social Research in New York experimentelle Komposition. Jahre später veröffentlichte Fotografien zeigen Cage in einem zerknitterten weißen Anzug und mit schwarzer Krawatte beim Unterrichten.¹ Er steht vor einem halben Dutzend schlaksiger junger Männer und einer jungen Frau. Alle Studenten tragen ihr Hemden ordentlich in der Hose und blank polierte Schuhe. Einer hält eine Babyrassel, ein anderer ein Maschinengewehr aus Plastik. Bis auf einzelne Studenten mit Bart, dunkler Sonnenbrille oder Jeansjacke, sehen die meisten aus wie Nachwuchsführungskräfte einer etwas unkonventionellen Produktionsfirma.

Die abgebildeten Studenten zählen zur Elite der damaligen New Yorker Kunstszene. Unter ihnen befinden sich der Lyriker und Bühnenautor Jackson Mac Low, der Performancekünstler Al Hansen, der Komponist Dick Higgins sowie der damals noch als Maler tätige Allan Kaprow, der neuerdings Multimedia-Assemblagen fertigte. Manche Studenten waren gekommen, um neue Techniken der Klangerzeugung zu erlernen, andere wollten sich Cages Haltung zur Performance und möglicherweise sogar zum Leben selbst aneignen. Seit seiner ersten Inszenierung von *4'33"* *Minuten Stille* hatte Cage seinen künstlerischen Ansatz entscheidend weiterentwickelt und neue Wege gefunden, um die Bedeutung der Tonproduzenten einzuschränken und die Beziehungen zwischen Musikern, Klängen und Zuhörern zunehmend demokratisch zu gestalten. In den späten 1950er Jahren war er weltweit dafür berühmt, dass er Konzertsäle in eine Arena verwandelte, in der die Zuhörer als gleichberechtigte Teilnehmer die zu hörenden Töne jeweils individuell

zu einem bedeutungsvollen Ganzen zusammenfügen konnten. In seinem Unterricht vermittelte Cage diese Position einer Gruppe von Künstlern, die die Grenzen der Genres, innerhalb derer sie arbeiteten, zu sprengen suchten. Seine Studenten wiederum entwickelten daraus ein Rahmengerüst für die zentrale Performance- und Protestform der 1960er Jahre: das Happening. Dabei reicherten sie die aufkommende Gegenkultur mit Elementen der zwanzig Jahre zuvor einsetzenden Demokratiebewegung an, die die einzelne Persönlichkeit zum Mittelpunkt des Staatswesens auserkoren hatte. Anlässlich der Happenings und späteren *Be-Ins* luden die Veranstalter dazu ein, aus freien Stücken zusammenzukommen, gemeinsam etwas zu tun, sich über zuvor unüberwindbare gesellschaftliche Grenzen hinweg zu zusammensetzen und im Laufe dieses Prozesses zu neu sensibilisierten und psychisch stabileren Menschen zu werden. Gleichzeitig wandten sie sich fast unmerklich von den anti-rassistischen und antisexistischen Zielsetzungen der Zweiten Weltkriegsgeneration ab. Selbst als sie sich den utopischen Humanismus früherer Jahrzehnte zu eigen machten, richtete sich die Aufmerksamkeit vieler junger Amerikaner nach innen – weg von den Kampagnen für die Gleichberechtigung der Rassen und Geschlechter und hin zu einer neuen psychologischen Grundhaltung: der Bewusstseinspolitik.

Diese neue Ideologie griff die Kernthese früherer Ansätze zur Entwicklung einer demokratischen Persönlichkeitsstruktur auf. Wie Theodore Roszak 1968 in seinem Bestseller *The Making of a Counter Culture* erklärte, waren die jungen Kommunisten der 1960er Jahre wie ihre Eltern davon überzeugt, dass die individuelle Psyche die ultimative Basis der Gesellschaftsordnung darstellte und dass es, um die Gesellschaft zu verändern oder zu bewahren, »die Persönlichkeit zu formen« galt.²

Anders als ihre Eltern begegneten die im Schatten der Atombombe aufgewachsenen jungen Menschen jedoch dem Staat, seinen Experten und sogar der Vernunft als solcher mit Misstrauen. In den frühen 1940er Jahren lehnten viele junge Amerikaner die selbstvergessene Teilnahme an gefühlsbetonten, ekstatischen Versammlungen als verbotene Früchte des Faschismus ab. In den 1960er Jahren waren ihre Kinder im Rahmen der Gegenkultur darauf bedacht, die offenkundig faschistischen Tendenzen ihrer eigenen Regierung zu bekämpfen. In der Bewusstseinspolitik spiegelten individuelles Vernunftdenken und staatliche Regierungsinstitutionen einander: beide strebten danach, das natürliche, organische und angenehme Wachstum der in ihre Zuständigkeit fallenden Gebiete zu kontrollieren. Eine Kontrolle, die einzelne Individuen mit Hilfe von Medien, vor allem mittels Musik und sich überlagernder Bildprojektionen sowie Lichteffekten zu untergraben suchten – um das analytische Denken auszuschalten, das Unterbewusstsein anzusprechen und den Individuen ein Gemeinschaftsleben auf der Grundlage eines gemeinsamen Bewusstseins zu ermöglichen.

Wie die demokratischen Idealvorstellungen der 1940er und frühen 1950er Jahre wollten diese Gemeinschaften ihren Mitgliedern zu seelischer Ausgeglichenheit und Befriedigung aller Wünsche verhelfen. Anders als die demokratischen Denkmodelle propagierten sie daher die Abkehr vom Staat und häufig sogar von der Politik schlechthin. Insofern bereitete die aufkommende Gegenkultur – auch

wenn sie die psychologische Befreiung des Individuums feierte und auf die zwei Jahrzehnte zuvor von Gesellschaftswissenschaftlern und Künstlern geforderte Gleichberechtigung setzte – der Vision einer auf unterschiedlichen Rassen und sexuellen Orientierungen basierenden amerikanischen Nation ein Ende. An ihrer Stelle strebte man nun eine mystische, nationenübergreifende Vereinigung aller Menschen an.

John Cage und die Entstehung des Happenings

John Cage, der heutzutage bei vielen fast schon als Gestalt des Underground gilt, war in den späten 1950er Jahren eine zentrale Figur der New Yorker Kunstszene und verkörperte zumindest in Europa die amerikanischen Ideale. Am 15. Mai 1958 organisierten die Maler Jasper Johns und Robert Rauschenberg gemeinsam mit dem Filmemacher Emile de Antonio eine dreistündige John Cage-Retrospektive in der New Yorker Town Hall.³ Mehr als tausend Menschen kamen zu der Veranstaltung und besiegelten Cages herausragende Position innerhalb der New Yorker Kunstszene. Wenige Monate später besuchte John Cage Westdeutschland, um im Rahmen der seit 1946 stattfindenden Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt eine Reihe von Lesungen und Konzerten zu geben. Anschließend reiste er zu einer Lesung auf der Weltausstellung in Brüssel. In beiden Städten veranschaulichte Cage mit seinen Bestrebungen, die traditionellen musikalischen Hierarchien zu überwinden, beispielhaft die auf Gleichberechtigung abzielenden Impulse, die die für Öffentlichkeitsarbeit zuständige United States Information Agency soeben zum Kern des amerikanischen Charakters erklärt hatte. In Darmstadt trat Cage vor rund dreihundert Zuschauern auf, unter denen sich auch ein halbes Dutzend avantgardistischer Komponisten befand. Während mehr als ein Kritiker John Cage mit Buster Keaton verglich, pflichteten andere einem jungen deutschen Musikwissenschaftler bei, demzufolge Cage Performern »die Würde autonomer musikalischer Subjekte...« zuerkannte, »so wie in einer emanzipierten Gesellschaft ein jeder seine Arbeit ohne Zwänge ausüben darf«.⁴

Auf der Brüsseler Weltausstellung präsentierte Cage seinen Essay »Indeterminacy«. Ein Jahrzehnt früher hatte er in seiner »Defense of Satie« am Black Mountain College die deutsche Romantik angegriffen. Bei der Neuauflage dieser Performance argumentierte Cage, die europäische Musik behalte eine lineare, melodische, durch Höhepunkte markierte Struktur bei. Im Wesentlichen warf er der europäischen Musik vor, Spannungen – die wahrhaft psychologischen Grundlagen der Antagonismen des Kalten Krieges – zu verkörpern und aufrechtzuerhalten. Als Gegenmittel präsentierte er sein eigenes amerikanisches Beispiel indeterminierten Komponierens. Über die Schöpfung von Klanglandschaften ohne lineare Strukturen oder Höhepunkte hinaus empfahl er, die Performer räumlich voneinander zu trennen. Dies, so erklärte er, fördere ihre Unabhängigkeit und die Entstehung individueller Klänge aus »ihrer eigenen Mitte heraus«. Aus Furcht, das vor kurzem entnazifizierte deutsche Publikum könnte die politischen Folgerungen dieses Zuhörermodells unterschätzen, machte Cage unmissverständlich deutlich, dass »die Möglichkeit besteht, dass Menschen, wenn sie in großer Zahl versammelt sind, eher wie Schafe handeln als edel«.⁵

An der New School lehrte John Cage Techniken der Komposition und der Durchführung, welche die Individualität der Klänge und der Performer garantieren und verhindern sollten, dass sich auch nur ansatzweise so etwas wie eine Tonherde bildete. »Vermutlich zu John Cages Missfallen entwickelte sich der Kurs unübersehbar zu einer Miniaturausgabe des Black Mountain Colleges«, notierte Al-Hansen.⁶ Woche für Woche forderte Cage die Studenten auf, zuhause Zufallsoperationen durchzuführen und im Unterricht die Ergebnisse als Performance zu präsentieren. Die Studenten brachten Bandsägen, Spielzeug und halbgefüllte Wassergläser mit, mit denen sie zusätzlich zu den Trommeln und anderen aus dem Schrank des Seminarraums herbeigehten Instrumenten musizierten.⁷ Manche legten ganze Partituren vor, die sie von ihren Mitstudenten aufführen ließen.

Allan Kaprow zufolge bestand der Kurs aus »ganz wenigen, handverlesenen Teilnehmern und John sprühte vor Energie. Er wusste, dass seine Zuhörer ihm förmlich an den Lippen hingen, alles bereitwillig mitmachten und die in sie gesetzten Erwartungen häufig übertrafen. Dort veranstaltete ich mein erstes Happening und John Cage ermutigte mich dazu. Ich war kein Musiker, ich wollte einfach nur Lärm machen.«⁸ Wie mehrere seiner Mitstudenten war Kaprow damals noch Maler. Von Jackson Pollock und Robert Rauschenberg beeinflusst, hatte er begonnen, Gegenstände in seine Bilder einzubeziehen und allmählich die zweidimensionale Welt der Bilder gegen die dreidimensionale der Performance einzutauschen. In Cages Unterricht erfuhr er, wie man eine Performance organisierte, er fand einen Kreis gleichgesinnter Künstler vor, mit deren Hilfe sie sich durchführen ließ und er lernte zwei Schlüsselemente kennen: die Verwendung von Zufallsoperationen beim Komponieren und wie man aus Geräuschen Musik macht.⁹ »Allen war klar«, sagte Kaprow, »dass sich diese beiden Verfahren... systematisch auf jede erdenkliche andere Kunstgattung übertragen ließen.«¹⁰

Im April 1958 inszenierte Kaprow sein erstes Happening außerhalb von Cages Unterricht. Er hatte eine Einladung zu einer Mittagslesung am Douglass College in New Brunswick, New Jersey, erhalten. Die Veranstaltungsreihe zum Schwerpunktthema »Communications« umfasste auch Gespräche mit Cage, Rauschenberg und dem Pianisten David Tudor.¹¹ Statt einen Vortrag zu halten, setzte Kaprow sich stumm auf das Podium und ein Tonbandgerät auf einer Tribüne im Rücken des Publikums gab eine aufgezeichnete Rede Kaprows wieder. Kurz darauf begannen zwei weitere Tonbandgeräte zeitversetzt mit der Wiedergabe derselben Rede. Plötzlich wurden lange Fahnen von der Tribüne entrollt, eine Frau begann zwischen den Sitzreihen einen Ball auf dem Boden aufprallen zu lassen und das Lesepult sowie eine Reihe bemalter und verspiegelter Paneele wurden in rotes Licht getaucht. Das Ende der Veranstaltung schildert Kaprow rückblickend wie folgt: »Nach zwanzig Sekunden erhob ich mich, ging zu dem verspiegelten Paneel, drehte dem Publikum den Rücken zu, blickte ausgiebig in den Spiegel, unterzog meine Augen einer gründlichen Untersuchung und zündete in aller Ruhe Dutzende von Streichhölzern an, um sie eines nach dem anderen wieder auszublasen. Dann kehrte ich zu meinem roten Stuhl zurück und ... ließ mich für die restliche Zeit darauf nieder.«¹²

Das Publikum wusste nicht recht, wie ihm geschah. Kaprow nannte das Event »*Communication*«, aber es enthielt keine Botschaft und der Begriff »Happening« hatte sich noch nicht eingebürgert. Aus heutiger Sicht wird jedoch deutlich, dass seine Performance insofern eine Weiterentwicklung der beiden von Cage propagierten Techniken darstellte, als Kaprow eine Reihe von Menschen ausgeführten Aktionen zu einem Event arrangierte und vermittelte, dass alle Bilder und Klänge als schön empfunden werden konnten. Bei seiner Lesung auf der Weltausstellung betonte John Cage, dass er zur Komposition seiner frühen Werke auf Zufallsmethoden zurückgegriffen hatte, die Stücke aber, sobald sie einmal komponiert waren, den Performern besondere Leistungen abverlangten. Daher befürchtete Cage, die Werke könnten Denken und Handeln der Musiker fast diktatorisch bestimmen. Mit seinen jüngeren indeterminierten Stücken glaubte er einen Weg gefunden zu haben, um diese Gefahr zu umgehen und sowohl Klänge als auch Musiker vor jeglicher äußeren Einflussnahme zu schützen.

Kaprow war fast eine Generation jünger als Cage. Anders als sein Lehrer hatte er nicht sonderlich unter dem Faschismus des Zweiten Weltkriegs gelitten und teilte daher auch nicht dessen Furcht vor irrationaler, zentralistischer Autorität. Im Gegenteil: Er wuchs im Dunstkreis der Abstrakten Expressionisten heran – jener scheinbar heroischen Maler und Bildhauer, die ihre Bilder einzig und allein mit kraft ihres Innenlebens zu gestalten schienen. In seinem Essay »*The Legacy of Jackson Pollock*«, in dem er 1958 den Ausdruck »Happening« prägte, bekannte Kaprow, der Maler habe ihn dazu inspiriert, den Raum, innerhalb dessen der Künstler sich bewegte, von zwei auf drei Dimensionen zu erweitern. Pollocks in Dripping-Technik gefertigte Bilder seien so riesig, dass sie »Environments« und damit einen ersten Schritt zur Ausweitung der bedeutungstragenden Malgesten bis hin zum Füllen dreidimensionaler Räume darstellten. Räume, die jedoch keineswegs einem gestalttheoretischen Drang nach rationaler Integration von Bildern und Klängen in die Persönlichkeit gehorchten. Etwas ganz anderes bahnte sich an. »Pollock vermittelt uns eine allumfassende Einheit [in seinen Bildern] und gleichzeitig ein Verfahren, um fortlaufend unmittelbar zuvor getroffene persönliche Entscheidungen umzusetzen«, schrieb Kaprow. »Aber diese Form bereitet uns ein ebenso großes Vergnügen, indem sie uns ein Delirium, eine Reduzierung unseres Urteilsvermögens, eine Selbstvergessenheit im westlichen Sinne beschert. Diese seltsame Mischung aus extremer Individualität und Selbstlosigkeit verleiht dem Werk eine beachtliche Stärke, verweist aber auch auf einen weiter gesteckten psychologischen Referenzrahmen.«¹³

Einerseits schien Pollock Kaprow in seiner Funktion als Betrachter mit einem Feld von Bildern zu umgeben, in denen, wie Kaprow sagte, »irgendwo gleichzeitig überall ist, in die wir uns hinein- und wieder herausbegeben, wann und wo wir können.«¹⁴ Insofern war eine gewisse Interaktion erforderlich, wie sie auch den amerikanischen Pavillon in Brüssel oder *The Family of Man* charakterisierte – Environments, die die Besucher dazu animierten, nach Belieben herumzuwandern und sich inmitten der Bilder ihrer selbst bewusst zu werden. Andererseits fühlte Kaprow sich dazu ermutigt, seinen Verstand auszuschalten und vollkommen

in die Tiefen des von Pollock aktivierten Unterbewusstseins abzutauchen. Einem mächtigen Individuum die Kontrolle über seine eigene Identität zu überlassen – und sei es auch nur vorübergehend – klang für Amerikaner aus Cages Generation nicht etwa nach Freiheit, sondern vielmehr nach Faschismus. Auf Kaprow traf jedoch das genaue Gegenteil zu. Er war seit langem mit Surrealismus und Dada vertraut, die danach strebten, das Publikum aus den Ketten des von Routine geprägten Bewusstseins zu befreien. Kaprow war fest davon überzeugt, dass die Ausschaltung des Verstands die individuelle Psyche befreien könne. Er fuhr daher fort, die Ästhetik des antifaschistischen Environments – die ursprünglich dazu entworfen worden war, die analytische Urteilskraft und Entscheidungsfähigkeit des Betrachters zu fördern – mit Bestrebungen zum gezielten Aushebeln der Vernunft zu kombinieren. Zwanzig Jahre früher hätten solche Tendenzen Angst vor Faschismus heraufbeschworen. Nun wiesen sie der künstlerischen Unabhängigkeit und Erneuerung den Weg.

Ferner bewogen sie Kaprow dazu, seine frühen Happenings mittels eines sorgfältig geschriebenen Drehbuchs zu konzipieren und die Aktionen seiner Performer in hohem Maße zu strukturieren und zu kontrollieren, was Cage zutiefst missbilligte.¹⁵ Während dieser dem Künstler größtmögliche Zurückhaltung auferlegte, damit die Zuhörer sich ganz ungestört dem Klanguniversum hingeben konnten, wollte Kaprow eine Welt aus Bildern, Klängen und Ereignissen kreieren, an der Performer und Publikum gemeinsam teilhaben sollten. Mochten ihre Rollen dabei auch ineinander übergehen, so bewegten sie sich doch stets innerhalb eines Raumes, dessen Grenzen Kaprow definiert hatte und nach wie vor anhand seiner Performancepartitur kontrollierte.

Werfen wir einen Blick auf jenes Happening, das diese Kunstform weltweit bekanntmachte: *Eighteen Happenings in Six Parts* wurde im Oktober 1959 in der Reuben Gallery in New York inszeniert. Es setzte sich aus sechs Serien von Ereignissen zusammen, die durch Glockenschlag angekündigt wurden und jeweils aus gleichzeitig in drei benachbarten Räumen stattfindenden Aktionen, Klängen und Phasen der Stille bestanden. In mancher Hinsicht erinnerte *Eighteen Happenings* an ein Konzert von John Cage, das in reines Theater ausgeartet war. Kaprow lud zahlreiche Künstler und Vertreter der Kunstszene in die Galerie ein, wies ihnen Plätze in verschiedenen Räumen an und konfrontierte sie mit Aktionen des täglichen Lebens. Suchte Cage seinen Zuhörern Lärm als Musik nahezubringen, so wollte Kaprow seinen Zuschauern das Anheben eines Beines oder zufällig aufgeschnappte Gesprächsfetzen als Kunst vermitteln. Wie Cage arbeitete er mit einem Drehbuch, einem Raster, dank dessen er sich aus dem Geschehen in der Galerie weitgehend heraushalten konnte. Das Szenario schuf nur den notwendigen Rahmen, damit das Publikum Zufallsoperationen erleben und genießen konnte.

Der wesentliche Unterschied zu Cages *4'33"* bestand jedoch darin, dass Kaprow nicht nur ein Environment kreierte und die Zuschauer ermunterte, sich nach Belieben darin zu bewegen und die einzelnen Teile zu einem für sie sinnvollen Ganzen zu kombinieren. Kaprow gab ihnen regelrechte Verhaltensmaßregeln. Bei ihrem Eintreffen in der Galerie erhielten die Besucher Karteikärtchen, auf denen sie aufgefordert wurden, während des Happenings zu bestimmten Zeiten aufzustehen



1 Allan Kaprow (mit Flöte) beim Einstudieren von *Happenings in 6 Parts*, 1959.
Fotografie von Fred W. McDarrah.

und den Raum zu wechseln. Seinen Performern gab er Diagramme mit den auszuführenden Bewegungen und genauen Zeitvorgaben an die Hand. Weder Performer noch Zuschauer konnten folglich aus eigenem Antrieb handeln – anders als Cage es propagiert hatte. Kein Performer vermochte das ganze Geschehen zu überblicken oder daran teilzunehmen – ebenso wenig wie das Publikum. Einzig und allein Kaprow konnte vor seinem geistigen Auge alles verfolgen [Abb. 1].

Eighteen Happenings wurde von den Kunstkritikern von Anfang an als Akt künstlerischer Befreiung interpretiert.¹⁶ Die Grenzen zwischen Publikum und Performer, zwischen Kunst und Alltagsleben, zwischen gewöhnlichem Gegenstand und schönem Objekt schienen bei Kaprow allesamt zu verschwimmen. Das Anknüpfen an andere Kunstströmungen, allen voran an Dada, Futurismus, Surrealismus und das vom Bauhaus propagierte Theater der Totalität wurde ebenfalls gleich thematisiert. Neu am Happening war seine extreme formale Präzision, sein äußerst abstrakter Expressionismus. Im Vorfeld der Inszenierung von *Eight Happenings* formulierte Kaprow mit George Brecht und Robert Watts – seinen

Mitstudenten an der New School – die grundlegende Strömung, von der sie sich tragen ließen:

»In der gesamten Kunst macht sich eine allgemeine Lockerung der Formen bemerkbar – weg von den relativ starren, geschlossenen und objektiven Formen der Vergangenheit und hin zu persönlicheren, freien, zufälligen und offenen Formen, die dank ihrer scheinbar beliebigen Formate einen unendlichen Abwechslungsreichtum und Grenzenlosigkeit suggerieren. In der Musik führte dies zur Verwendung dessen, was man früher als Lärm bezeichnete; in Malerei und Bildhauerei zu der Verwendung von Werkstoffen aus Industrie und Abfall; im Tanz zu Bewegungen, die nicht »anmutig« sind und dennoch dem menschlichen Repertoire entstammen. Allmählich weitet sich der Spielraum der Fantasie und Künstler beziehen mittlerweile Dinge in ihr Werk ein, die zuvor nie als Kunst galten. Eine unmittelbare, unkonventionelle Neuheit, wie sie unserer Meinung nach vor allem unser Land kennzeichnet.«¹⁷

In den späten 1950er und frühen 1960er Jahren entwickelte sich das Happening vor allem dank erfahrener Mitstreiter aus Cages Umfeld zur zentralen Ausdrucksform dieser neuen Tendenz. Zwar waren nur ganz wenige Amerikaner persönlich bei einem Happening zugegen. Dank der nicht abreißen lassen Serie aufsehenerregender Presseberichte bürgerte sich der Begriff jedoch ab den frühen sechziger Jahren als Synonym für alle Formen avantgardistischer Kunst ein. 1967 staunte selbst Kaprow über die Allgegenwart dieses Begriffes, den er einst wegen seiner geringen Aussagekraft gewählt hatte: »Hippie-Gruppen, Diskotheken, Elternabende, Ausflüge des Rotary-Clubs, eine populäre Rock'n'Roll Band, ein Hit der Supremes, ein Gesellschaftsspiel und mindestens zwei regelmäßig gezeigte Spielfilme – alles wird neuerdings als Happening bezeichnet.«¹⁸

Der Begriff Happening drang über die Grenzen der Kunstwelt hinaus und verkörperte verschiedene seit den 1940er Jahren manifestierende Tendenzen. So schrieb Kaprow 1961 in einem Essay: »Happenings sind nicht nur ein neuer Kunststil, sondern, wie die amerikanische Kunst der späten 1940er Jahre, ein moralischer Akt, eine menschliche Haltung von großer Dringlichkeit, deren Bedeutung weniger auf ihrem Kunstcharakter als vielmehr auf ihrem zutiefst existenziellen Engagement beruht.« Anschließend verglich er die europäische und die amerikanische Kunst miteinander. Die Europäer hielten ihm zufolge an einem Kunstverständnis fest, bei dem ein einzelner, übermächtiger Künstler einem Werkstoff seinen Willen aufzwingt und letztlich eine käufliche Ware in Form eines Gemäldes oder einer Skulptur produziert. Happenings dagegen erforderten das Zusammenwirken von Performern und Zuschauern, die – wenn auch nicht gleichberechtigt – gleichmäßiger am Produktionsprozess beteiligt waren als Maler und deren Auftraggeber. Happenings waren keine käufliche Ware – man konnte nur daran mitwirken, sich daran erfreuen und auch das nur für kurze Zeit. Insofern verkörperten Happenings

laut Kaprow »die besondere Eigenart unserer amerikanischen Bräuche und Gepflogenheiten.« Sie bemühten die amerikanischen Mythen vom Erfolg und kamen dadurch näher an das heran, »was typisch amerikanisch ist... Amerikas besondere Stärke ausmacht.« Happenings werden von »freien« Menschen durchgeführt und sind daher »in hohem Maße Ausdruck dieser [individuellen] Freiheit.«¹⁹

Ungeachtet ihrer konsumfeindlichen Haltung kündeten Kaprows Happenings von einem gewissen Nationalstolz – ganz wie die konsumfreundlichen Multimedia-Environments auf der fast zeitgleich stattfindenden American National Exhibition in Moskau. Nicht ganz so ehrgeizige Ziele wie die Moskauer Ausstellung verfolgend, propagierten sie laut Kaprow die »moralische Intelligenz« – eine Denkart, die von den Gewissheiten der »Moral oder Moralpredigten« abrückte und »in einem Umfeld zwingender Alternativen« aufgekommen war.²⁰ Ganz wie die Befürworter der demokratischen Persönlichkeit der 1940er und frühen 1950er Jahre, strebte Kaprow danach, sein Publikum mit Klängen und Bildern zu umgeben, damit es sich mit all seinen Sinnen auf deren Kommen und Gehen einlassen konnte. Er war überzeugt, dass Happenings dazu beitragen konnten, die Menschen aus jener abgestumpften Wahrnehmungsroutine wachzurütteln, die sie dank Massenmedien und Alltagsleben in einer bürokratisierten Gesellschaft zwangsläufig entwickelt hatten. Im Verlauf eines Happenings, äußerte Kaprow im Gespräch mit dem Kunstkritiker Richard Kostelanetz mit jener Untertreibung, wie Cage sie gerne an den Tag legte, »wird man aufmerksamer.«²¹

Mit dieser Meinung stand er keineswegs allein. Edward Steichens und Herbert Bayers Ausstellungen im Museum of Modern Art zielten in den 1940er Jahren darauf ab, die Amerikaner gegen die Versuchungen der Massenpropaganda zu wappnen. In den frühen 1960er Jahren hofften die Schriftsteller, Happenings würden die Amerikaner gleichermaßen gegen den Druck der Massenkultur schützen. Susan Sontag hoffte 1962, Happenings könnten »das moderne Publikum aus seiner behaglichen Gefühlstaubheit aufscheuchen.«²² Ein paar Jahre darauf verkündete der Performancetheoretiker Richard Schechner, »so wie die Pop Art uns gewissermaßen gegen bestimmte Arten der Werbung immunisierte, werden wir vielleicht nach der Teilnahme an einem Happening gewissermaßen immun gegen andere Formen der Massenpropaganda.«²³ Der in Kanada lehrende Englischprofessor Darko Suvin formulierte 1970 folgenden entscheidenden Konsens: »Happenings vermögen im besten Fall neue menschliche Verhaltensweisen des Zusammenlebens und des Lebens überhaupt vorwegzunehmen... Happenings nutzen spezielle Verfahren, um Kommunikationsbarrieren in einer manipulierten Konsumgesellschaft, in einem Zeitalter der Fernsehabhängigkeit, Politikverdrossenheit und alles – von Schadstoffen bis zu imperialistischen und Völkermord verursachenden Kriegen wie dem Vietnamkrieg – vermarktender Massenpropaganda zu überwinden. In einem solchen Kontext ist es äußerst notwendig, die Wahrnehmung neu zu schulen, die Sinne zu entgiften.«²⁴

Eine solche Mission spiegelt die gezielte Wahrnehmungsschulung im Sinne eines John Cage bzw. schon vor ihm eines László Moholy-Nagy, Herbert Bayer und vieler ihrer Bauhauskollegen wider. Gleichzeitig erteilten Kaprow und

seine Mitorganisatoren von Happenings dem explizit gegen Diskrimination gerichteten Kurs wie ihn unter anderem Edward Steichen, der seit den 1950er Jahren ebenfalls mit Environments arbeitete, vertrat und den Verfechtern einer demokratischen Moral, wie sie in den 1940er Jahren von Ruth Benedict und Margaret Mead propagiert wurde, eine Absage. Happenings boten dem Publikum die Gelegenheit, eine Vielfalt an Bildern und Klängen zu verinnerlichen; anders als beispielsweise Steichens *Family of Man* luden sie den Betrachter jedoch nicht ein, in Gedanken zum Bestandteil einer multikulturellen Gesellschaft zu werden. In der Tat waren sowohl die Performer als auch das Publikum der späten 1950er und frühen 1960er Jahre ausnahmslos Weiße. Viele der Künstler betrachteten den angestrebten Bewusstseinswandel in erster Linie als persönliches, ästhetisches Projekt. Die Vielfalt der Rassen wurde in ihren Werken schlicht und ergreifend nicht thematisiert. Angesichts der Tatsache, dass zeitgleich zu Kaprows Inszenierung von *Eighteen Happenings* die amerikanische Bürgerrechtsbewegung in den südlichen Bundesstaaten jahrelang Bühnenproteste veranstaltete, mag dieser Umstand überraschen. Imbissstände und Bushaltestellen waren in dreidimensionale Arenen und semiotische Räume verwandelt worden, die gezielt die Denkweise der Betrachter beeinflussten. Kaprow und seine Mitstreiter zeigten jedoch kein Interesse an dieser Bewegung. Gegenüber Richard Kostelanetz äußerte er damals: »So weit ich sehe, gibt es heutzutage keine großen Ideologien. Gewiss gibt es lokale Initiativen, wie die Bürgerrechts- und die Friedensbewegung etc.; meiner Meinung nach handelt es sich dabei jedoch nicht um grundlegende philosophische Fragestellungen. Soweit es mir möglich ist, werde ich lokale Initiativen unterstützen. Vor einiger Zeit erwog ich, ein »sit-in« als Happening durchzuführen; ich habe es jedoch sein lassen, weil ich befürchtete, es könnte sich als gute Kunst, aber schlechte Politik erweisen. Ich halte Reformen des Bildungswesens und der Wirtschaft – manchmal sogar Gewehre – für weitaus effektiver.«²⁵

Was die Gleichberechtigung der Geschlechter anging, legten Kaprow und seine Mitstreiter meist ein frauenfeindliches Weltbild an den Tag. Nackte junge Frauen waren ein fester Bestandteil der frühen Happenings. Gelegentlich waren sie in ein Laken gehüllt, das anschließend mit Wasser befeuchtet wurde, so dass sie vor Kälte zitternd da standen und ihre Brüste sich im weißen Scheinwerferlicht abzeichneten. Oder sie mussten ihren Mund voll Broccoli-Gemüse stopfen, bis dieses regelrecht aus ihrem Gesicht herauszuwachsen schien. Manchmal mussten sie unbeweglich auf der Bühne sitzen, während Männer sie mit Schlagsahne dekorierten, um sie danach abzulecken.²⁶ Mit Ausnahme der berühmten Carolee Schneeman waren die führenden Happeningkünstler allesamt männlichen Geschlechts. Hin und wieder legten auch Männer bei Happenings ihre Kleider ab, doch in den meisten Fällen wurden nackte Frauen auf eine Art und Weise zur Schau gestellt, die eindeutig die männliche Überlegenheit zelebrierte.

Eben hier, an der Schnittstelle von Machtausübung und Diskriminierung, hob sich das Happening am deutlichsten von den Inszenierungen der vorausgehenden Jahrzehnte ab. Edward Steichen erprobte in *Road to Victory* und *The Family of Man*, inwieweit er die Zuschauer durch die Auswahl und Anordnung

von Bildern beeinflussen konnte. Sie konnten sich innerhalb seiner Inszenierung nach Belieben bewegen und verhalten. Auf ihrem Rundgang begegneten sie Bildern von Männern und Frauen sämtlicher Rassen, die ganz gezielt als gleichberechtigt und vergleichbar präsentiert wurden. John Cage griff bei seinen Performances auf die Rahmenbedingungen von Konzerten und Konzertsälen zurück, um eine beliebige Anordnung von Klängen zu erzeugen. Die Zuhörer konnten nach Belieben auf diese Klänge reagieren. In Cages Kompositionen konnten alle Töne zum Bestandteil der Musik werden, geradeso wie in *The Family of Man* alle Rassen zur Familie des Menschen gehörten. Wie Cage und Steichen konzipierten Kaprow und seine Mitstreiter Environments, die das Publikum umgaben. Doch kontrollierten sie sowohl die Grenzen dieser Environments als auch die Aktionen der darin befindlichen Performer und Zuschauer. Ebenso wie Cage und Steichen ging es ihnen darum, das Publikum zu sensibilisieren. An einer multikulturellen und toleranten Gesellschaft schien ihnen nicht sonderlich viel zu liegen. Sie wollten vielmehr ihr Publikum dazu anhalten, sein rationales Denken auszuschalten und sich mit all seinen Sinnen auf die eigens für sie inszenierte Welt sowie – mittels dieser – auf die Welt außerhalb des Theaters einzulassen.

Retribalisierung

Während die Organisatoren von Happenings ihr Publikum zu sensibilisieren suchten, riefen Gruppierungen, die wenig später mit dem Sammelnamen *The New Left* bedacht wurden, immer lauter zu unmittelbarer politischer Betätigung auf. 1962 verfasste in Port Huron, Michigan, eine Gruppe von Collegestudenten, die sich Students for a Democratic Society (SDS) nannte, eine eindeutige politische Stellungnahme: Eine amerikanische Regierung, die Rassismus, Armut und die Entwicklung der Atombombe duldet, hatte ihre Vertrauenswürdigkeit verspielt und musste daher abgelöst werden. Nach dem Vorbild der »alten« Linken der 1930er Jahre veranstaltete die SDS Debatten, Versammlungen und Kundgebungen, die darauf abzielten, die Kontrolle über den amerikanischen Staat und die amerikanische Kultur Menschen mit mehr Verantwortungsbewusstsein anzuvertrauen. Die Free Speech Movement an der University of California in Berkeley übernahm 1964 die Ziele der SDS, die in der Mitte des Jahrzehnts maßgeblich an der Veranstaltung von Massenprotesten gegen den Vietnamkrieg beteiligt war.

Die den Happenings zugrundeliegende Wahrnehmungsschulung führte andererseits zur Abwendung von der kollektiven politischen Aktion der *New Left* und zur Hinwendung zur individuellen Psyche als Keimzelle gesellschaftlicher Veränderung. Laut Theodore Roszak, dem renommiertesten Chronisten des Happenings, entwickelte sich die Bewusstseinspolitik als Spiegelbild der düsteren Staatskunst, die die Atomkraft hervorbrachte: »Die orthodoxe [amerikanische] Kultur... leidet an einer verhängnisvollen ansteckenden Krankheit. Das zentrale Symptom dieser Krankheit ist der Schatten thermonuklearer Vernichtung, der über uns liegt... eines Übels, das nicht nur in der einfachen *Tatsache* besteht, dass die Bombe existiert, sondern in dem *Ethos* der Bombe... Unsere Zivilisation ruht auf dem nicht zu erschütternden Ausgeliefertsein an den Völkermord, ... [eine Zivilisation,

die] im Namen von Fortschritt und Vernunft darauf besteht, dass das Undenkbare denkbar und das Unduldbare duldbar wird.«²⁷

In den Ohren älterer Amerikaner mochten diese Anschuldigungen erschreckend vertraut klingen. Zu Beginn der 1940er Jahre hatte die Jugend voller Überzeugung zu den Waffen gegriffen, um ein des Völkermord schuldiges, unmenschliches Naziregime zu besiegen. Nun wurde innerhalb der nachfolgenden Generation der Vorwurf laut, ein extrem auf Vernunft und Bürokratie setzender amerikanischer Staat lege ein faschistisches Gebaren an den Tag. Roszak zufolge galt es eine solche Gesellschaft einzeln, Individuum für Individuum, zu heilen. Die Gesellschaft als solche und die vorherrschende Denkweise beschrieb er als »mechanisiert«. Um dies zu ändern, müsse man die Aufmerksamkeit nach innen richten, sich auf das Organische, Unbewusste und Irrationale konzentrieren, um eine neue Regierungsform zu kreieren. »Wichtig ist vielmehr, dass jeder von uns eine Persönlichkeit wird, eine integrierte Persönlichkeit, die ein Gespür hat für die wirklich erfahrene menschliche Vielfalt, ein Gespür dafür, dass man sich auf eine Realität von gewaltiger Grenzenlosigkeit eingelassen hat.«²⁸ Dies sei der einzige Weg, um die Kriegsmaschine zu zerlegen, zu der der amerikanische Staat geworden war.

Roszak setzte vor allem auf zwei Mittel, um die Denkmuster der Menschen zu ändern: LSD und die Lyrik der Beat Generation. Beide, so argumentierte er, erweiterten das individuelle Bewusstsein und befähigten es, die organischen Zusammenhänge zu erkennen, welche die Menschen untereinander sowie Mensch und Natur verbanden. Jahrzehnte später liegt jedoch klar auf der Hand, dass die aufkommende Bewusstseinspolitik damals durch zwei weitere Faktoren ausgelöst wurde: durch das plötzliche Aufblühen neuer Medientechnologien und das Wirken eines kanadischen Englischprofessors namens Marshall McLuhan, der sie offenbar zu erklären vermochte. In den frühen 1960er Jahren konnten junge Erwachsene, deren Eltern mit einem Radio im Esszimmer, Tageszeitungen und möglicherweise einem wöchentlichen Kinobesuch aufgewachsen waren, plötzlich tragbare Stereoradios, preiswerte Magazine, Keyboards und E-Gitarren mit Verstärkern sowie riesige Lautsprecherboxen kaufen, die das Zupfen an einer Saite in ein mittleres Erdbeben verwandelten. Damit nicht genug: mit dem Fernseher hielt in nahezu sämtlichen amerikanischen Haushalten ein neues und faszinierendes Gerät Einzug. Technologien, die laut Marshall McLuhan globale Integration und internationale Harmonie versprachen.

McLuhan ist heute für seine Aphorismen bekannt und für die Anleihen, die er bei seinem Kollegen an der Universität von Toronto, dem Wirtschaftswissenschaftler Harold Innis, machte. In der Tat basierten zentrale Elemente von McLuhans These auf jenen Theorien zum menschlichen Selbst und zur Kommunikation, die Jahre zuvor die Debatten über die Psychologie der Demokratie und den Faschismus dominiert hatten. 1951 veröffentlichte McLuhan sein erstes Buch, *The Mechanical Bride*, in dem er die Leser vor den Fallstricken der Werbung warnte. »Heute herrscht der Tyrann nicht mehr mit Keule oder Faust, sondern er führt, als Marktforscher getarnt, seine Herden auf den Wegen der Nützlichkeit und des

Komfort.«²⁹ Kommerzielle Massenmedien trachteten danach, »sich in das kollektive öffentliche Denken einzuschalten, um es zu manipulieren, auszubeuten und zu kontrollieren...[und] jeden einzelnen durch permanente geistige Aufgeilung in einem Zustand der Hilflosigkeit verharren zu lassen.«³⁰ Laut McLuhan konnte man die Bürger am besten vor diesen Versuchungen schützen, indem man sie ihnen deutlich vor Augen führte. In *The Mechanical Bride* analysierte er mehr als fünfzig Annoncen aus diversen Magazinen. Jede Werbebotschaft wurde in einem kurzen Essay kommentiert. Zwischen Anzeige und Text fügte er eine Reihe satirischer Fragen ein – »Moral: Auch du kannst Pascha im Tankstellenharem sein« oder »Das moderne Geschäftsleben ist ein Spiel wie Philosophie und Kunst, nur kreativer?«, um die vermeintlichen Verlockungen der Annoncen zu entlarven.³¹

Dabei stützte McLuhan sich fortwährend auf Margaret Mead – insbesondere auf ihre Bücher *And Keep Your Powder Dry...* sowie *Male and Female* und ferner auf Sigfried Giedions Forschungen zur Mechanisierung in *Mechanization Takes Command*. Mit ihrer Hilfe erbrachte McLuhan, ähnlich wie die Mitglieder des Committee for National Morale im Jahr 1941, den Beweis dafür, dass die Massenmedien die Persönlichkeit des Individuums formten, wobei sie sich einer Reihe mechanisierter, ja unmenschlicher Vorgehensweisen bedienten: Indem sie an geheime Wunschvorstellungen appellierten, schalteten sie den Verstand aus; die somit hilflosen Individuen setzten sie den Angriffen tyrannischer Kräfte aus. Der Tyrann war zwar ein neuer – die Werbung hatte den Faschismus in dieser Rolle abgelöst – die Taktik, die darin bestand, die Individuen anfällig zu machen, um sie anschließend psychologisch und gesellschaftlich zu bevormunden, war jedoch dieselbe geblieben.

Wenn die Medien die Persönlichkeit formten, so erklärte McLuhan, dann bestand seine Aufgabe darin, den Leser mit Bildern zu konfrontieren und diese anzuhalten, damit der Leser sie unter seiner Anleitung interpretieren konnte. Es ging ihm darum, die »wirbelnde Phantasmagorie« der Medien zu stoppen, damit die Leser sie in Ruhe analysieren konnten.³² Zu diesem Zweck hatte er ein Buch verfasst, das keinen Anfang, keine Mitte und kein Ende im klassischen Sinne hatte. Es ließ sich vielmehr – nach dem Vorbild des amerikanischen Pavillons auf der Weltausstellung in Brüssel oder der Bilder eines Jackson Pollock – von jedem beliebigen Punkt aus erschließen. Die Betrachter konnten Bilder auswählen, die ihnen besonders wichtig erschienen und sie mit Hilfe ihrer analytischen Fähigkeiten untersuchen. Solchermaßen für die Bedrohung durch diese Medien sensibilisiert, konnten sie anschließend wieder in das turbulente Alltagsleben zurückkehren und diesem gleichzeitig einen Sinn abgewinnen.

Ebenso wie László Moholy-Nagy und Herbert Bayer vertrat McLuhan 1951 einen betont modernistischen Ansatz. Er kombinierte ebenfalls eine Vielzahl an Bildern mit einer Vielzahl an Texten, um die Sinne seines Publikums zu schärfen. Auch er hoffte zudem, seinen Mitbürgern inmitten der industriellen Massengesellschaft zu psychischer Stabilität und Unabhängigkeit zu verhelfen. 1954 erweiterte McLuhan seine in *The Mechanical Bride* entwickelte Methode der Überzeugung mittels *Environments*. In einem Essay für die Zeitschrift *Explorations*, die er gemeinsam

mit dem Anthropologen Humphrey Carpenter herausgab, griff er eine damals in Nordamerika geläufige These auf: »Kommunikation ist die gemeinsame Grundlage für die Erforschung des Individuums und der Gesellschaft.« Darauf aufbauend ging er einen entscheidenden Schritt weiter, der ihn rasch berühmt machen sollte: Kommunikation bestand nicht nur aus dem Austausch von Botschaften, sondern eher aus der »Teilnahme an einer gemeinsamen Situation.« Die Form der Kommunikation – ihre Art und ihr Medium – steckten den Rahmen für die Situation ab und war daher wichtiger als die übermittelte Information oder Idee, weil sie sowohl das Individuum als auch die Gesellschaft beeinflusste.³³ Kurzum, das Medium war die Botschaft.

Mitte der 1950er Jahre hegte McLuhan gegenüber den Massenmedien immer noch denselben Argwohn, den er in *The Mechanical Bride* zum Ausdruck gebracht hatte. 1962 nahm er jedoch eine Unterscheidung zwischen den Printmedien und den elektronischen Medien vor und stieß damit die Tür zu einer deutlich utopischeren Sichtweise auf. In seinem Buch *The Gutenberg Galaxy* bezichtigte McLuhan die Printmedien jener rationalisierenden und entmenschlichenden Auswüchse, die Künstler und Kritiker einst der Industrialisierung und dem Faschismus zugeschrieben hatten. Vor dem Aufkommen der Schrift hatten die Menschen demnach weitgehend gleichberechtigt in überschaubaren Gemeinschaftswesen zusammengelebt, die auf mündlicher Überlieferung gründeten. Mit der Einführung der Schrift und vor allem des Buchdrucks bildete sich innerhalb der Psyche des Individuums und der ganzen Gesellschaft eine »lineare, exakte und einheitliche Anordnung« aus.³⁴ Drohten sich bislang Mythos und Analyse innerhalb der Welt nicht zu vermischen, so führte der Buchdruck zu einer klaren Unterscheidung, indem er alles Analytische bevorzugte und jene Fiktionen, auf denen das Stammesleben gründete, der Lüge bezichtigte. Die Druckpresse förderte zudem die Bürokratie und letztlich die Industrialisierung.

McLuhan machte den Buchdruck für die fortschreitende Fragmentierung der individuellen Psyche und des Staatswesens verantwortlich. Implizit trug dieser auch die Schuld daran, dass alle beide so verletzlich wurden, dass sie sich von einer beliebigen Person regieren ließen, sofern diese es schaffte, die Spitze der hierarchischen Pyramide in der von der Schriftkultur geprägten Gesellschaft zu erklimmen. Für die Beseitigung derartiger Hierarchien setzte McLuhan auf elektronische Medien, beispielsweise auf das Fernsehen. Hatte der Buchdruck eine Trennung aller Dinge zur Folge, so wurden diese mittels Fernsehen, Radio und Telefon wieder vereint. Elektronische Medien steigerten laut McLuhan unsere Fähigkeit zu sehen, zu hören und zu fühlen. Dank der Medien und der damals neu auf gekommenen Technologien reisten Bilder und Töne um die Welt, anhand derer die Individuen die Einheit der ganzen Welt erfahren und ihren jeweiligen Platz in ihr erkennen konnten. Laut McLuhan haben »die elektromagnetischen Entdeckungen das simultane ›Feld‹ in allen menschlichen Bereichen wieder erstehen lassen, so dass die Menschenfamilie jetzt unter den Bedingungen eines ›globalen‹ Dorfes lebt. Wir leben in einem einzigen komprimierten Raum, der von Urwaldtrommeln widerhallt.«³⁵

Indem er gedruckte und elektronische Medien gegeneinander aus-
spielte, versetzte McLuhan die Massenmedien wieder in die Lage, der Erinnerung
an den Faschismus ekstatische Experimente abzugewinnen und sie ganz gezielt
zum Wiederaufbau der Demokratie zu nutzen. Die ehrgeizigen Ziele eines László
Moholy-Nagy, eines Herbert Bayer, der UNESCO, von Victor D'Amico und Edward
Steichen ließen sich nach Meinung von McLuhan allesamt mit Hilfe der elektro-
nischen Medien verwirklichen. Die Welt würde dank ihrer wieder zu einem einzi-
gen Dorf, die fragmentierte Psyche der einzelnen Menschen wiederhergestellt
und gleichzeitig die von politischen Konflikten bedrohte Welt gerettet. Sowohl in
den zwischenmenschlichen Beziehungen wie auf internationaler Ebene gäbe es keiner-
lei Spannungen mehr. In Gesellschaft und Politik würde – dank der täglichen
Trommelschläge des Fernsehens – nur noch Harmonie regieren.

Unter jenen Menschen, die zu Beginn des Zweiten Weltkriegs für
demokratische Ideale eingetreten waren, musste die von McLuhan propagierte Re-
tribalisierung der Gesellschaft mit Hilfe der Medien unweigerlich blankes Entsetzen
hervorrufen. Die Anklänge an die Nazi-Propaganda waren gar zu deutlich. Hatte
diese mit ihren pseudo-römischen Standarten, ihren anachronistischen Begrüßungs-
gesten und großartig inszenierten Massenaufmärschen den Deutschen nicht ein-
zuimpfen versucht, dass sie einer besonderen Rasse angehörten, einer mythischen
Herrenrasse, die dazu berufen sei, ganz Europa zu unterwerfen? Hatten Rundfunk,
Film und deutsche Presse die teutonische Nabelschau nicht so geschickt gefördert,
dass die Einwohner eines der hochkultiviertesten Länder Europas zu einer dumpfen,
rassistischen Masse mutierten?

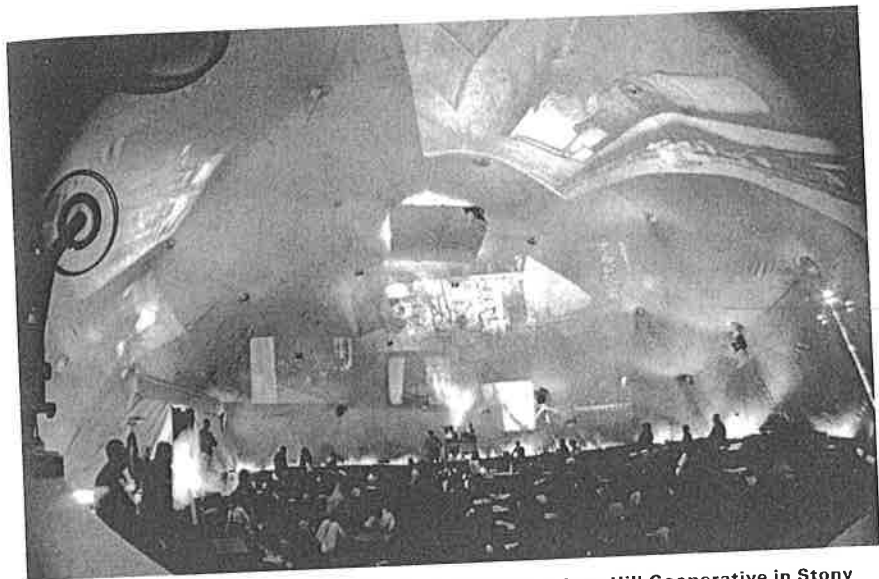
Für die Amerikaner der frühen 1940er Jahre stand fest, dass die
nationalsozialistische Ideologie mit ihrer mythologischen Durchdringung des Alltags-
lebens zum Ausbruch des internationalen Flächenbrands beigetragen hatte. Dessen
ungeachtet offenbarte die von McLuhan angepriesene Retribalisierung mit Hilfe
der elektronischen Medien den Menschen, die an Happenings teilnahmen (»hap-
pener«) einen logischen Hebel, um die Medientechnologien der Massenkultur für
die gezielte Ausbildung der Individualität zu nutzen. Allen voran John Cage machte
sich McLuhans Vision zu Eigen. Ab 1960 entspann sich zwischen beiden ein Brief-
wechsel, der über zwei Jahrzehnte hinweg von gegenseitiger Bewunderung zeugte
und John Cage gehörte auch zu den ersten Lesern eines Berichtes, den McLuhan
für die National Association of Educational Broadcasters verfasst hatte. 1964 erschien
er unter dem Titel *Understanding Media* in Buchform und machte McLuhan be-
rühmt. »Das Maschinenzeitalter«, so stand darin zu lesen, »geht nun zur Neige«. ³⁶
An seiner Stelle kam nun eine neue, globalisierte – organische, flexible, kosmopo-
litische und vor allem aus dem Schoß der Medien selbst erwachsende – Ordnung
auf. Die Ära des Faschismus mit seinen geschlossen marschierenden Reihen war
unwiderrufflich vorbei. Und damit zumindest bei den Jüngeren auch die Angst vor
der Medientechnologie, vor dem Unbewussten und der schwankenden Masse. Hand
in Hand mit der Wahrnehmungspolitik der Happenings konnten sich die Medien-
technologien daranmachen, eine sowohl auf Stammesstrukturen als auch auf Gleich-
berechtigung basierende Gesellschaft herbeizuführen.

Totale Environments

Im Lauf der nächsten beiden Jahre kam es vor allem in New York und in San Francisco zu einem wilden Durcheinander und gegenseitiger Befruchtung verschiedener medialer Formen. Neu aufkommende Begriffe wie »intermedia«, »expanded cinema« und »the theatre of mixed means« künden vom verzweifelten Versuch der Kritiker, mit der sich überstürzenden Entwicklung mitzuhalten. Doch gelang es ihnen höchstens ansatzweise, die Vielfalt an neuen Projekten einzuordnen. Underground-Filmemacher gaben das Drehbuchschreiben auf und reihten flimmernde Bilder aneinander. Diskothekenbetreiber kombinierten Diaprojektionen und Stroboskoplichter mit Live-Auftritten von Rock'n'Roll-Bands. 1964 kreierte Ray und Charles Eames anlässlich der Weltausstellung im New Yorker Stadtteil Queens unter dem Titel *Information Machine* eine riesige Mehrfachprojektion für IBM, die Herbert Bayers Entwürfe für seine Ausstellung *Erweitertes Gesichtsfeld von 1930* aufgriff. Unterdessen ließ in den Wäldern nördlich von Manhattan ein ehemaliger Student des Black Mountain College namens Stan VanDerBeek einen leer stehenden Getreidesilo mit einer Kuppel versehen und zeigte auf ihren Innenflächen sich überlagernde Mehrfachprojektionen starrer und bewegter Bilder.

So verschiedenartig diese Experimente ausfielen, waren doch alle Veranstalter davon überzeugt, dass sich mit Medien Environments kreieren ließen, dass solche Umgebungen die Psyche der einzelnen Betrachter beeinflussen und somit letzten Endes die Welt verändern konnten. Allerdings appellierten sie nicht im selben Maß an das Urteilsvermögen und die Entscheidungsfreudigkeit ihres Publikums und ermunterten es auch nicht im gleichen Umfang, das mediale Erlebnis in gesellschaftliches Handeln umzusetzen. So knüpfte etwa Stan VanDerBeeks Movie-Drome an den internationalen Utopismus der späten 1940er Jahre und die mediale Ästhetik von *The Family of Man* an. 1949 studierte VanDerBeek am Black Mountain College Fotografie und war zugegen, als Cage und seine Kollegen dort 1952 *Theater Piece No. 1* inszenierten. Für VanDerBeek wurde dieses erste Happening zu einem prägenden Erlebnis. »Die Tatsache, dass alles gleichzeitig passierte, empfand ich als höchst inspirierend«, berichtete er später. Sie »löste in mir eine ganze Menge Ideen aus, wie sich Dinge entwickeln und zu einer Collage verarbeiten lassen.«³⁷ Ähnlich erging es ihm, als er John Cage kennenlernte. 1963 zog VanDerBeek, nachdem er in Manhattan gewohnt und im dortigen Stadtzentrum eine Reihe von Happenings gefilmt hatte, samt seiner Familie in die Gate Hill Cooperative in Stony Point, New York, in der John Cage und Merce Cunningham gemeinsam mit weiteren Black Mountain-Absolventen wie M. C. Richards und David Tudor lebten.

Zwischen 1962 und 1966 baute VanDerBeek in Gate Hill sein Movie-Drome, indem er auf der hölzernen Plattform eines Getreidesilos eine Halbkuppel errichtete. Die Zuschauer gelangten über eine Falltür im Fussboden hinein und wurden von VanDerBeek angewiesen, sich nebeneinander auf den Boden zu legen. Dann wurde die Falltür geschlossen und mehr als ein Dutzend Film- und Diaprojektoren begannen Bilder an die Innenseite der Kuppel zu werfen, während einzelne Klänge und Gesprächsfetzen durch den Raum schwirrten.³⁸ Die Bilder spiegelten in einem hohen Maße den amerikanischen Alltag wider. Stars, Politiker und Sportler



2 Innenansicht von VanDerBeeks Movie-Drome in der Gate Hill Cooperative in Stony Point, New York, um 1963-1965. Fotografie von Stan VanDerBeek. Aus dem Nachlass von Stan VanDerBeek.

konkurrierten mit Mannequins und Werbeslogans, die allesamt aus Magazinen und Zeitungen stammten. Zwischen diese typisch amerikanischen Bilder fügte VanDerBeek Aufnahmen berühmter Kunstdenkmäler aus der ganzen Welt ein. Auf diese Weise schuf er eine Art Collage der Welt als ein von amerikanischen Werbeslogans dominiertes Ganzes [Abb. 2].

Die Kunstszene sah in VanDerBeeks Movie-Dome überwiegend eine zukunftsweisende Weiterentwicklung des Kinos auf dem Weg zur Mehrfachprojektion. Das New York Film Festival widmete VanDerBeek im September 1966 einen Beitrag mit dem Titel »expanded cinema«, der große Aufmerksamkeit erregte. Die Organisatoren des Filmfestivals waren so fasziniert, dass sie eine Gruppe von rund 40 Reportern und Künstlern in Bussen nach Stony Point beförderten, damit sie sich im Movie-Drome auf den Boden legen und die einander überlagernden und durch den Raum blitzenden Bilder bewundern konnten.³⁹ Die verblüfften Reporter zeigten sich unterschiedlich beeindruckt und reagierten mit etwas zaghaftem Applaus. Wenige Teilnehmer waren in der Lage, sich ganz und gar auf das Experiment einzulassen. Von Andy Warhol berichtet man sich, er habe die gesamte Vorstellung über »vollkommen unbewegt die gerippte Innenfläche der Halbkuppel angestarrt«.⁴⁰

Dabei trachtete VanDerBeek weniger danach, seine Zuschauer zu überwältigen, als sie vielmehr zu stärken. Laut Kritiker Robert Christgau hoffte VanDerBeek, sein Movie-Drome würde zum Vorläufer einer ganzen Reihe »elektronischer Getreidescheunen, in denen mittels Satellit Bilder aus weit entfernten Speicherzentren empfangen werden könnten. Sie sollten von einer Kerntruppe aus Künstlern so angeordnet und präsentiert werden, dass jeder einzelne lokale

Zuschauer – während er im Dunkeln liegend mit Bildern bombardiert wurde – sich einzelne herauspicken konnte, um sich sein eigenes Weltbild zu schaffen.«⁴¹ Wie Edward Steichen war auch VanDerBeek überzeugt, dass die Atomwaffen die gesamte Menschheit zu vernichten drohten und dass die Künstler die Aufgabe hätten, die Amerikaner so gründlich in die Weltgemeinschaft zu integrieren, dass sie diese nicht zerstören würden. Ebenso wie Herbert Bayer und John Cage war er überzeugt, dass der einzelne Zuschauer aus verschiedenen Richtungen auf ihn einwirkende Bilder und Klänge gleichzeitig aufnehmen und zu ihrer ureigenen gestaltpsychologischen Matrix verknüpfen konnte. In einem weit verbreiteten Manifest mit dem Titel *Culture: Intercom and Expanded Cinema* regte VanDerBeek 1966 an, die Welt mit einem ganzen internationalen Netzwerk aus Knotenpunkten in Form von Movie-Dromes zu überziehen. Filme sollten seiner Meinung nach nicht länger der reinen Unterhaltung dienen, sondern auch der Völkerverständigung.⁴² »Wir müssen die Welt sicher durch diese nächste Periode steuern – eine Periode, die sich durch ein extrem delikates ausbalanciertes atomares Gleichgewicht auszeichnet«, erklärte er 1967 in einem Interview. »Wir müssen irgendwie einen Weg finden, miteinander zu reden, mit uns selbst zu reden und uns selbst zu verstehen.«⁴³

VanDerBeeks Culture Intercom-Projekt spiegelte in vielerlei Hinsicht die Zielsetzungen des zwei Jahre zuvor aufgelegten UNESCO Project on International Tensions wider. Der jeweils zugrunde liegende psychologische Ansatz war ganz ähnlich. VanDerBeek suchte jedes Individuum zunächst in seiner ästhetischen sowie anschließend auch in seiner politischen Entscheidungsfähigkeit zu stärken und beide zum festen Bestandteil der eigenen, einzigartigen und selbstbestimmten Persönlichkeit zu machen. Er arbeitete mit genau jenen Persönlichkeitsmerkmalen, die von Psychologen wie Gordon Allport meist eng mit einer demokratischen Wesensart assoziiert wurden. Gleichzeitig wiesen VanDerBeeks Ästhetik und Ambitionen starke Übereinstimmung mit jenen von Ray und Charles Eames auf. Im Rahmen der New Yorker Weltausstellung lud das Künstlerehepaar Eames 1964 im IBM-Pavillon die Besucher ebenfalls in einen kuppelförmigen Projektionsraum ein.⁴⁴ Der IBM-Pavillon präsentierte sich als riesiges, eiförmiges Gebäude auf baumähnlichen Metallträgern. Wie in VanDerBeeks Getreidesilo gelangten die Besucher durch eine Falltür im Fussboden in das Innere. Dort nahmen sie in konventionellen Sitzreihen Platz. Ein Zeremonienmeister im Smoking machte ein paar einleitende Bemerkungen, dann wurden die rund fünfhundert Besucher in ihren Sitzen 53 Fuß in die Höhe gefahren. Aus acht verschiedenen Lautsprechern wurden sie mit Gesprächsfetzen und Musik beschallt, während fünfzehn nach der von Herbert Mayer entwickelten Methode angeordnete Bildschirme eine Mischung aus bewegten und starren Bildern zeigten.

Unter dem Titel *Think* sollte diese Show laut der Eames einem Laienpublikum die Arbeitsweise von Computern auf verständliche Weise nahebringen. Um die Problemlösungsstrategien des Computers zu veranschaulichen, zeigte man beispielsweise eine Gastgeberin dabei, wie sie einen Tischplan so arrangierte, dass ihre Gäste sich möglichst wohl fühlten. Auf einer Reihe von Bildschirmen zeichnete sie ein Diagramm, bewegte Platzhalter für ihre Gäste von Sitzplatz zu Sitzplatz



3 Die Bildschirme von *Think*, der von Ray und Charles Eames konzipierten Schau für den IBM-Pavillon auf der New Yorker Weltausstellung 1964, sind nach einem von Herbert Bayer entwickelten Muster angeordnet.

und entschied sich schließlich für eine Anordnung, die, wie dem Gemurmel zu entnehmen war, für eine angenehme Gesprächsatmosphäre sorgte. Einerseits griff das Ehepaar Eames gerne auf derartige Analogien zurück, um die Arbeitsweise von Computern zu verdeutlichen. Andererseits wollte es seine Zuschauer in eine Welt eintauchen lassen, in der alles – Bilder, Töne und sogar so alltägliche Vorgänge wie die Organisation einer Abendgesellschaft – zu Informationen verarbeitet werden konnte. Ganz wie VanDerBeeks Movie-Drome rissen die Projektionen der Eames im IBM-Pavillon das Publikum buchstäblich aus den Niederungen seines Alltagslebens und umgaben sie mit einem Netzwerk aus Bildern. Letzteres enthielt unter anderem Bilder von Menschen, die ihnen ähnlich waren und mit denen sie sich zu identifizieren vermochten. Mit ein wenig Fantasie konnten sie sich ausmalen, wie sie selbst als Signifikant durch den virtuellen Raum schwebten. Die überwältigende Multiscreen-Technik und der Surround-Effekt aus verschiedenen Klangquellen nötigte den Zuschauern gleichzeitig die von Herbert Bayer beschriebene verarbeitende Wahrnehmung ab. Es galt nämlich einzelne Bilder und Töne auszuwählen und in der eigenen, individuellen Psyche zu verankern. Die Betrachter wurden somit zu Informationen verarbeitenden Prozessoren im Sinne der funktionalen und befreienden Bauhaus-Ästhetik und prodemokratischer Inszenierungen wie *The Family of Man* [Abb. 3].

Sowohl VanDerBeek als auch die Eames waren sich bewusst, dass ihr Publikum nicht unbedingt mit allen gezeigten Bildern etwas anfangen würde. Sie trachteten jedoch nicht ernsthaft danach, ihre Zuschauer zu überwältigen, sondern präsentierten ihnen vielmehr serienweise Bilder zur Auswahl. Auf diese Weise konnte das Publikum sein Weltwissen erweitern und zwar möglichst rasch,

während es von allen Seiten mit medialen Reizen überflutet wurde. Andere Künstler hingegen gingen in den frühen 1960er Jahren dazu über, sich überlagernde Bildschirmprojektionen und vielfache Klangquellen so einzusetzen, dass ihr Publikum so gut wie keinen klaren Gedanken mehr fassen konnte.

Das Enfant terrible unter ihnen war Andy Warhol. Am Abend des 13. Januar 1966 gab er sich mit einer ganzen Schar Künstler und Musiker in das Delmonico Hotel in Manhattan, um eine anlässlich des Festessens der New York Society for Clinical Psychiatry bestellte Performance zu veranstalten.⁴⁵ Als die Psychiater in der Hotellobby eintrafen – die Herren im Smoking, die Damen im Abendkleid – begrüßte Andy Warhol sie per Handschlag. Vor dem Abendessen zeigte er einige seiner Filme. Während die Kellner Roastbeef mit grünen Bohnen und Kartoffelchen servierten, begann die Band The Velvet Underground zu spielen, deren Musik ein Reporter der *New York Times* als eine »Mischung aus Rock'n'Roll und ägyptischem Bauchtanz« beschrieb.⁴⁶ Unterdessen gingen die Filmemacher Barbara Rubin und Jonas Mekas durch die Tischreihen, belagerten einzelne Psychiater und deren Ehefrauen mit ihren Kameras und grellen Scheinwerfern und bedrängten sie mit Fragen wie »Macht er sie zur Sau?« und »Ist sein Penis groß genug?«⁴⁷

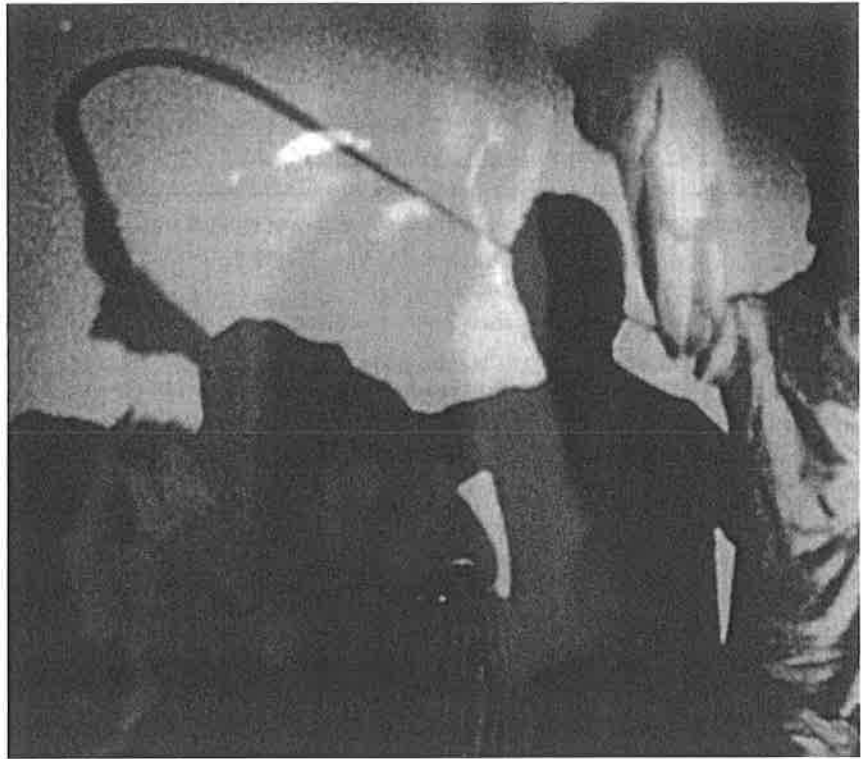
Die Psychiater versuchten gute Miene zum bösen Spiel zu machen. »Kreativität und Künstler faszinieren die seriösen Erforscher der menschlichen Verhaltensweisen seit jeher«, kommentierte der Arzt, der Warhol und die Velvets engagiert hatte, »und wir sind von der Massenmedienperformance von Warhol und seiner Gruppe fasziniert.«⁴⁸ Die Steifheit der ganzen Veranstaltung, die festliche Kleidung der Gäste, das vernunftbetonte, rücksichtsvolle Auftreten der Psychiater verkörperten jedoch genau all jene Dinge, gegen die Warhol und seine *Factory* angetreten waren. Sie wollten die psychologischen Barrieren durchbrechen, hinter denen sich einzelne Menschen und gesellschaftliche Gruppen zu schützen suchten und gleichzeitig deutlich machen, wie verklemmt diese Menschen in Wirklichkeit waren.⁴⁹ Die Show trug nicht von ungefähr den Titel *Up-Tight* (zu Deutsch »verklemmt«), der zum Schlagwort für eine ganz spezielle Ästhetik wurde. »Up-Tight bedeutet, so viele verwirrende Dinge gleichzeitig ablaufen zu lassen, das Publikum so sehr zu beschäftigen oder abzulenken, dass es völlig konfus und nervös wird. Manchmal macht es uns sogar uns selbst nervös«, bekannte Ingrid Superstar aus Warhols *Factory*.⁵⁰

Wenig später brachte Warhol *Up-Tight* in The Filmmakers' Cinematheque, einem kleinen Programmkino in der West 41st Street zur Aufführung.⁵¹ Zunächst zeigte er eine Stunde lang seine filmische Hommage an Lupe Velez, einen Hollywoodstar, der den perfekten Selbstmord geplant hatte, mit Edie Sedgwick in der Hauptrolle. Dann holte er die Musiker von Velvet Underground auf die Bühne. Während die Musiker, deren Augen dank ihrer dunklen Sonnenbrillen nicht zu sehen waren, noch ihre Instrumente stimmten, ließ Warhol Projektionen einzelner Szenen aus seinen Filmen über die Körper der Bandmitglieder und die Wand hinter ihnen gleiten. Als die ersten Töne und Worte des düsteren Songs *Venus in Furs* (»Shiny, shiny, shiny boots of leather/Whiplash girl-child in the dark« – »Glänzende, glänzende, glänzende Lederstiefel/Peitschenriemen, Mädchen in der

Dunkelheit») erklangen, gingen Edie Sedgwick und der Lyriker Gerard Malanga auf die Bühne, um – mit Bildern übersät – einen Tanz zu improvisieren. Kurz darauf schwenkte ein Scheinwerfer in das Publikum hinein, das von Barbara Rubin ununterbrochen mit Fragen bombardiert wurde. Die Velvets übernahmen wieder und begannen *Run Run Run* zu spielen. Laut Gerard Malanga und Victor Bockris, einem glühenden Verehrer der Band, »war das Publikum überwiegend wie betäubt und unfähig, zu denken oder zu reagieren. Die Musik war einfach überirdisch und unglaublich laut. Die Velvets hatten ihre Verstärker bis an den Anschlag aufgedreht, so dass der Raum bebte. Manchen kam es vor, als sei ein ganzer Gefängnisstrakt ausgebrochen. Andere sprechen noch heute von einem hypnotischen und unvergesslichen Erlebnis.«⁵²

Wie Stan VanDerBeek und viele andere Künstler an der Ost- und Westküste kreierte Andy Warhol mit seiner Truppe ein allumfassendes Medien-Environment. Bilder, Töne und Bewegungen wirbelten über die Bühne beziehungsweise später, als *Up-Tight* unter dem Namen *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable* als Multimedia-Lightshow in verschiedenen Städten gezeigt wurde, auch über die Körper der Zuschauer hinweg. Ebenso wie VanDerBeek suchte Warhol das Publikum gewissermaßen psychisch aufzurütteln, es sollte sich zumindest seiner eigenen Verklemmtheit bewusst werden. Das war jedoch alles, was die beiden mit einander verband. In *Exploding Plastic Inevitable* sollten die Zuschauer für die Welt um sie herum sensibilisiert werden, indem man ihre inneren Zensoren sowie ihren Verstand auszuschalten und sie möglichst soweit zu befreien suchte, dass sie ihre lange verborgenen Wünsche zu erkennen und zu artikulieren vermochten. Suchte VanDerBeek die Aufmerksamkeit seines Publikums nach außen, auf die öffentliche Sphäre von Ruhm, Kunst und internationalen Belangen zu lenken, so wollte Warhol, dass es sich mit seinem Innenleben, seinem Unterbewusstsein, den Tabuzonen von Homosexualität, Drogensucht und Sadomaso-Praktiken auseinandersetze. Entsprechend verunsichert und verstört fiel die Reaktion der Kritiker aus. So dürfte Rezensentin Michaela Williams vielen aus dem Herzen gesprochen haben, als sie erklärte:

»[Warhol] kreierte in der Tat ein vollständiges Environment, aber es handelt sich dabei um ein Event, das nur so von Bedrohung, Zynismus und Perversion strotzt. Daran teilzunehmen heißt, sich wehrlos brutalen Effekten auszusetzen ... die Stroposkoplichter blenden, Scheinwerfer leuchten grell, Lichtblitze schießen hinein [in das Publikum], die Zuschauer werden ihrer Menschlichkeit beraubt; sie sind nur noch Fragmente, Ausschnitte, die Alufolie schwenken, um sich gegen ihre völlige Auflösung zu wehren... Endlich lässt der Widerhall in Ihren Ohren nach. Aber was machen Sie gegen das, was Sie in Ihrem Hirn immer noch hören? Die Blumen des Bösen stehen dank *Expoloding Plastic Inevitable* in voller Blüte; es bleibt nur die Hoffnung, dass diesem Übel ein Ende gemacht wird, bevor es sich ausbreitet.«⁵³ [Abb. 4]



4 Bei einer Inszenierung von *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable* ca. 1966 führt Gerard Malanga einen Peitschentanz auf, während Ingrid Superstar einen Solotanz improvisiert. Szene aus dem Film *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable*, Regie Ronald Nameth, 1967.

Die psychedelische Ära

Selbstverständlich fand Warhols Ästhetik Nachahmer, namentlich im Punk und Glam Rock der 1970er Jahre. In den frühen 1960er Jahren verkörperte *Exploding Plastic Inevitable* jedoch das düstere Extrem eines Multimedia-Environments. Beeinflusst von Warhols Sadomaso-Inszenierungen einerseits und dem klassischen, vom Kalten Krieg geprägten Individualismus von VanDerBeeks Movie-Drome andererseits, begannen viele Künstler, einen Umgang mit den Medien zu erproben, der an beide Traditionen anknüpfte und kreierte die psychedelische Kunst. Nach dem Vorbild von *Exploding Plastic Inevitable* wollten die psychedelischen Multimedia-Environments den rationalen Schutzpanzer des einzelnen Menschen aufbrechen und die Zuhörer in die tiefen Schichten ihrer Psyche, in bislang unerforschte Regionen hinabsteigen lassen. Doch nicht etwa, damit sie sich ihrer eigenen Neurosen bewusst wurden. Denn der psychedelische Künstler »lehnt die heute allzu vertrauten Motive von Wahnsinn, Verwirrung und Degenerierung ab. Er fühlt, dass er etwas Besseres weiterzugeben hat: das Leben nämlich, das vorwärtsstrebende, tanzende und ekstatische Leben, das eins ist mit dem kosmischen Geschehen, nicht ein verstümmeltes, verpfushtes oder entfremdetes Leben, das schauernd

in den Tod zurückgleitet»⁵⁴, wie ein zeitgenössischer Leitfaden psychedelischer Kunst propagierte.

Wie VanDerBeeks Movie-Drome wollte die psychedelische Kunst dem Publikum vor Augen führen, dass es die Erde mit Millionen anderer Menschen teilte, die grundsätzlich wesensverwandt waren. Parallel dazu verwandelte sich der im Zeitalter des Kalten Krieges aufkommende universale Humanismus in einen kruden Mystizismus. Ein Wandel, der allen voran von Us Company betrieben wurde, einer auch unter der Bezeichnung USCO bekannten einflussreichen Gruppierung. Im Lauf des Jahres 1962 begegnete Gerd Stern, der 1950 am Black Mountain College Lyrik studiert hatte, im San Francisco Tape Music Center einem jungen unkonventionellen Maler namens Steve Durkee. Beide pendelten sie zwischen Manhattan und San Francisco hin und her. Alle beide waren in der New Yorker Kunstszene zuhause. Als sie sich kennenlernten, hatte Stern von seinem Freund und früheren Lehrer M. C. Richards gerade eine Kopie jenes Berichts für die National Association of Educational Broadcasters geliehen bekommen, der zur Grundlage für McLuhans *Understanding Media* werden sollte. Stern war wie elektrisiert. Nach dem Vorbild von Allan Kaprow, der beim Malen mit der Dreidimensionalität zu spielen begann, hatte Stern, wenn er seine Verse auf dem Blatt anordnete, seit langem mit Raum und Zeit gespielt. Dank McLuhan bot sich ihm nun ein Verfahren, um seine linguistischen Experimente nicht nur ins Dreidimensionale auszudehnen, sondern auch noch elektronische Medien für sie zu nutzen.

Im November 1963 lud das San Francisco Museum of Art Stern zu einer Lesung ein. Stattdessen veranstaltete er gemeinsam mit Durkee, einem jungen Toningenieur namens Michael Callahan sowie über sechzig Freunden unter dem Titel *Verbal American Landscape* eine Multimedia-Performance. Monatelang hatten sie Wörter fotografiert, die sie auf Straßenschildern fanden. Diese Fotografien projizierten sie nun mit Hilfe mehrerer Diaprojektoren an die Wand. Performer an Telefonen erhielten Anrufe von anderen Performern und die Gespräche wurden in den Saal übertragen. Fernsehen im Kurzschlussverfahren konfrontierte Publikum und Performer mit sich selbst und miteinander. Während des gesamten Events schwirrten Musikketzen und Gesprächsfragmente durch den Raum.⁵⁵

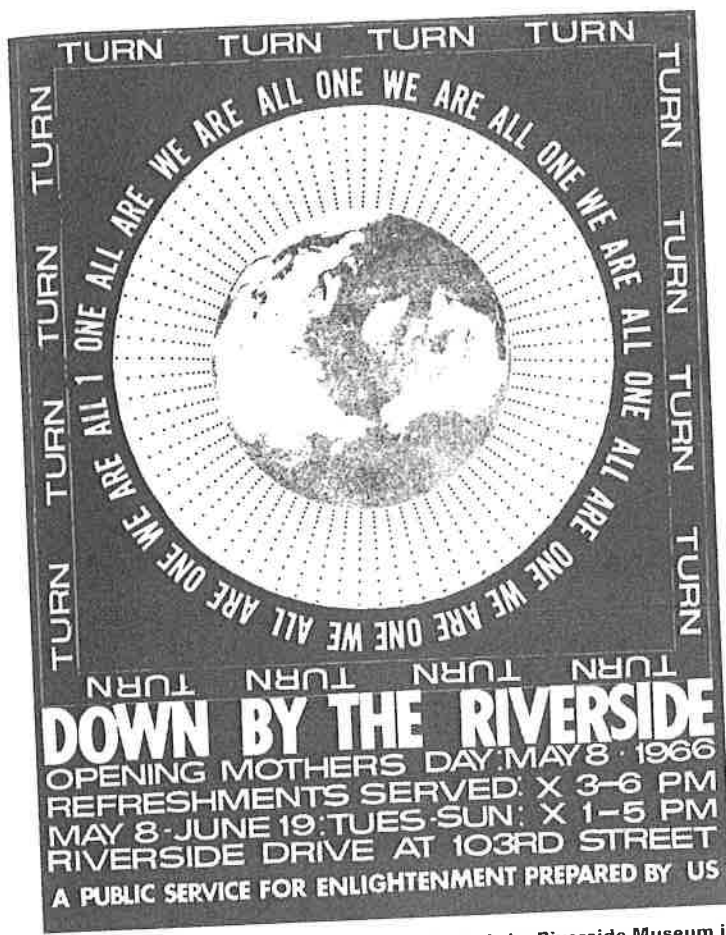
Ein Kind händigte den Zuschauern bei ihrer Ankunft ein Programm aus. Es enthielt eine Passage von Marshall McLuhan, die deutlich machte, wie Stern und Durkee ihr Werk verstanden wissen wollten: »Diese ganze [Spezialisierung der Medien] gipfelt im elektronischen Zeitalter, in dem die Medien das Eins-nach-dem-Anderen durch das Alles-auf-Einmal ersetzen. Die sich nahezu mit Lichtgeschwindigkeit vollziehende Nachrichtenübermittlung ist zur bei weitem mächtigsten Industrie auf der ganzen Welt geworden... auf langsameren Medien basierende Denkmuster sind über Nacht nicht nur irrelevant und obsolet, sondern zu einer Bedrohung für die menschliche Existenz und Gesundheit geworden.«⁵⁶ Mit *Verbal American Landscape* schufen Stern und Durkee ein Environment, in dem – so hofften sie – die elektronischen Medien nicht nur die Printmedien, sondern gleichzeitig die ganze Reihe linearer, hierarchischer, psychologischer und sozialer Strukturen ablösen würden, die die Erfindung des Buchdrucks laut McLuhan nach

sich gezogen hatte. Wie Allan Kaprow und die Veranstalter der New Yorker Happenings setzten sie ihr Publikum einer überwältigenden Flut von Bildern und Klängen aus, die dessen Urteilskraft auszuschalten drohte. Entsprechend der von McLuhan entwickelten Kommunikationstheorien beabsichtigten sie jedoch viel mehr, als die Sinne ihrer Zuschauer wachrütteln.

»Der Großteil unseres Werkes wurde mit einer zweifachen Zielsetzung geschaffen: Das Bewusstsein zu verändern ... und die Welt zu verändern«, schilderte Sterns damalige Ehefrau im Rückblick. »Ich glaube nicht, dass es irgendeine Abgrenzung zwischen dem Weltgeschehen, unserem Leben und unserem Tun gab.«⁵⁷ Im Lauf der folgenden Jahre mutierte *Verbal American Landscape* zu einer ganzen Serie von Multimedia-Events mit Titeln wie *Who R U? And Where R U Going?* Zusammen mit Freunden und ihren Ehefrauen erwarben Stern, Durkee und Callahan eine ehemalige Kirche in Garnerville, New York, um darin eine Kommune zu gründen. Unter dem Namen USCO begannen sie Performances in Museen und Colleges im ganzen Land zu veranstalten. Zwei Mal sogar unter Beteiligung von McLuhan. Bei ihren ersten Inszenierungen suchten die Mitglieder von USCO das Publikum mit akustischen und optischen Reizen zu überfluten, damit es sich als Teil einer großen mystischen Gemeinschaft erlebte. »Da waren weinende Babys, da waren Engel und Blumen, das Innenleben von Blüten, Himmel mit Wolken und Flugzeugen und Schnapsschüsse von Landschaften zu sehen«, schilderte Barbara Durkee (heute Asha Greer) die von USCO organisierten Wandershows. »Normalerweise waren die ganze Zeit zwei bis fünf Bildschirme in Betrieb, auf denen diese Bilder langsam ein- und ausgeblendet wurden, nachdem wir unsere technischen Möglichkeiten weiterentwickelt hatten... Es gab genug Dinge zu sehen, die einem unter die Haut gehen, jene Art Schlüsselmotive, die das Herz der Menschen berühren, es gewissermaßen öffnen.... etwa anderthalb Stunden später wurde das Tempo allmählich gedrosselt, bis am Ende der Vorstellung das berühmte langegezogene ›OM‹ ertönte und das Stroboskoplicht auf einer bestimmten Stelle verweilte. Ich mochte das sehr, weil es so wahrhaftig auf mich wirkte.«⁵⁸ [Abb. 5]

Die Reaktionen des Publikums fielen unterschiedlich aus. Ein Kritiker aus San Francisco überschrieb seine Rezension von *Verbal American Landscape* mit »landmark of a flop«⁵⁹ (»Meilenstein eines Misserfolgs«). Besser mit der damals aufkommenden psychedelischen Szene vertraute Zeitgenossen glaubten, ein Multimedia-Pendant zu LSD entdeckt zu haben. Laut Richard Kostelanetz besaß ein USCO-Event eine »gewisse Ähnlichkeit mit einem psychedelischen Experiment, beides Mal führt ein Zustand völliger Überreizung der Sinne dazu, dass sämtliche Versuche, etwas konzentriert zu betrachten, scheitern – und setzt gleichzeitig eine Reihe emotionaler und psychologischer Veränderungen in Gang. Ein wesentliches Ziel eines solchen Environments ist das Infragestellen linearer Organisationsprinzipien.«⁶⁰ Der Filmemacher und Kritiker Jonas Mekas, der eine Zeit lang mit Andy Warhol zusammenarbeitete, glaubte anlässlich einer USCO-Performance gar den »Anfängen einer neuen Religion« beizuwohnen.⁶¹

USCO zeigte bei seinen frühen Performance-Events wenig Skrupel, die Verstandeskräfte seines Publikums auszuschalten und dessen übrige Sinne zu



5 Werbeposter für das USCO Multimedia Be-In im Riverside Museum in New York City 1966.

dominieren. Doch anders als Warhol in seinem *Exploding Plastic Inevitable*, mit dem sie gelegentlich um Auftritte konkurrierten, ging es USCO nie darum, die Teilnehmer mit ihren geheimen Wünschen zu konfrontieren. Vielmehr setzte USCO ganz im Sinne McLuhans darauf, mittels elektronischer Medien dafür zu sorgen, dass die Besucher sich als Teil einer mystischen Gemeinschaft erfuhren. Im Frühjahr 1966 kreierte USCO im Riverside Museum in Manhattan ein Multimedia-Environment namens *Down by the Riverside*. Ein Schild mit der Aufschrift »N/TRANCE« wies den Besuchern den Weg. Sie gelangten in einen Raum, in dem ein am oberen Ende durchlöcherter Aluminiumrohr farbige Lichter an die Decke projizierte. An einer der Wände war ein von einem Buddhabild überlagertes neun Fuß hohes Gemälde des Hindugottes Shiva zu sehen. Ringsum flackerten rote Lichter im Herzschlagrhythmus. Eine andere Wand zeigte ein übergroßes dreidimensionales Auge, das – von innen beleuchtet – die Besucher unablässig anstarrte. Man konnte so lange bleiben, wie man wollte. Wer müde war, konnte sich rund um das Aluminiumrohr

auf dem Boden niederlassen, oder in einen anderen Raum gehen, um dort Lichtblumen an den Wänden erscheinen zu lassen, indem man auf im Boden eingelassene Schalter trat. Schließlich gelangte man in einen dritten Raum, in eine ganz und gar mit Batikstoffen ausgekleidete »Höhle« (»cave«), in der man sich auf eine bunte, langsam rotierende Couch legen konnte.⁶²

Für die Herausgeber des *Life Magazine*, das dem USCO Environment *Shrine* am 9. September 1966 eine Titelgeschichte über psychedelische Kunst widmete, kam die Installation einem »Trip ohne Drogen« gleich.⁶³ Im Gegensatz zu der dröhnenden Lautstärke von Warhols *Exploding Plastic Inevitable* oder dem Chaos des ebenfalls von USCO konzipierten Environments *Verbal American Landscape* empfanden die Besucher der Installation im Riverside Museum diese als beruhigend und kontemplativ. Wie von Marshall McLuhan propagiert, schienen die elektronischen Medien die im Körperinneren ablaufenden Prozesse nach außen zu befördern. »Im gegenwärtigen Zeitalter der Elektrizität erleben wir, wie wir immer mehr in die Form der Information verwandelt werden und einer technischen Erweiterung des Bewusstseins entgegengehen«, schrieb er in *Understanding Media*.⁶⁴ Diese Tatsache konnten die Besucher der USCO-Installation im Riverside Museum nun höchst persönlich nachvollziehen. Darüber hinaus konnten sie sich ihrer eigenen Möglichkeiten bewusst werden. Wie in VanDerBeeks Movie-Drome wurden auch die Besucher des Riverside Museums mit Bildern überhäuft, die aber nicht etwa dazu führen sollten, dass sie ihr Vernunftdenken ausschalteten. Vielmehr sollten sie sich sowohl mit Hilfe ihrer sinnlichen Wahrnehmung als auch ihres analytischen Denkens als Teil eines großen Ganzen begreifen. Die Besucher des Riverside Museums sollten, ebenso wie das Publikum von *The Family of Man* oder die Studenten in Victor D'Amicos Kunstunterricht, sich auf die eigene Persönlichkeit konzentrieren und ihre Individualität in der Beziehung zu anderen, zu den Fremden, die gleichzeitig mit ihnen im Raum weilten und zu Menschen aus aller Welt, denen sie noch nie begegnet waren, erfahren. Sie sollten alle an einer neuartigen, gleichzeitig geselligen und mystischen, persönlichen und kollektiven Zusammenkunft teilnehmen. Sie sollten ganz sie selbst sein und gleichzeitig in der universellen Gemeinschaft aller Menschen aufgehen.

Das neue Menschenbild des »Human Be-In«

Eine solche Zusammenkunft nannte USCO ein *Be-In*. Der Begriff fand rasch Eingang in die Schlagzeilen – erst von *Life* und im Januar 1967 in *Oracle*, dem führenden Alternativblatt in San Francisco. Voller Sorge hatten die Kalifornier beobachtet, wie sich eine wachsende Kluft zwischen der politisch ausgerichteten, in Berkeley ansässigen Neuen Linken und der auf Bewusstseinerweiterung bedachten Hippie-Bewegung im gleich neben San Francisco gelegenen Haight-Ashbury auftat. Sie schlugen daher ein »Stammestreffen«, »A Gathering of the Tribes« und ein »Human Be-In« auf dem Polo-Spielfeld im Golden Gate Park vor, das die beiden Gruppen »ekstatisch« in einer »Gemeinschaft der Liebe und des Aktivismus« zusammenbringen sollte.⁶⁵ Sie luden herausragende Vertreter beider ideologischen Lager ein – unter anderem Allan Ginsberg und Timothy Leary stellvertretend für die

psychedelische Kommune sowie den späteren Yippie Jerry Rubin und den Free Speech Movement-Veteranen Jack Weinburg von der Neuen Linken. Am östlichen Ende des Polofeldes wurde eine hölzerne Bühne für die Redner und eine stattliche Reihe auftretender lokaler Bands, darunter Grateful Dead, Big Brother and the Holding Company sowie Quicksilver Messenger Service, errichtet.

Laut *San Francisco Oracle* bahnte sich mit dem Großereignis weitaus mehr als eine Annäherung unter Hippies an: »In der heranwachsenden Generation von Amerikas Jugend kann die Humanisierung der amerikanischen Männer und der Frauen nun frohgemut beginnen und ohne Furcht, Dogma, Argwohn oder dialektische Erwägungen in Angriff genommen werden. Eine neue Harmonie menschlicher Beziehungen, die sich innerhalb der Jugend unterschwellig anbahnt, muss ans Tageslicht dringen, bewusst und von allen geteilt werden, so dass eine Revolution der Form mit einer Renaissance des Mitgefühls, des Bewusstseins und der Liebe in der Offenbarung der tiefen Verbundenheit aller Menschen gefüllt werden kann. Das Human Be-In ist der freudige, direkte Auftakt zu der neuen Epoche.«⁶⁶ Das Pendant an der East Bay, die Undergroundzeitung *The Berkeley Barb*, verkündete ähnlich euphorisch: »Auf dem Human Be-In wird die spirituelle Revolution manifest und offenkundig. In tiefer Eintracht werden wir das Land mit Wellen der Ekstase und der Läuterung überziehen. Alle Ängste werden fortgespült; die Ignoranz wird ans Tageslicht gezerrt; Profitgier und Machtstreben werden an verlassenem Stränden verdorren; Gewalt wird überwunden und in Rhythmus und Tanz umgesetzt werden.«⁶⁷

Am strahlend klaren Morgen des 14. Januar strömten über zwanzigtausend Menschen zum Golden Gate Park – unter anderem auch die Journalistin und Ärztin Helen Zwick Perry:

»Die Versammlung war als ganztägige Veranstaltung geplant.... so machten wir uns um die Mittagszeit von der Ecke des Golden Gate Parks an der Stanyan Street auf den Weg zum Polofeld ...das rund dreißig Häuserblocks vom Zentrum [von Haight-Ashbury] entfernt liegt. Um diese Zeit wälzte sich, soweit das Auge reichte, ein nicht enden wollender Menschenstrom über die Hügel und durch die Schneisen. Während wir in diesem riesigen Teilnehmerstrom mitgingen, kam uns ein ganzer Zug von Menschen entgegen, die bereits auf dem Rückweg waren; sie wirkten alle entrückt, glücklich und lächelten uns, Kinderwagen und Picknickkörbe mit sich führend, wie ein Begrüßungskomitee an. Es erweckte fast den Eindruck, als kämen sie aus einer Frühmesse, die sich zu einem riesigen Picknick entwickelt hatte. Manche waren auffällig und phantasievoll gekleidet, andere wiederum trugen normale Straßenkleidung; aber alle hatten sie irgendwo ein Teilnehmerabzeichen – ein junger Mann trug eine Kapuzinerkressenblüte hinter dem Ohr, eine grauhaarige Frau hatte eine Blume an ihren Spazierstock gebunden.«

»Das Polofeld selbst präsentierte sich als eine neue Welt. Eine mittelalterlich anmutende Szene, mit lauter wehenden Fahnen – strahlend hell und bar jeglicher politischer Botschaft; es war einer jener wunderschönen Tage, wie man ihn in San Francisco hin und wieder erlebt. Die Welt war neu, unschuldig rein und idyllisch. Kinder liefen nackt umher. Menschen saßen gemütlich im Gras beieinander, standen zwischendurch auf, um sich zu einer kleinen Bühne zu begeben, auf der immer wieder Dichterlesungen stattfanden oder Bands spielten. Es gab kein Programm; es war ein Happening. Die akustischen und die optischen Eindrücke gingen mir unter die Haut, alles kam mir vor wie ein Traum. Die Atmosphäre wirkte berauschend und mystisch. Hunde und Kinder tobten glücklich und selbstvergessen herum und mit einem Mal wurde ich mir eines Phänomens bewusst, das ich mir bis heute nicht erklären kann: Die Hunde spielten friedlich, ohne zu kämpfen und kein einziges Kind weinte.«⁶⁸

In den Augen sämtlicher Teilnehmer und all jener, die im Laufe der Jahre darüber schrieben, stellte das *Be-In* den Auftakt zur heißesten Phase der 1960er Jahre dar. Monat um Monat trafen busweise Teenager in San Francisco ein, um den *Summer of Love* zu erleben. Hausbesitzer aus der Umgebung zogen scharenweise in die ländliche Umgebung, um dort Kuppelzelte, Jurten und Hütten zu errichten und das von einem besonderen Bewusstsein getragene Gemeinschaftserlebnis fortzusetzen, das sie in San Francisco kennengelernt hatten.

Gleichzeitig markierte das *Be-In* das Ende, ja den Höhepunkt einer Entwicklung, die sich bereits dreißig Jahre zuvor in der Auffassung von den Beziehungen zwischen Medien, Staatsform und Individuum angebahnt hatte. Seit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs hatte eine Generation von Soziologen und Künstlern ein amerikanisches Verständnis von nationaler Einheit erarbeitet, dessen Stärke paradoxerweise auf der ausgeprägten Individualität der einzelnen Mitglieder beruhte. Sie setzten auf die gezielte Verwendung von multimedialen Environments. Letztere sollten die Individualität fördern und den Amerikanern Gelegenheit bieten, diese gemeinsam auszuleben. In Museumsräumen und Klassenzimmern, in muffigen Mehrzweckhallen und betont luftig gestalteten Pavillons wurden Multimedia-Environments kreiert, mit deren Hilfe der von Psychologen und Ethnologen propagierte demokratische Charakter zur Grundlage für eine stärker auf Gleichberechtigung, Toleranz und Offenheit ausgerichtete Gesellschaft werden sollte. In den frühen 1940er Jahren sollte diese Gesellschaft jenen Arten von Andersartigkeit Raum geben, die von totalitären Systemen bekämpft worden waren – allen voran der Pluralität der Rassen, der sexuellen Orientierungen und der Religionen. Ferner wollte man die menschlichen Sinne stimulieren, die menschliche Ausdrucksfähigkeit in ihrem ganzen Umfang anregen und zelebrieren und beide zum Ausgangspunkt eines anti-autoritären politischen Konsenses machen.

Indem sie im Golden Gate Park im Gras lagen, mit Federn, Fahnen und Blumen ihre Individualität zum Ausdruck brachten, sich von dem Geschehen



6 Hippy beim *Human Be-In* am 14. Januar 1967 im Golden Gate Park in San Francisco. In den späten 1960er Jahren war die – offene, auf ihre Mitmenschen zugehende, verspielte, kreative - demokratische Persönlichkeit der frühen 1940er zu einem Ideal der Gegenkultur geworden.

auf der Bühne ab- und stattdessen dem fröhlichen Miteinander zuwandten, schufen die Teilnehmer des »Human Be-In« in der Tat so etwas wie eine demokratische Grundeinstellung. Gewiss sollte es noch Jahrzehnte dauern, bis die Bürgerrechtsbewegung in Amerika einen afro-amerikanischen Präsidenten oder die Schwulenbewegung die Akzeptanz sexueller Verschiedenartigkeit in der breiten Bevölkerung durchsetzen konnte. Andererseits profitierten die im Golden Gate Park versammelten Menschen in hohem Maße von dem durch den Zweiten Weltkrieg ausgelösten Kampf gegen den Faschismus, von der Bekämpfung des Kommunismus im Zeichen des Kalten Krieges und von der Vision eines freien, ausdrucksstarken Individuums, wie sie von einflussreichen Gruppierungen innerhalb beider Bewegungen propagiert wurde [Abb. 6].

Dies einzugestehen, fiel in der Folgezeit nicht immer leicht – aus Gründen, die Margaret Mead 1942 formulierte: »Würde die Welt, von der wir träumen, realisiert, so wären die Menschen dieser neuen Welt so anders als wir, dass sie diese Welt nicht mehr in demselben Maße wertschätzen würden, wie wir sie heute herbeischnen... Wir würden uns in einer solchen Welt nicht mehr zuhause fühlen... Wir, die wir sie erträumt haben, könnten nicht darin leben.«⁶⁹ Als hätte Margaret

Mead geahnt, dass die fröhlichen Menschenmassen des »Human Be-In« wenig Ähnlichkeit mit ihren zugeknöpften Freunden im Committee fo National Morale aufweisen würden. Für die fröhlichen Menschenmassen von damals und für viele von uns heute markierten das lange Haar, die laute Musik und die egozentrische Suche nach Befriedigung aller Bedürfnisse, welche die Gegenkultur der 1960er Jahre charakterisierten, eine neue und dauerhafte Öffnung der amerikanischen Gesellschaft, wenn nicht gar eine Kulturrevolution.

Mit dem vorliegenden Aufsatz hoffe ich jedoch bewiesen zu haben, dass die Kinder der 1960er Jahre die von ihren Eltern in sie gesetzten Hoffnungen – allem äußeren Anschein zum Trotz – durchaus erfüllt haben.

Übersetzung: Christine Diefenbacher

Endnoten

- * Bei diesem Aufsatz handelt es sich um die Übersetzung des folgenden Textes: Fred Turner, *The Democratic Surround, Multimedia & American Liberalism from World War II to the Psychedelic Sixties*, Chicago/London 2013, Kapitel 8, S. 259–325.
- 1 Alle erwähnten Bilder stammen aus Al Hansen, *A Primer of Happenings and Time/Space Art*, New York 1965.
 - 2 Theodore Roszak, *Gegenkultur, Gedanken über die technokratische Gesellschaft und die Opposition der Jugend*. Aus dem Amerikanischen von G. E. Ottner und G. Kopper, Düsseldorf 1971, S. 30.
 - 3 Kenneth Silverman, *Begin Again. A Biography of John Cage*, New York 2010, S. 152–153.
 - 4 Heinz-Klaus Metzger, *John Cage, or Liberated Music*, zit. nach Silverman, *Begin Again* (Anm. 3), S. 159–160; eine Zusammenfassung und Analyse der Reaktionen auf John Cages Auftritte in Darmstadt findet sich in Christopher Shultis, *Cage and Europe*, in: David Nicholis (Hg.), *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge/New York 2002, S. 20–40.
 - 5 John Cage, *Indeterminacy*, in: ders., *Silence. Lectures and Writings*, Middletown, CT 1961, S. 39.
 - 6 Hansen, *A Primer of Happenings* (Anm. 1), S. 95.
 - 7 Jeff Kelley und Allan Kaprow, *Childsplay. The Art of Allan Kaprow*, Berkeley/London 2004, S. 18.
 - 8 Moira Roth und Allan Kaprow, *Oral History Interview with Allan Kaprow, February 15 and 19, 1981*, *Archives of American Art*, Washington, Smithsonian Institution 1968, S. 29.
 - 9 Kelley/Kaprow, *Childsplay* (Anm. 7), S. 17.
 - 10 Ebd.
 - 11 Kelley/Kaprow, *Childsplay* (Anm. 7), S. 24.
 - 12 Allan Kaprow, *Anmerkungen zu Communication*, *Allan Kaprow Papers, 1940–1997*, Getty Research Institute, Research Library, Bestandsnr. 980063, zit. nach Kelley/Kaprow, *Childsplay* (Anm. 7), S. 24.
 - 13 Allan Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, in: Allan Kaprow und Jeff Kelley (Hg.), *Essays on the Blurring of Art and Life 1–9*, Berkeley 1993, S. 5.
 - 14 Ebd., S. 1.
 - 15 Kelley/Kaprow, *Childsplay* (Anm. 7), S. 22.
 - 16 Judith F. Rodenbeck, *Radical Prototypes. Allan Kaprow and the Invention of Happenings*, Cambridge, MA 2011, S. IX.
 - 17 Allan Kaprow, Robert Watts und George Brecht, *Project in Multiple Dimensions*, in: Joan M. Marter, Simon Anderson und The Newark Museum (Hg.), *Off Limits. Rutgers University and the Avant-Garde, 1957–1963*, Newark/New Brunswick, NJ 1999, S. 155.
 - 18 Allan Kaprow, *Pinpointing Happenings (1967)*, in: Allan Kaprow und Jeff Kelley (Hg.), *Essays on the Blurring of Art and Life 1–9*, Berkeley 1993, S. 84–89, hier S. 84.
 - 19 Allan Kaprow, *Happenings in the New York Scene*, in: Allan Kaprow und Jeff Kelley (Hg.), *Essays on the Blurring of Art and Life 1–9*, Berkeley 1993, S. 15–26, hier S. 21, 24, 22, 23.
 - 20 Kaprow, *Pinpointing Happenings* (Anm. 18), S. 88–89.
 - 21 Zit. nach Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means. An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-Means Performances*, New York 1968, S. 132.
 - 22 Susan Sontag, *Happenings. Die Kunst des radikalen Nebeneinanders 1962*, in: dies., *Kunst und Antikunst, 24 literarische Analysen*, Deutsch von Mark W. Rien, München 1980, S. 267.
 - 23 Richard Schechner, *Happenings*, in: Mariellen R. Sandford (Hg.), *Happenings and Other Acts*, London/New York 1995, S. 33.
 - 24 Darko Suvin, *Reflections on Happenings*, in: *The Drama Review* 47, 1970, S. 125–144, wiederabgedruckt in: Mariellen R. Sandford (Hg.), *Happenings and Other Acts*, London/New York 1995, S. 300.
 - 25 Kaprow zit. nach Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means* (Anm. 219), S. 130–131.

Endnoten

- 26 Die angeführten Beispiele stammen aus Robert Whitmans *Performance Mouth* (1961), Allan Kaprows *Coca Cola, Shirley Cannonball?* (1960) und Benjamin Pattersons *Licking Piece* (1964)
- 27 Roszak, *Gegenkultur* (Anm. 2), S. 81 f.
- 28 Ebd., S. 334.
- 29 Marshall McLuhan, *Die mechanische Braut* *Volkskultur des industriellen Menschen*, aus dem Amerikanischen, mit Anmerkungen und einem Essay von Rainer Höltzschl, Jürgen Reuß, Fritz Böhler und Martin Baltes, Amsterdam 1996, S. 9.
- 30 Ebd., S. 7.
- 31 Ebd., S. 150 und S. 175.
- 32 Ebd., S. 8.
- 33 Marshall McLuhan, *Notes on Media as Art Forms*, in: *Explorations*, April 1954, S. 6–13, hier S. 9 und S. 6.
- 34 Marshall McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Dr. Max Nänny, Düsseldorf 1968, S. 201 und S. 257.
- 35 Ebd., S. 39.
- 36 Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. »Understanding Media«*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Dr. Meinrad Amann, Düsseldorf 1992, S. 12.
- 37 Stan VanDerBeek in einem Interview mit Ed Emshwiller vom 15. Dezember 1973, zit. nach Gloria Sutton, Stan VanDerBeek. *Collage Experience*, in: Stan VanDerBeek, Bill Arning und João Ribas (Hg.), Stan VanDerBeek. *The Culture Intercom*, Cambridge, MA 2011, S. 84.
- 38 Gloria Sutton, *The Experience Machine: Stan VanDerBeek's Movie-Drome and Expanded Cinema Practices of the 1960s*, PhD dissertation, Los Angeles, University of California 2009, S. 223.
- 39 Ebd., S. 41–42.
- 40 Robert Christgau, *When VanDerBeek a Movie Drome Decreed*, in: *New York World Journal Tribune*, 5. März 1967, zit. nach Sutton, *The Experience Machine* (Anm. 38), S. 42.
- 41 Ebd.
- 42 Stan VanDerBeek, *Culture: Intercom and Expanded Cinema*, in: *Tulane Drama Review* 11/1, 1966, S. 38–48.
- 43 Zit. nach Adrienne Mancia und Willard VanDyke, *Four Artists as Film-Makers*, in: *Art in America* 55/1, 1967, S. 73, zit. nach Jacob Proctor, *From the Ivory Tower to the Control Room*, in: VanDerBeek/Arning/Ribas, *The Culture Intercom* (Anm. 37), S. 104.
- 44 Ben Highmore, *Machinic Magic. IBM at the 1964–1965 New York World's Fair*, in: *New Formations* 51/1, Winter 2003, S. 128–148; Beatriz Colomina, *Domesticity at War*, Cambridge, MA 2007, S. 265–268.
- 45 Brandon Wayne Joseph und Robert Rauschenberg, *My Mind Split Open*, in: *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable*, in: *Grey Room* 8, 2002, S. 87.
- 46 Grace Glueck, *Syndrome's Pop at Delmonico's*, in: *New York Times*, 14. Januar 1966, S. 36.
- 47 Zit. nach Joseph/Rauschenberg, *My Mind Split Open* (Anm. 45), S. 88.
- 48 Dr. Robert Campbell, zit. nach Glueck, *Syndromes Pop at Delmonico's* (Anm. 46), S. 36.
- 49 Joseph/Rauschenberg, *My Mind Split Open* (Anm. 45), S. 88.
- 50 Ingrid Superstar, *Movie Party at the Factory. A Trip and a Half*, einseitiges, maschinengeschriebenes Manuskript mit Datum 26. März 1966, Warhole Archives, *time capsule -7*; zit. nach Joseph/Rauschenberg, *My Mind Split Open* (Anm. 45), S. 89.
- 51 Victor Bockris und Gerard Malanga, *Up-Tight. The Velvet Underground Story*, New York 1983, S. 7.
- 52 Ebd.
- 53 Michaela Williams, *Andy Warhol and his Marvelous Fun Machine*, nicht signierter Ausschnitt (Vorschau anlässlich der ersten Aufführung im *Poor Richard's*, Chicago 1966), *scrapbook vol. 10 large*, S. 62, Warhol archives, zit. nach Joseph/Rauschenberg, *My Mind Split Open* (Anm. 45), S. 91–92.

Endnoten/Abbildungsnachweis

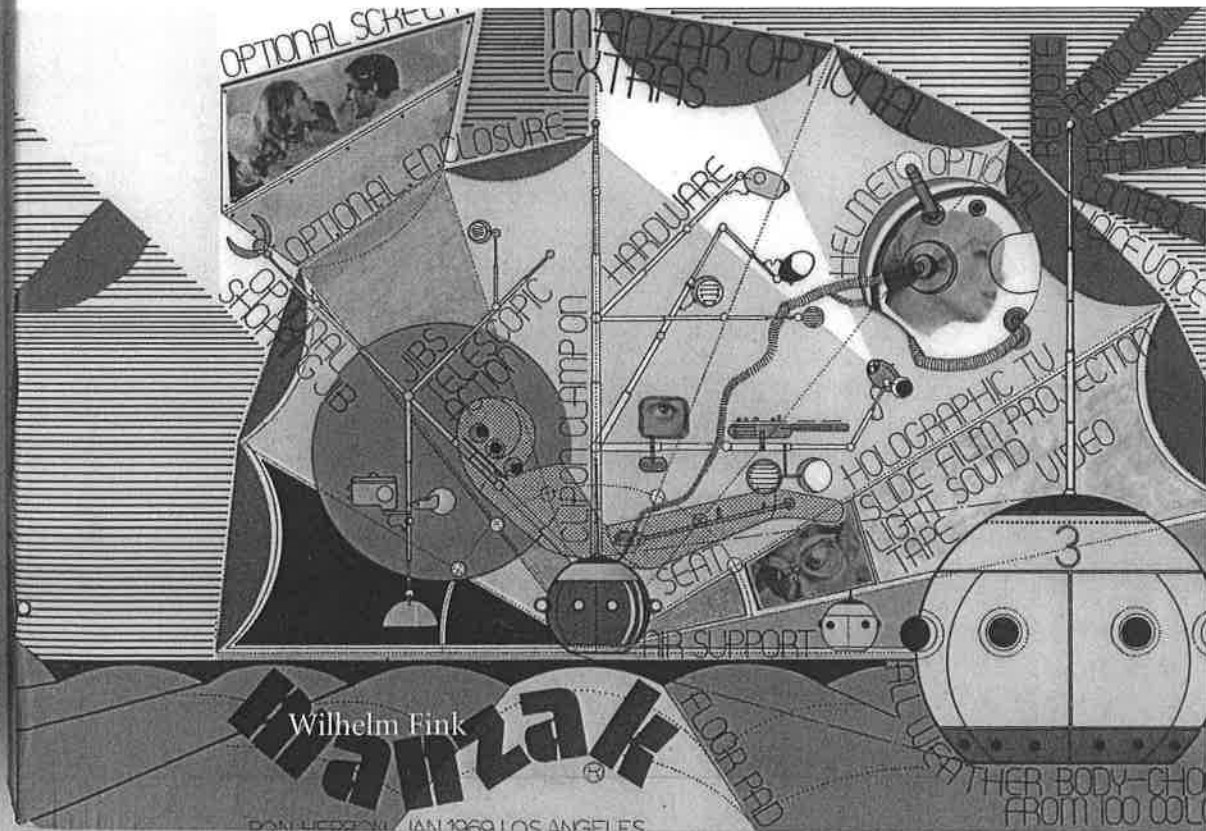
- 54 Robert E. L. Masters, Jean Houston, *Psychedelische Kunst*, Deutsch von Wolfgang und Margarete Längsfeld. München 1969, S. 102.
- 55 Michel Oren, USCO. Getting Out of Your Mind to Use Your Head, in: *Art Journal* 69/4, 2010, S. 85; Korrespondenz mit Gerd Stern, *Schreiben vom 25. März 2004*.
- 56 Programm zu *Verbal American Landscape*, zit. nach Alfred Frankenstein, *A Landmark of a Flop*, in: *San Francisco Chronicle*, 13. November 1963, S. 6.
- 57 Judi Stern, zit. nach Oren, USCO (Anm. 55), S. 91.
- 58 Asha Greer (vormals Barbara Durkee), zit. nach Oren, USCO (Anm. 559), S. 78.
- 59 Frankenstein, *A Landmark of a Flop* (Anm. 56), S. 6.
- 60 Richard Kostelanetz, *Scene and Not Herd*: USCO, in: *Harper's Bazaar*, Dezember 1967, S. 71.
- 61 Jonas Mekas, *Movie Journal*, 26. Mai 1966, in: Jonas Mekas, *Movie Journal. The Rise of the New American Cinema, 1959–1971*, New York 1972, S. 242–244; zit. nach Felicity D. Scott, *Acid Visions*, in: *Grey Room* 23, 2006, S. 28.
- 62 *Psychedelic Art*, in: *Life*, 9. September 1966, S. 61.
- 63 Ebd.
- 64 McLuhan, *Die magischen Kanäle* (Anm. 36), S. 75
- 65 *The Gathering of the Tribes*, in: *San Francisco Oracle*, S. 2.
- 66 Ebd.
- 67 *The Berkeley Barb*, zit. nach Charles Perry, *The Haight-Ashbury. A History*, New York 1984, S. 122.
- 68 Helen Swick Perry, *The Human Be-In*, New York 1970.
- 69 Margaret Mead, *The Comparative Study of Culture and the Purposive Cultivation of Democratic Values*, in: Lyman Bryson und Louis Finkelstein, *Science, Philosophy and Religion, Second Symposium*, New York, Conference on Science, Philosophy and Religion in Their Relation to The Democratic Way of Live, Inc., New York 1942, S. 56–69.

Abbildungsnachweis

- 1 Fotografie von Fred W. McDarrah. Mit freundlicher Genehmigung von Getty Images.
- 2 Mit freundlicher Genehmigung von Sara VanDerBeek.
- 3 Fotografie der Bildschirme von *Think*, der von Ray und Charles Eames konzipierten Schau für den IBM-Pavillon auf der New Yorker Weltausstellung 1964. Mit freundlicher Genehmigung des Eames Office, LLC, © 2012.
- 4 Screenshot aus dem Film Andy Warhol's *Exploding Plastic Inevitable*, Regie: Ronald Nameth, 1967. Alle Rechte beim Regisseur.
- 5 Werbeposter. Mit freundlicher Genehmigung von Gerd Stern.
- 6 Fotografie von Gene Anthony. Mit freundlicher Genehmigung von www.wolfgangsvault.com.

Designing Thinking. Angewandte Imagination und Kreativität um 1960

Claudia Mareis (Hg.)



eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

**Designing Thinking.
Angewandte Imagination und
Kreativität um 1960**

Claudia Mareis (Hg.)

Schutzumschlag: Herron Ronald James: Manzak Optional Extras, 1969. © 2016, Pro-Litteris, Zürich.

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestattet.

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn).
Internet: www.fink.de

eikones NFS Bildkritik, www.eikones.ch.
Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds und des Fonds zur Förderung der Geisteswissenschaften der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft Basel.

Lektorat: Stephan E. Hauser
Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel
Layout und Satz: Mark Schönbacher, Morphose, Basel
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6136-0

Inhalt

- Claudia Mareis
9 **Angewandte Imagination und Kreativität um 1960.
Eine Einführung**
- Jamie Cohen-Cole
39 **Kreativität.
Wie man im Kalten Krieg die moderne Gesellschaft
von ihren Gebrechen heilen wollte**
- Bregje F. van Eckelen
75 **Brainstorming und das verkörperte Wissen. Eine Ökonomie
der Ideen in Amerika während des Zweiten Weltkriegs**
- Shintaro Miyazaki
105 **Synergetische Designökologien. Kreativitätsmodelle
und ihre Medien 1960–**
- Michael Rottmann
119 **»Is your «imagineer» ready?«. Intention, Kritik und Rezeption
der visuellen Kultur der amerikanischen New Math**
- Katja Rothe
151 **Familien stellen: Bildliches Denken in der systemischen
Therapie**

- Philipp Hauß und Sebastian Vehlken
167 **Brain Drain. John C. Lillys Floating Tanks und die Technisierung von Wellness**
- Jan Müggenburg
185 **Der Delfin als Medium. Formation und Imagination in John C. Lillys Kommunikationsexperimenten**
- Orit Halpern
213 **Schöne Daten. Kybernetik, Design und Politik circa 1959**
- Fred Turner
235 **Das Aufkommen der Gegenkultur**
- Jamie Allen
269 **System-Rausch-Verhältnis. Kunst und Potenziale von Systemtheorie und Kybernetik**
- 291 **Autorinnen und Autoren**