

SARAH SCHMID

P.C. Petite Ceinture (1962)

Notizen zu Wolf Vostells Pariser Bus-Happening mit Blick auf die Situationisten um Guy Debord

»Wenn du das Glück hattest, als junger Mensch in Paris zu leben, dann trägst du die Stadt für den Rest deines Lebens in dir, wohin du auch gehen magst, denn Paris ist ein Fest fürs Leben.«¹ Dies muss auch Wolf Vostell (1932–1998) empfunden haben, nachdem er 1955/56 als Student ein Jahr in Paris verbracht hatte,² dort sein erstes Happening realisierte und durch eine Zeitungsnotiz über einen Flugzeugabsturz auf den Begriff »décollage« aufmerksam wurde, den er in den Folgejahren zu seinem künstlerischen Konzept stilisierte.³ Bedeutet »décollage« in der Aeronautik schlicht »Start«, markierte der Kontrast zwischen dieser Bedeutung und den anderen Konnotationen des Begriffs, im Sinne von »trennen«, »sterben« und »abkratzen«, für Vostell den Startschuss seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Leben.⁴ Dieses rückte

1 Ernest Hemingway: Paris – ein Fest fürs Leben, Hamburg 1971, o.S. [S. 3].

2 Vostell war bereits 1954 zum ersten Mal in Paris, studierte dann 1955/56 dort an der École nationale supérieure des beaux-arts, nachdem er zuvor an der Wuppertaler Werkkunstschule eine Lithografenlehre absolviert hatte. Aus dieser Kenntnis heraus assistierte er in Paris dem bekannten Werbe- und Plakatgestalter A. M. Cassandre. – Zu den biografischen Daten vgl. *Das Theater ist auf der Straße*. Die Happenings von Wolf Vostell, Ausst. Kat. Museum Morsbroich Leverkusen und Museo Vostell Malpartida, hg. v. Markus Heinzelmann u.a., Bielefeld 2010, S. 331–335, hier S. 331.

3 Nachdem Vostells Aktion *Skelett* (Wuppertal 1954) ein reines Konzept blieb, realisierte er mit *Das Theater ist auf der Straße* (Paris 1958) sein erstes Happening, das er nach dem Buch *La Spectacle est dans la rue* (Paris 1935) von Cassandre betitelte. Beide Handlungsanweisungen bei: Vostell. Happening & Leben (Luchterhand Typoskripte, Bd. 8), Neuwied 1970, S. 327 f. u. 342. – Kat. Leverkusen 2010 (wie Anm. 2), S. 138 u. 139–141. – *Das Theater ist auf der Straße* gilt außerdem als das erste europäische Happening, während unabhängig davon Allan Kaprow mit seinen *18 Happenings in 6 Parts* (New York 1959) Begründer des amerikanischen Happenings der 1960er Jahre ist. Zu Kaprow vgl. Allan Kaprow. *Art as Life*, Ausst. Kat. Haus der Kunst München u.a., hg. v. Eva Meyer-Hermann, London 2008. – Reproduktion der Titelseite des *Le Figaro* vom 6. September 1954 mit der Meldung »Peu après son décollage...« abgedruckt in: Wolf Vostell. *dé-coll/age* als Manifest, Manifest als dé-coll/age. Manifeste, Aktionsvorträge, Essays, hg. v. Klaus Gereon Beuckers und Hans-Edwin Friedrich (neoAvantgarden, Bd. 3), München 2014, Nr. 2, S. 15 u. 172.

4 Reproduktion des Eintrags *décollage (n.) und décollager (v.)* nach Angabe Vostells aus dem Langenscheidt-Lexikon Französisch-Deutsch von 1952 bei Beuckers / Friedrich 2014 (wie Anm. 3), Nr. 1, S. 15 u. 171.

er in den Kunstkontext wie einst Marcel Duchamp das Alltagsobjekt ins Museum.⁵ In seiner silbentrennenden Schreibweise referiert der Begriff ›dé-coll/age‹ bei Vostell auf ein künstlerisches Strategieprinzip, das intervenieren will und somit explizit die dekonstruierenden und destruktiven Prozesse jener Zeit unter die Lupe nahm.⁶ Diese musste mit den Folgen des Krieges, dem überhasteten Wirtschaftsaufschwung und einer verdrängenden, konsumorientierten Gesellschaft – also mit großen Widersprüchlichkeiten – gleichermaßen zurechtkommen. Dé-coll/age wurde bei Vostell zum Inbegriff einer Kunst, die die unterschiedlichen, in Kontrast zueinanderstehenden Lebensprozesse wie Leben / Tod, Liebe / Gewalt, Krieg / Frieden in sich aufsaugt, auseinandernimmt, verwertet und neu zusammengewürfelt wieder ausspuckt – eine Kunst, die irritieren, provozieren und zur Reflexion anregen will – gegen das Vergessen und mit dem Ziel, das Leben zu erweitern:⁷ »Mein Kunstbegriff ist, das Leben zu erweitern durch Kunst. Das heißt, die Erweiterung des Lebensbegriffes ist für mich wichtiger als die Erweiterung des Kunstbegriffes. [...] Das heißt, daß die Kunst im Nervensystem des Menschen stattfindet. Die Verlagerung der Ästhetik vom Papier oder von der Leinwand in das Nervensystem. Und dann ist das erreicht, was ich mit der Formel meinte: Kunst kann Leben sein oder Leben kann Kunst sein.«⁸

5 Anlässlich der ersten Ausstellung der *Society of Independent Artists* in New York stellte Marcel Duchamp mit *Fountain* (1917) als erster ein sogenanntes Ready-made in den Kunstkontext. Vgl. Dieter Daniels: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Köln 1992, S. 177. So wie Duchamp hier ein gewöhnliches Urinoir als Ausstellungsobjekt präsentierte (›objet trouvé‹), erklärte Vostell das Urinieren selbst zur Kunst (›vie trouvée‹). Vgl. Rudij Bergmann: ohne Titel, in: Vostell. Leben = Kunst = Leben, Ausst. Kat. Kunstgalerie Gera, bearb. v. Ulrike Rüdiger, Leipzig 1993, S. 17–54, hier S. 22. – Zum Dadaismus vgl. allgemein dada Almanach. Vom Aberwitz ästhetischer Contradiction: Textbilder, Lautgedichte, Manifeste, hg. v. Andreas Puff-Trojan, Zürich 2016.

6 Zunächst übertrug Vostell den Begriff auf die zerschlissenen Werbetafeln in den Straßen von Paris und im Folgenden auf die Prozesse in seinen Happenings. Zu Vostells dé-coll/age-Begriff vgl. seine Erläuterungen in: Bestandskatalog Sammlung Cremer, Ausst. Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Münster 1976, S. 182. – Wolf Vostell: Was ist Décollage? (1963), in: Beuckers / Friedrich 2014 (wie Anm. 3), Nr. 7, S. 23. – Allan Kaprow / Wolf Vostell: Die Kunst des Happening. Aktionsvortrag von Allan Kaprow und Wolf Vostell (Cricket Theatre New York City, 19.4.1964), in: Beuckers / Friedrich 2014 (wie Anm. 3), Nr. 10, S. 32–40, hier S. 32–34. – Vgl. auch Jürgen Schilling: Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation, Luzern 1978, S. 113 f. – Ulrike Rüdiger: ...den Virus freisetzen, in: Kat. Gera 1993 (wie Anm. 5), S. 11–16. – Justin Hoffmann: Destruktionskunst. Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre, München 1995, S. 105–109. – Zum Mythos, Vostell habe die lexikalische Schreibweise bereits 1954 auf seine künstlerische Auseinandersetzung angewendet, vgl. Sandro Parrotta: dé-coll/age als Strukturprinzip. Anmerkungen zu den Motiven Auto, Beton, weiblicher Akt und Knoblauch am Kölner Objektwagen von Wolf Vostell, in: Dé-coll/age und Happening. Studien zum Werk von Wolf Vostell, (1932–1998), hg. v. Klaus Gereon Beuckers (Kieler Kunsthistorische Schriften, N.F. Bd. 15), Kiel 2012, S. 239–362, insb. S. 295–300.

7 Vgl. Mercedes Vostell: Grußwort, in: Beuckers 2012 (wie Anm. 6), S. 7–12, hier S. 11.

8 Wolf Vostell / Rudij Bergmann: Interview 27.11.88, in: Kat. Gera 1993 (wie Anm. 5), S. 131–198, hier S. 132 f.

Mit ›Leben = Kunst = Leben‹⁹ wurde für Vostell der Schritt vom Papier ins Leben zwingend. Mit *Das Theater ist auf der Straße* (Paris 1958) verlagerte er seine künstlerische Tätigkeit erstmals in den öffentlichen Raum und machte den Plakatabriss zur kollektiven Kunstproduktion anonymer Passanten.¹⁰ Damit nutzte er den Stadtraum fortan als Spielbrett für seine Feldforschungsversuche und stellte das etablierte Rollenverhältnis von Künstler und Rezipient in Frage. Durch seine aktive Beteiligung am Happening wurde der Teilnehmende selbst zum Kunstproduzenten und Teil des Kunstwerks, das analog zum Leben im sozialen Miteinander und im Prozesshaften gerade im Entstehen begriffen war.¹¹

9 In dieser Form tauchte Vostells Gleichung im Titel der Ausstellung Kat. Gera 1993 (wie Anm. 5) auf und drückt Vostells Anliegen, das Leben durch Kunst zu erweitern, präziser aus als die ursprüngliche, 1964 das erste Mal handschriftlich festgehaltene Notation »Kunst ist Leben« / »Leben ist Kunst.«, deren Formulierung Vostell selbst auf das Jahr 1961 datierte. Vgl. Wolf Vostell: Jeder Mensch ist ein Kunstwerk!, in: Beuckers / Friedrich 2014 (wie Anm. 3), Nr. 82, S. 137–141, hier S. 138 sowie Wolf Vostell: [Kunst ist Leben] (1964), in: Beuckers / Friedrich 2014 (wie Anm. 3), Nr. 18, S. 50 u. 177 f.

10 Zugunsten des Leseflusses wird im vorliegenden Text stellenweise das generische Maskulinum verwendet, das sich hier auf alle Geschlechter bezieht, sofern nicht anders gekennzeichnet. – Zu *Das Theater ist auf der Straße* vgl. Anm. 3. – In Paris widmeten sich seit den frühen 1950er Jahren die Affichisten dem Plakatabriss. Begegnet ist Vostell François Dufrêne, Raymond Hains, Mimmo Rotella und Jaques de la Villeglé persönlich erst 1960 anlässlich seiner ersten Pariser Ausstellung *collage et décollage* in der Galerie *Le Soleil dans la tête*. Seitdem verband Vostell und Dufrêne eine Freundschaft, obwohl die Affichisten ihm die Aufnahme in ihre Gruppe verweigerten und sogar die Verwendung des Begriffs ›décollage‹ für seine *affiches lacérées* (Plakatabrisse) absprachen. Vgl. Rita Cusimano: Chronologie, in: Nouveau Réalisme. Revolution des Alltäglichen, Ausst. Kat. Sprengel Museum Hannover, bearb. v. Ulrich Krempel, Ostfildern 2007, S. 277–315, hier S. 291. – Klaus Gereon Beuckers: dé-collage und Poesie. Bemerkungen zu Wolf Vostell, in: Beuckers / Friedrich 2014 (wie Anm. 3), S. 221–235, hier S. 227. – Vgl. auch Ulrike Rüdiger: Biografie, in: Kat. Gera 1993 (wie Anm. 5), S. 199–215, hier S. 202. – Klaus Gereon Beuckers: ›dé-collage ist mobile collage‹. Statik, Dynamik und Zeit bei Wolf Vostell, in: Fluxus und / als Literatur. Zum Werk Jürgen Beckers, hg. v. Anne-Rose Meyer-Eisenhut und Burkhard Meyer-Sickendiek (neoAvantgarden, Bd. 4), München 2014, S. 3–14, hier S. 4–6 verweist auf die Benutzung des Decollage-Begriffs für Plakatabrisse in Paris bereits in den 1930er Jahren durch den Surrealisten Léo Malet. – Zu den Affichisten vgl. Dufrêne, Hains, Rotella, Villeglé, Vostell. Plakatabriss aus der Sammlung Cremer, Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart, bearb. v. Siegfried Cremer, Stuttgart 1971. – Kat. Münster 1976 (wie Anm. 6). – Dominique Stella: Die Affichisten. ›Lyrik auf die Schnelle‹, in: Kat. Hannover 2007 (s. o.), S. 28–53. – Poesie der Großstadt: Die Affichisten, Ausst. Kat. Museum Tinguely Basel und Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, hg. v. Esther Schlicht, Köln 2014.

11 Mit der Hinwendung zur Aktion folgte Vostell einer allgemeinen Tendenz der 1960er Jahre, in denen es sich eine ganze Künstlergeneration zur Aufgabe machte, in Anlehnung an frühere Avantgarden (allen voran an den Dadaismus) die Trennung von Kunst und Leben aufzuheben. Die Vertreter unterschiedlicher Strömungen, wie Pop Art, Happening, Fluxus, Nouveau Réalisme oder Wiener Aktionismus, produzierten eine Kunst, die nicht länger elitär sein sollte und mit der die Künstler das Leben und die darin stattfindenden Missstände (Krieg, Gewalt, soziale Ungerechtigkeit etc.) reflektierten, mit dem Ziel, gesellschaftspolitische Änderungen herbeizuführen. Während die Fluxus-Künstler einen theatralen Aufführungsrahmen nutzten, wurde für die Vertreter der Happenings mit der Bearbeitung außerkünstlerischer Themen die Verlagerung der Kunstproduktion vom Atelier in die Öffentlichkeit und deren Einbindung in den künstlerischen Schaffensprozess unabdingbar. – Vgl. Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation, hg. v. Jürgen Becker und Wolf Vostell, Hamburg 1965. – Happening & Fluxus. Materialien, Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein, hg. v. Hanns Sohm, Köln 1970. – Schilling 1978 (wie Anm. 6). – Kunstforum International (115) 1991. – Elisabeth Jappe: Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch zur Aktionskunst in Europa, München 1993. – Hoffmann 1995 (wie Anm. 6). – Thomas Dreher: Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia (Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden. Grenzgänge in Literatur, Kunst und Medien, Bd. 3), München 2001. – Fluxus! ›Antikunst‹ ist auch Kunst. 50 Jahre Fluxus. Das Archiv Sohm gratuliert, Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Köln 2012, S. 131.

In Analogie zum Leben standen zweifellos alle Happenings Vostells. Durch die Integration von Alltagsrelikten (zerfetzte Werbetafeln, Kriegstrümmer), Alltagsobjekten (TV-Geräte), Alltagshandlungen (Lesen, Urinieren), Sinnesreizen (Geräusche, Gerüche) und Lebensprozessen (kalbende Kuh) bedienten sie sich des Lebens.¹² Sie ahmten es nach und stellten somit jeweils ein Stück ›inszeniertes Leben‹ dar.

* * *

Dieser Definition scheint sich nur ein Happening Vostells konsequent zu entziehen: *P.C. Petite Ceinture* (Paris 1962).¹³ Hierbei handelt es sich um Vostells erstes realisiertes Bus-Happening und zudem um sein erstes Happening, das er in der dazugehörigen Handlungsanweisung auch als solches bezeichnete:¹⁴ »HAPPENING«. Der in fetten Lettern gedruckte Begriff springt dem Leser der Handlungsanweisung regelrecht entgegen, fast so, als hätte Vostell hier ein Versäumnis nachholen wollen, nicht auch seine früheren ›Ereignisse‹ und ›Demonstrationen‹ bereits als solches deklariert zu haben. *P.C. Petite Ceinture* ist die Folge zuvor nur teilweise oder gar nicht realisierter Umgebungserkundungen des Künstlers im Kölner Stadtraum, sogenannter ›Guided-Tours‹:¹⁵ *Cityrama 1* (Köln 1961),¹⁶

12 In Vostells ersten Happenings, die er noch als ›Demonstrationen‹ oder ›Ereignisse‹ betitelte, griff er auf Material zurück, das ihm der Stadtraum anbot: In *Das Theater ist auf der Straße* (Paris 1958) auf eine Plakatwand in den Straßen von Paris, im Fall von *Cityrama 1* (Köln 1961) auf Kriegstrümmer, aber auch auf öffentliche Gebäude, wie einen Waschsalon oder ein Kino, und in *P.C. Petite Ceinture* (Paris 1962) schließlich auf ein öffentliches Transportmittel. Ab den frühen 1960er Jahren nahmen Vostells Happenings in konzeptioneller wie organisatorischer Hinsicht an Komplexität zu, den Höhepunkt bildet dabei *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum* (Ulm 1964). Als einer der ersten Künstler integrierte Vostell auch TV-Geräte in seine Happenings, wie bei den 1963 partiell realisierten *TV-dé-collage Ereignissen für Millionen*, die er bereits 1959 konzipiert hatte. Zudem setzte er verstärkt auf akustische und olfaktorische Reize. Begnügte sich Vostell in seinen aktivistischen Anfängen noch mit der Integration machbarer Alltagshandlungen in seine Happenings, wie dem Abreißen von Plakatschichten und dem Lesen dabei aufgedeckter neuer Informationen im Fall von *Das Theater ist auf der Straße* sowie dem Urinieren im öffentlichen Raum oder dem Aufsuchen eines Kinos oder Waschsalons bei *Cityrama 1*, hätte Vostell das Publikum bei der 24. Station des Ulmer Spektakels gerne zu Zeugen der Geburt eines Kalbs gemacht, die zum Leidwesen der Teilnehmenden jedoch nicht eintrat. Vgl. Thekla Zell: ›In Ulm, um Ulm und um Ulm herum‹. Die Verlagerung der Ästhetik in das Nervensystem. Wolf Vostells erweiterter Kunstbegriff und die Aktivierung des Betrachters am Beispiel des Ulmer Happenings von 1964, in: Beuckers 2012 (wie Anm. 6), S. 109–167. – Die Handlungsanweisungen aller hier erwähnten Happenings bei Vostell 1970 (wie Anm. 3). – Kat. Leverkusen 2010 (wie Anm. 2).

13 Handlungsanweisung bei Vostell 1970 (wie Anm. 3), S. 300. – Kat. Leverkusen 2010 (wie Anm. 2), S. 149.

14 Vgl. Vostell. Retrospektive 1958–1974, Ausst. Kat. Neuer Berliner Kunstverein u.a., bearb. v. Jörn Merkert, Berlin 1975, S. 30.

15 Bei den ›Guided-Tour-Happenings‹ wurden die Teilnehmenden dazu aufgefordert, entlang einer geplanten Route an verschiedenen Orten im urbanen Raum unterschiedliche Handlungen durchzuführen. Vgl. Schilling 1978 (wie Anm. 6), S. 125. – Lena Bosbach: Wolf Vostells Guided-Tour-Happenings. Interventionsstrategien im öffentlichen Raum, in: kunsttexte.de 4/2012, S. 1–6, <https://doi.org/10.18452/7463>.

16 Handlungsanweisung und Einladung bei Vostell 1970 (wie Anm. 3), S. 313–317. – Kat. Leverkusen 2010 (wie Anm. 2), S. 144 f. – Vgl. dazu auch den Beitrag von Lea Schöning in diesem Band, <https://doi.org/10.38072/978-3-910591-54-7/p3>.

das als erstes Happening auf deutschem Boden gilt,¹⁷ sowie *Cityrama 2* (Köln 1962),¹⁸ das eigentlich das erste Bus-Happening Vostells hätte werden sollen.¹⁹

In Kooperation mit der Mailänder Galerie Schwarz rief Vostell mit *Cityrama 1* ab dem 15. September 1961 zu einer Art mahnendem Stadtpaziergang durch Köln auf. Bei diesem sollten 26 von Kriegstrümmern gekennzeichnete, zuvor von Vostell ausgewählte Orte aufgesucht und an diesen verschiedene Aktionen durchgeführt werden. Nachdem dieser Kölner Rundgang von Ruine zu Ruine letztendlich im Sande verlief,²⁰ änderte Vostell seinen Kurs und plante diesmal in Kooperation mit der ortsansässigen Galerie Dumont ein größeres Event. Dabei griff er Nam June Paiks Idee einer Omnibusfahrt auf, die ihn möglicherweise bereits zum Rundgang von *Cityrama 1* inspiriert hatte.²¹ Erneut unter dem Titel *Cityrama (Cityrama 2)* lud Vostell am 3. März 1963 von 11:30 bis 18:00 Uhr zu einer Busrundfahrt durch Köln ein.²² Bei dieser sollten nacheinander 18 unterschiedliche Orte im Stadtraum angefahren werden, an denen jeweils einer der geladenen Künstler mit einer Aktion für das angereiste Publikum aufwartete. Vostell wollte die elfte Station übernehmen und am Hildeboldplatz den »Einsturz eines Hauses, Art der ›Decollage‹« durch eine Abrissfirma präsentieren. Die letzte Station

17 Vgl. Kat. Gera 1993 (wie Anm. 5), S. 18 (Rudij Bergmann). – Zur frühen Geschichte der Aktionskunst in Deutschland vgl. auch Klaus Gereon Beuckers: Nachwort, in: for any instrument. Die Anfänge der Aktionskunst in den 1950/60er Jahren im Rheinland. Interviews mit Heinz Mack, Jürgen Becker, Mary Bauermeister und René Block, hg. v. Klaus Gereon Beuckers und Christine Korte-Beuckers (neoAvantgarden, Bd. 15), München 2021, S. 95–118.

18 Während Vostell den Titel *Cityrama 2* für seine veränderte Handlungsanweisung zu *Cityrama 1* verwendete (*cityrama 2 fuer Publikum / 1961*), bezeichnet die Literatur so auch die Kölner Stadtrundfahrt *cityrama* von 1962 wie in Kat. Leverkusen 2010 (wie Anm. 2), S. 145. Der vorliegende Text schließt sich dieser Verwendung an.

19 Handschriftlicher Plan zu den verschiedenen Stationen der Kölner Stadtrundfahrt bei Vostell 1970 (wie Anm. 3), S. 309. – Kat. Leverkusen 2010 (wie Anm. 2), S. 145.

20 Wilfried Dörstel: Kommentierte Chronik der Veranstaltungen. Das Atelier Bauermeister (1960–1962), in: Intermedial – kontrovers – experimentell. Das Atelier Mary Baumeister in Köln 1960–62, Ausst. Kat. Historisches Archiv der Stadt Köln, hg. v. Hugo Stehkämper, Köln 1993, S. 12–83, hier S. 78. – Auch Vostells unmittelbar auf *Cityrama 1* folgende Handlungsanweisung *cityrama 2 fuer Publikum / 1961* zur Begehung von Ruinen geprägter Orte im Kölner Stadtraum und zur Durchführung einer Aktionsfolge während und nach einem Galeriebesuch blieb wohl Konzept. Handlungsanweisung in reduzierter Form bei Vostell 1970 (wie Anm. 3), S. 312, vollständig bei Kat. Leverkusen 2010 (wie Anm. 2), S. 146.

21 Paik hatte seine Idee im Mai 1961 in einem Brief an Mary Bauermeister skizziert: »Omnibus Stück. Also. ein Omnibus. reservierte Karte. 30 Zuhörer, (Mitfahrer) Start Neumarkt. und dann. eine raffinierte Rundfahrt. – fussweg. u.s.w.«. Vgl. Kat. Köln 1993 (wie Anm. 20), S. 78 (Wilfried Dörstel).

22 Einladung bei Vostell 1970 (wie Anm. 3), S. 308. Auf dieser vermerkte Vostell die Absage seiner *décollage*-Ausstellung in der Galerie Köpcke in Kopenhagen, die möglicherweise damals bereits in finanziellen Schwierigkeiten war und im März 1963 aufgrund kommerzieller Erfolglosigkeit schloss. Direkt daneben pries Vostell die anstehende Stadtrundfahrt durch Köln in Kooperation mit der Galerie Dumont an. Die 16 verwischten, im Quadrat angeordneten Fotos der Einladungskarte beziehen sich auf die 16 von insgesamt 18 Stationen, die abgesehen von Vostell von Alain Jouffroy, Raymond Hains, Pera, Christo, Benjamin Patterson, Arnulf Rainer, Raphaël Anouj, Daniel Spoerri, César, François Dufrêne, Gérard Deschamps, Yves Klein, Peter Kubelka, Pierre Henry und Stefan Wewerka hätten bespielt werden sollen. Auf der Einladungskarte sind noch ein Aagaard sowie Friedrich Achleitner, Robert Filliou, Addi Köpcke, J.J. Lebel, Nam June Paik, Dieter Roth, Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely und Emmett Williams als zu diesem Spektakel einladende Künstler aufgeführt, für das Vostell auch zwei Fotografen und die Herstellung eines Fernsehbeitrags für die Wochenschau ein plante. Vgl. Vostell 1970 (wie Anm. 3), S. 309.

sollte »irgendwo« von allen Beteiligten gemeinsam bespielt werden, geplant war ein »Essen mit Fest«. ²³ Angeblich scheiterte die Umsetzung dieses Spektakels letztendlich an den zu knapp kalkulierten finanziellen Mitteln der beteiligten, gerade neu-eröffneten Galerie. ²⁴ Damit blieb *Cityrama 2* Theorie und Vostells Traum vom ersten Bus-Happening war geplatzt. Mit diesem Ausgang gab sich der Künstler jedoch nicht zufrieden und verlagerte *Cityrama 2* im Alleingang als *P.C. Petite Ceinture* kurzerhand vom Rhein an die Seine.

Auch wenn Vostell seit 1959 wieder in Köln lebte, verwundert dieser Ortswechsel vor dem eingangs erwähnten biografischen Hintergrund nicht. Vostell muss zuversichtlich gewesen sein, am Ort seiner künstlerischen Wurzeln, an dem er bereits sein erstes Happening erfolgreich realisiert hatte, auch sein erstes Bus-Happening störungsfrei über die Bühne bringen zu können. Mercedes Vostell bekräftigte diesen Eindruck: »Wir hatten in Köln unseren Wohnsitz [...], wir waren [aber] auch sehr oft in Paris, das in den 1960er Jahren immer noch wichtig war. Das Publikum in Köln war nicht mutig genug, um Vostells Werke zu verstehen.« ²⁵ Abgesehen davon – und in Anbetracht Vostells stetig präsentem Pioniergeist vielleicht kein abwegiger Gedanke ²⁶ – könnte auch Benjamin Pattersons und Robert Fillious *24-Stunden-Tour* durch Paris zu Vostells Entscheidung beigetragen haben, seine umfangreich angelegte, gescheiterte Stadtrundfahrt *Cityrama 2* wenigstens in abgespeckter Form kurzfristig am 3. Juli 1962 in Paris umzusetzen – am selben Tag an dem auch die beiden Fluxus-Kollegen ihr Happening auf den Weg bringen wollten. ²⁷ Dieses bestand aus einem Stationen-Hopping der kleinsten Galerie der Welt (*Galerie Légitime*), die sich unter Fillious Hut auf dessen Kopf befand und die mit ihrer mobilen Vernissage Pattersons *puzzle poems*

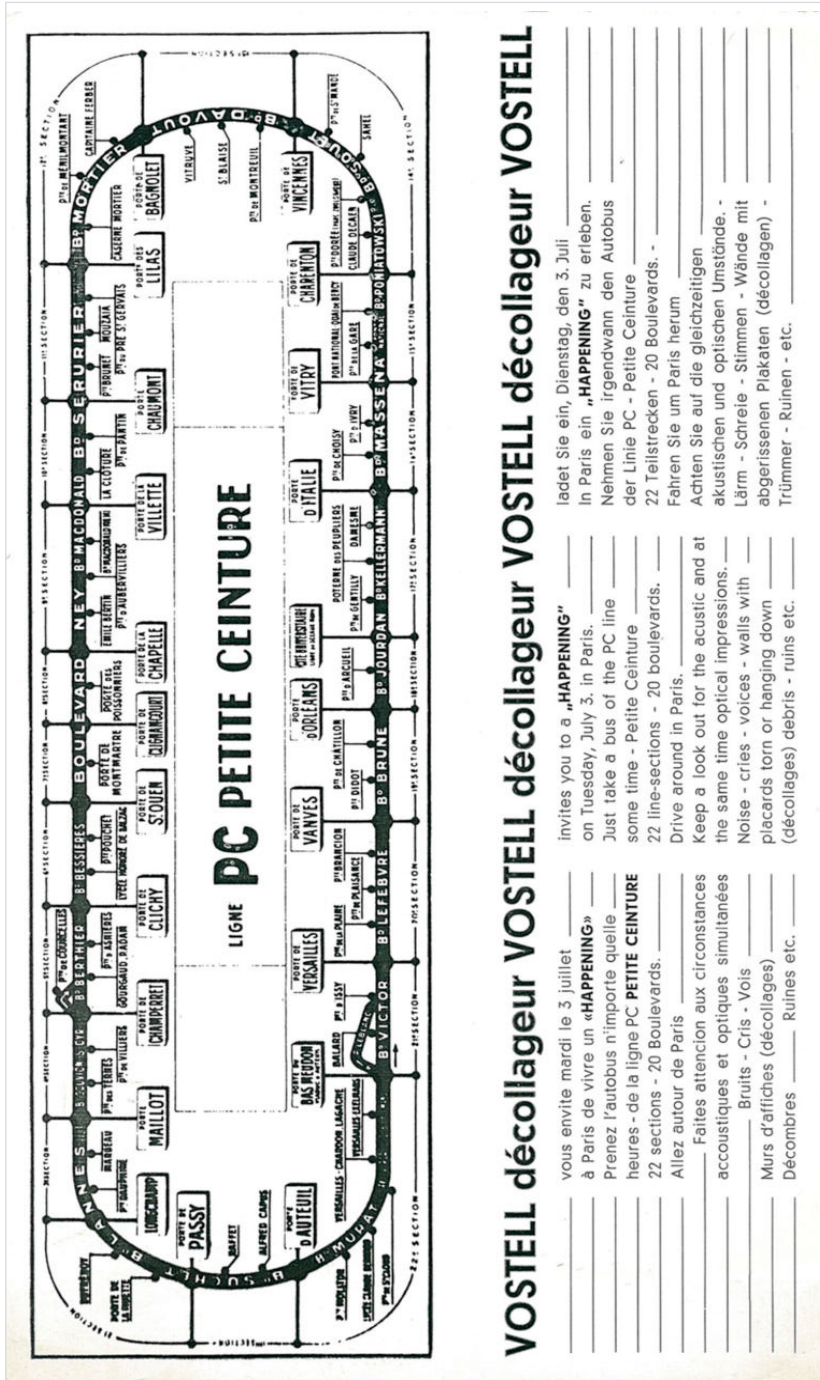
23 Vgl. Vostell 1970 (wie Anm. 3), S. 309.

24 Vgl. Kat. Köln 1993 (wie Anm. 20), S. 78 (Wilfried Dörstel).

25 Fritz Emslander: Für mich waren die Happenings das Wichtigste. Ein Gespräch mit Mercedes Guardado Olivenza Vostell, in: Kat. Leverkusen 2010 (wie Anm. 2), S. 27–35, hier S. 33.

26 Vostell war es stets wichtig, als Pionier angesehen zu werden (*Dé-coll/age* als Papierabriss, *Dé-coll/age*-Happening, Fluxus, Videokunst). Dabei verließ er sich nicht allein auf die Kunstgeschichtsschreibung. Um dem Vergessen seiner Person und seiner verstärkt ephemeren Kunstproduktion vorzubeugen, arbeitete er kontinuierlich an Künstlerbüchern, Collagen und Druckgrafiken, die sein Schaffen dokumentierten, dabei Rückdatierungen erlaubten und ganz im Sinne seines *dé-coll/age*-Begriffs recycelten – wie die Handlungsanweisung von *P.C. Petite Ceinture*. So taucht diese beispielsweise in einer Chronik künstlerischer Aktionen in Becker / Vostell 1965 (wie Anm. 11), S. 51 auf und wurde zudem Bestandteil eines Blatts der *Partitur aus der Druckgrafikserie* von 1974. Vgl. Kat. Leverkusen 2010 (wie Anm. 2), S. 149. 1974 wurde die Handlungsanweisung zudem in Form eines auf 70 x 100 cm vergrößerten und auf Holz aufgezogenen Fotos zum Ausstellungsobjekt einer großen Werkschau des Künstlers in Paris und davon ausgehend in der Berliner Vostell-Retrospektive von 1975. Vgl. Kat. Berlin 1975 (wie Anm. 14), S. 105 und S. 319. – Elisabeth Rath: Paris Re-enacting Wolf Vostell 2012: Einladung aus 1962 zum Happening *P.C. Petite Ceinture*, in: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft (59) 2013, S. 93–104, https://www.degruyter.com/database/IBZ/entry/ibz.ID_IBZ2015-100503/html [26. Juni 2024].

27 Vgl. Hoffmann 1995 (wie Anm. 6), S. 90.



↑ Abb. 1: Wolf Vostell: *P.C. Petite Ceinture* (Paris, 1962), Einladungskarte mit Handlungsanweisungen. © The Wolf Vostell Estate. © VG Bild-Kunst Bonn, 2025. Foto: © Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm. Die Creative-Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild und es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein.

(mit Text und Bildmotiven beklebte und zerschnittene Pappstücke) unter die Leute bringen wollte: »Wir entwarfen also eine 24-Stunden-Tour durch Paris, mit der Metro, dem Bus und zu Fuß, und verschickten Ankündigungen, die nichts anderes als eine Karte unserer Tour darstellten, auf der die genauen Zeiten angegeben waren, zu denen wir uns an bestimmten Orten befinden würden.«²⁸ Auch Vostell gestaltete seine Handlungsanweisung als Einladungskarte und stattete diese ebenfalls nur mit den nötigsten Informationen für die Durchführung seines Happenings aus (Abb. 1).

Im oberen Teil druckte er den Routenplan der titelgebenden Buslinie PC Petite Ceinture ab, die damals in 22 Teilstrecken entlang zwanzig großer Boulevards die französische Metropole umrundete.²⁹ Unter diesem zieht der Schriftzug »VOSTELL décollageur VOSTELL décollageur VOSTELL décollageur VOSTELL« wie ein endloses elektronisches Banner über die Bildfläche. Darunter steht in französischer, englischer und deutscher Sprache ein knapper Einladungstext mit Instruktionen an die Happening-Teilnehmenden:

»[VOSTELL décollageur]
ladet Sie ein, Dienstag, den 3. Juli
In Paris ein ›HAPPENING‹ zu erleben.
Nehmen Sie irgendwann den Autobus
der Linie PC – Petite Ceinture
22 Teilstrecken – 20 Boulevards. –
Fahren Sie um Paris herum
Achten Sie auf die gleichzeitigen
akustischen und optischen Umstände. –
Lärm – Schreie – Stimmen – Wände mit
abgerissenen Plakaten (décollagen) –
Trümmer – Ruinen – etc.«³⁰

28 Ben Patterson: »Ich bin froh, daß Sie mir diese Frage gestellt haben«, in: Kunstforum International 1991 (wie Anm. 11), S. 166–177, hier S. 167. – Zu Pattersons puzzle poems vgl. auch Oral history interview with Benjamin Patterson, 2009 May 22 (Smithsonian Archives of American Art), <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-benjamin-patterson-15685> [28. Juli 2024].

29 *La petite ceinture* (dt. Der kleine Gürtel) bezieht sich auf den inneren Ring des Pariser Busnetzes, der sich über eine »Länge von 40 Kilometern« erstreckte (zit. n. Schilling 1978 (wie Anm. 6), S. 125). Der Name der Buslinie *Ligne PC Petite Ceinture* geht auf eine Paris umlaufende Personen- und Güterzugstrecke des 19. Jahrhunderts zurück, die 1934 eingestellt und daraufhin wieder als gleichnamige Buslinie ins Leben gerufen wurde. Vgl. <https://petiteceinture.org> [26. Juni 2024]. – Vgl. auch Rath 2012 (wie Anm. 26), S. 93 f.

30 Vostell 1970 (wie Anm. 3), S. 300. – Kat. Leverkusen 2010 (wie Anm. 2), S. 149.

Die schlicht gehaltene Handlungsanweisung verstärkt die Vermutung, dass Vostell seinen Fluxus-Kollegen auf den Fersen war und er somit bei *P.C. Petite Ceinture* vornehmlich aus zeitlichen Gründen auf ein ausgeklügeltes Konzept, wie es dem Vorläufer *Cityrama 2* zugrunde liegt, verzichtete, um mit seinem Pariser Bus-Happening weder im Schatten der *24-Stunden-Tour* von Patterson und Filliou, noch hinter Paik zurückzubleiben, sollte dieser seine Idee vom Omnibus-Trip doch selbst umsetzen wollen.³¹ In dieser Hinsicht war es ein kluger Schachzug Vostells, die Durchführung von *P.C. Petite Ceinture* auf dasselbe Datum wie die Tour der beiden Künstlerfreunde zu legen. Dadurch bot sich ihm die Gelegenheit, Fillious Galerie-Gästen auch gleich seine Einladungskarte in die Hand zu drücken und damit Werbung in eigener Sache zu machen. Mit dem reklameartigen Auftreten der beiden Anmerkungen »VOSTELL décollageur« und »HAPPENING«,³² zwischen den sich telegrammartig aneinanderreihenden Textpartikeln der Handlungsanweisung, schien Vostell hier daran erinnern zu wollen, dass er der Erfinder des europäischen Happenings und der décollage als Plakatabriss, Konzept und Strategieprinzip gewesen sei.

Ungeachtet Vostells tatsächlicher Motivation für die spontane Umsetzung von *P.C. Petite Ceinture* in Paris bringt der Blick auf die Einladungskarte einen ganz anderen Aspekt ins Spiel, der in dieser Konsequenz keinem weiteren Happening Vostells zugrunde liegt: Die Synchronität von Kunst und Leben. Diese zeichnet sich bereits im Titel ab, der auf nichts weiter referiert als auf die real existierende Buslinie. Zudem richtet sich die Handlungsanweisung nicht wie bei *Cityrama 2* an ein kunstaffines, sondern in Anknüpfung an *Das Theater ist auf der Straße* an ein anonymes, zufälliges, hier aber wohl bewusst kosmopolitisches Großstadtpublikum, wie die mehrsprachige Handlungsanweisung suggeriert.

31 Diese Spekulationen stützen sich auf Benjamin Patterson, der zeitweise in Vostells Kölner Atelier lebte, und Mary Bauermeister, in deren Kölner Atelier in den 1960er Jahren wichtige Happenings und Fluxusaktionen stattfanden. So kommentierte Baumeister eine bei ihr stattfindende Paik-Aufführung mit den Worten: »In der Happening-Kunst, in der Performance gibt es kaum eine Idee, die ich nicht bei Paik schon angedeutet gesehen habe. Paik hat es überhaupt nicht interessiert, neue Objekte oder neue Klänge zu machen, die waren bei ihm Nebensache, sondern es war ihm allein wichtig, neue Bewußtseinszustände zu schaffen.« Gabriele Lueg: Gespräch mit Mary Bauermeister, in: Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt, Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein, hg. v. Wulf Herzogenrath und Gabriele Lueg, Köln 1986, S. 142–144, hier S. 143. – Patterson charakterisiert Paik ähnlich und macht dessen Verhältnis zu Vostell deutlich: »Ich lebte in seinem [Vostells] Atelier in Köln, ja. Wir hatten also täglich miteinander zu tun. Als ich nach Paris zog, wurde es natürlich weniger und ging dann auch etwas bergab. Das war, als Vostell karriereorientiert wurde. [...] Ja, Paik war offensichtlich Erster [bei der Video-Kunst] und Vostell ... Also, um es nett zu sagen: Er übernahm nach Paik. [...] Ich würde sagen, erst einmal war er [Paik] eine sehr großzügige Person. Für Freunde war er immer erreichbar. [...] Wir hatten wirklich eine gute Beziehung, würde ich sagen. Aber er hatte möglicherweise eine Nase für Künstler wie Vostell, die sich der Arbeiten bedienten und es ihr Eigen nannten.« Franziska Leuthäuser: [Interview mit] Benjamin Patterson, in: Café Deutschland. Im Gespräch mit der ersten Kunstszene der BRD, hg. v. Franziska Leuthäuser, 2 Bde., Heidelberg 2018, Bd. 2, S. 1157–1173, hier S. 1170 f.

32 Vostell 1970 (wie Anm. 3), S. 300. – Kat. Leverkusen 2010 (wie Anm. 2), S. 149.

Der Vergleich der drei Übersetzungen macht deren Unterschiede deutlich. Die englische Version unterscheidet sich nicht nur aufgrund sprachspezifischer grammatischer Vorgaben in der Syntax von den beiden anderen. So könnte der Begriff »HAPPENING« auch hier eine Zeile nach unten versetzt, in einer linearen Verbindung mit demselben Begriff im deutschen wie französischen Text stehen und damit die Anmerkung »VOSTELL décollageur« zusätzlich unterstreichen. Mit der vorliegenden Anordnung brachte Vostell hingegen eine dynamische Komponente ins visuelle Erscheinungsbild der Karte. Damit verwies der gelernte Lithograf einmal mehr auf seine Freude am Spiel mit einer Typografie entgegen etablierten Normen und ihrer Anwendung als ästhetischem Gestaltungsprinzip.³³

Ansonsten orientiert sich die englische Übersetzung am deutschen Vorbild. Während die elf Zeilen hier wie dort linksbündig angeordnet sind, trifft dies bei der französischen Ausführung nur auf die ersten und die zwei letzten Zeilen zu. Die Instruktion auf die »gleichzeitigen akustischen und optischen Umstände«, wie »Lärm – Schreie – Stimmen« zu achten, ist im Französischen von dieser Formatierung befreit. Diese Zeilen schieben sich versetzt über das Papier und rufen damit erneut eine Dynamik hervor, die als Visualisierung der Bewegung auf der anstehenden Rundfahrt und damit des Prozesses zwischen Werden und Vergehen – Vergangenheit und Zukunft verstanden werden kann. Zudem räumte Vostell hier den Wörtern »Bruit – Cris – Vois« eine Zeile für sich allein ein und platzierte sie in deren Mitte, während ihnen dieser Luxus in der deutschen wie englischen Version nicht vergönnt ist.³⁴

Auf der integrierten Handlungsanweisung von *P.C. Petite Ceinture* in einem Blatt der Serie *Partitur einer Druckgrafik* von 1974 hatte Vostell diese drei Begriffe zudem mit einem rotfarbigen Stift eingekreist.³⁵ Damit machte er zeitversetzt erneut auf die Bedeutung einer bewussten Wahrnehmung von Alltagsgeräuschen im Kontext seines Pariser Bus-Happenings aufmerksam, die als »Anti-Musik« – insbesondere wenn sie von destruktivem Charakter geprägt waren – grundsätzlich einen zentralen Part in Vostells Happenings einnahmen.³⁶

33 Besonders in seinen künstlerischen Anfängen, im Zuge seiner *affiches lacérées* (Plakatabrissen), nutzte Vostell Sprache als ästhetisches Gestaltungsmittel, wie beispielsweise in der Serie der *poesia decollagen* von 1956, bei denen sich Buchstaben, Wörter und Wortfragmente, entgegen etablierter syntaktischer und morphologischer Zusammenhänge, scheinbar frei auf der Bildfläche tummeln. Vgl. Vostell 1970 (wie Anm. 3), S. 336–341. – Zu Vostells Umgang mit Sprache und der äußeren Erscheinungsform eines Kunstwerks entgegen etablierten Erwartungen vgl. auch Beuckers 2014, Statik (wie Anm. 10).

34 Vgl. Vostell 1970 (wie Anm. 3), S. 300.

35 Das erwähnte Blatt der *Partitur einer Druckgrafik* (1974) bei Kat. Leverkusen 2010 (wie Anm. 2), S. 149.

36 Alltagsgeräusche als *Anti-Musik* und *Zerstörung als Klangerlebnis* spielten bei den Vertretern von Fluxus und Happening allgemein eine große Rolle, allen voran bei Paik. Vgl. Hoffmann 1995 (wie Anm. 6), S. 75–95, zu Paik S. 75–90. – Nick Böhnke: Nam June Paik. Pionier der Aktionskunst, München 2021. – Zu Vostell vgl. Kat. Gera 1993 (wie Anm. 5), S. 137 f. (Wolf Vostell / Rudij Bergmann). – Hoffmann 1995 (wie Anm. 6), S. 90–92.

Präzise war Vostell in der französischen Version auch bei der Setzung der Anführungszeichen, die in allen drei Übersetzungen den Begriff »HAPPENING« fassen, und setzte diesem hier die im Französischen üblichen *chevrons* – bestehend aus je zwei gedoppelten Spitzzeichen – an die Seite: »HAPPENING«. Ein unterschiedlicher Umgang mit den verschiedenen Übersetzungen zeigt sich außerdem in der Formatierung der im Text auftauchenden Buslinienbezeichnung *Petite Ceinture*, die Vostell in der französischen Version ebenfalls fett abgedruckt hatte: »PETITE CEINTURE«.

Vostell maß den verschiedenen Übersetzungen demnach eine unterschiedliche Gewichtung bei und dies lässt vermuten, dass er bei *P.C. Petite Ceinture* verstärkt auf die Teilnahme der Pariser Einwohner setzte. Diese waren nicht nur mit der Buslinie vertraut, sondern auch mit dem Alltagsleben in dieser Stadt. Dadurch konnten sie nachhaltigere Erfahrungen bei der Durchführung des Happenings machen als Touristen, die ohnehin aufmerksamer in einer ihnen unbekannten Umgebung sind; Erfahrungen, die sich im besten Fall positiv auf ihr Leben und die darin stattfindenden Lebensprozesse auswirken konnten – ganz im Sinne Vostells »Erweiterung des Lebensbegriffes«.³⁷

Ob am 3. Juli 1962 überhaupt jemand Vostells Einladung folgte und in den Bus stieg, bleibt offen. Die Einladung gibt keinen genauen Zeitpunkt für die Durchführung des Happenings an, sondern liefert lediglich einen Anhaltspunkt für dessen Premiere. Die Aktion kann zu den Betriebszeiten der Buslinie jederzeit von jedem durchgeführt werden. Dadurch könnten Teilnehmende des Happenings – und damit Mitwirkende des Kunstwerks – sowie Fahrgäste, die die *Ligne PC Petite Ceinture* als reines Transportmittel nutzen, nebeneinandersitzen, ohne zu wissen, ob die Person neben ihnen in diesem Moment ebenfalls im Auftrag der Kunst oder simpel im Alltagsleben unterwegs ist. Diese Deckungsgleichheit von Kunst und Leben findet sich in der hier vorliegenden Präzision bei keinem Happening Vostells wieder, selbst bei *Cityrama 1* nicht, obwohl hier Theatralität und Aufführungsgedanke ebenso wenig eine Rolle spielen. Als »permanente realistische demonstration«³⁸ lief dieses Happening ab Startdatum in Dauerschleife für alle zugänglich, die daran teilnehmen wollten. Greifen hier Kunst und Leben ineinander, bleibt die absolute Kongruenz beider aber auch hier aus. Bereits die Vorgabe der Partitur, an ausgewählten Orten bestimmte körperliche und kognitive Handlungen durchzuführen,³⁹ machte *Cityrama 1* letztendlich eben-

37 Vgl. Kat. Gera 1993 (wie Anm. 5), S. 132 (Wolf Vostell / Rudij Bergmann).

38 Vostell 1970 (wie Anm. 3), S. 313. – Kat. Leverkusen 2010 (wie Anm. 2), S. 144.

39 Zum Beispiel: »gehen sie in den hauseingang des armen hauses und beobachten sie die spiele der kinder dann nehmen sie einen fisch in den mund und gehen spazieren/« oder »gehen sie von hier aus zum eigelstein in ein kino und wiederholen sie alles was dort gezeigt wird/«. Zit. n. Vostell 1970 (wie Anm. 3), S. 313. – Kat. Leverkusen 2010 (wie Anm. 2), S. 144.

falls zu einem Stück inszenierten Lebens, das den Kunstanspruch Vostells geltend macht, auf den er bei *P.C. Petite Ceinture* einmalig verzichtet zu haben scheint.⁴⁰

Analysierte und sezierte Vostell das Leben in Vorbereitung auf die Inszenierung seiner Happenings üblicherweise mit einer gewissen Akribie selbst, überließ er diesen Vorgang bei *P.C. Petite Ceinture* den Teilnehmenden. Damit trat der sonst so laute décoll/ageur hier ungewohnt dezent in den Hintergrund. Mit seinen knappen, nicht näher spezifizierten Instruktionen forderte Vostell die Teilnehmenden lediglich dazu auf, für die Dauer der Fahrt mit allen Sinnen das außen am Bus vorbeiziehende und sich in dessen Innerem abspielende Leben in allen seinen Facetten wahrzunehmen.⁴¹ Mit dieser minimalistischen Anweisung im Gepäck schickte der Künstler die Beteiligten auf eine Individualreise zu sich selbst im Kontext gleichzeitig stattfindender Lebensprozesse (Situationen) im urbanen Raum.⁴² Dieser wurde für die Dauer des Abenteuertrips von den Teilnehmenden zweckentfremdet und zum »Erfahrungs- und Reflexionsraum«⁴³ auf Zeit umdefiniert. Konnten sie sich auf diese Reise einlassen, bot sich den Teilnehmenden die Möglichkeit, bewusst und unterbewusst aufgenommene und sich überlagernde Reize, die aus dem Großstadtleben auf sie einprasselten, mit mikroskopischem Blick vor dem inneren Auge zu verarbeiten – zu décoll/agieren und dechiffrieren,⁴⁴ um sie neu bewertet zu einer »Symphonie der Großstadt« zusammenzusetzen.⁴⁵ Die Partitur dieser Großstadtsymphonie schrieben die Teilnehmenden en passant zur Busfahrt zunächst rein gedanklich für sich selbst und über die Kommunikation ihrer Eindrücke letztendlich auch für das kollektive Gedächtnis: »Die Spannung, die mich einfiel, während ich auf den Bus wartete, war vergleichbar mit dem Augenblick, in dem sich der Vorhang vor dem noch unbekannten Stück hebt. Die ersten Stationen ähneln fast völlig einer normalen Busfahrt. Aber schon zu Beginn schlich sich eine Verhaltensweise ein, die sich während der gesamten Dauer noch intensivierte: Bei oder nach jeder Station sah ich auf die graphische Darstellung der Gesamtlinie, um

40 Zu Vostells Kunstanspruch im Kontext seiner Annäherung von Kunst und Leben vgl. Klaus Gereon Beuckers / Hans-Edwin Friedrich: Kommentare zu den Texten von Wolf Vostell, in: Beuckers / Friedrich 2014 (wie Anm. 3), S. 171–209, hier Nr. 18, S. 177 f.

41 Vgl. Vostell 1970 (wie Anm. 3), S. 300. – Kat. Leverkusen 2010 (wie Anm. 2), S. 149.

42 Vgl. Schilling 1978 (wie Anm. 6), S. 125. – Christoph Zeller: Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970, (spectrum Literaturwissenschaft, Bd. 23), Berlin 2010, S. 150–152.

43 Petra Maria Meyer: 100 x Hören und Spielen. Wolf Vostells Funk-Happening vom 19. Mai 1969 und die diskursiven Voraussetzungen seiner »Lebens-Musik«, in: Beuckers 2012 (wie Anm. 6), S. 169–204, hier S. 176.

44 Zum Aspekt des inneren Auges als Ort der Reflexion vgl. Dieter Roth: Vereinseemble als Abziehformen der Unzeichen (1975), in: Dieter Roth. Da drinnen vor dem Auge. Lyrik und Prosa, hg. v. Jan Voss, Frankfurt am Main 2005, S. 120–127, hier S. 120 f.

45 *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* ist der Titel eines Experimentalfilms mit dokumentarischem Charakter von Walter Ruttmann aus dem Jahr 1927. Analog zum hektischen Alltag in der Stadt spielte der Filmemacher hier mit *Found Footage* und einem Filmschnitt entgegen etablierten Sehgewohnheiten.

jeweils festzustellen, wo ich war, wieviel noch vor mir lag, wieviel ich schon abgefahren, ›geleistet‹ hatte. Da die Linie im Uhrzeigersinn befahren wird, wurde Zeit in der sich sofort einstellenden Analogie plötzlich auch anschaulich. Darüber hinaus löste der Streckenplan Assoziationen an ein Konzertprogramm aus.«⁴⁶

Die Anwendung des dé-coll/age-Prinzips – des sich Eingrabens in die Prozesse des Lebens – findet hier also nicht in dem Maße äußerlich nachvollziehbar statt, wie bei der Durchführung körperlicher Handlungen (Abreißen von Plakatschichten im öffentlichen Raum etc.), sondern im Inneren des Menschen. Damit verlagert sich die Kunstproduktion ins Gehirn und Nervensystem der Teilnehmenden.⁴⁷ Diese werden hier zu Produzenten einer Kunst – ihrer Kunst – die durch den Verzicht auf Theatralität und Mimesis erstens deckungsgleich mit dem Leben ist und zweitens allein aus immateriellen Reflexionsprozessen besteht. Diese Reflexionsprozesse halten die Synapsen der Teilnehmenden auf Trab und machen diese dadurch selbst zum Kunstwerk – ganz im Sinne Vostells Überzeugung: »Jeder Mensch ist ein Kunstwerk!«⁴⁸ Diese zu Kunst gewordenen Reflexionsprozesse synchron zum Leben werden über die Teilnehmenden und deren Handeln, analog zum Transformationsprozess ›Leben = Kunst = Leben‹, wieder zurück ins Becken der Lebensprozesse gespült und damit zu einer Kunst, beziehungsweise zu einem Stück Hirnaktivität, das Potenzial hat, verändernd auf das Leben einzuwirken.⁴⁹

46 Erfahrungsbericht des Kunsthistorikers Jörn Merkert, der an Vostells Pariser Bus-Happening 1972 teilnahm. Zit. n. Kat. Berlin 1975 (wie Anm. 14), S. 30.

47 Zum Aspekt der Verlagerung der Kunst ins Nervensystem bei Vostell vgl. Zell 2012 (wie Anm. 12).

48 Vostell konterte in einem Aktionsvortrag von 1979 Beuys' Statement »Jeder ist ein Künstler!« mit der Aussage »Jeder Mensch ist ein Kunstwerk!« und bemerkte im Zuge dessen, »daß die gesamte Gedankenproduktion eines Menschen ein phänomenologisches Kunstwerk ist.« Wolf Vostell: Jeder Mensch ist ein Kunstwerk! (1979), in: Beuckers / Friedrich 2014 (wie Anm. 3), Nr. 82, S. 137–141, hier S. 137 u. 139. – Zur Theorie Beuys' hinter seiner Aussage »Jeder Mensch ist ein Künstler!« vgl. Joseph Beuys: Sprechen über Deutschland. Rede vom 20. November 1985 in den Münchner Kammerspielen (Die Vortragsreihe, Bd. 3), Wangen 2002.

49 Löst sich hier Vostells Forderung nach einer Kunst im Nervensystem ohne Abstriche ein, erweist sich die Begrifflichkeit seiner Formel ›Leben = Kunst = Leben‹ in Bezug auf sein Happening *P.C. Petite Ceinture* und den ihm zugrundeliegenden Aspekt der Synchronität von Kunst und Leben als irreführend, da der Künstler – analog zu seinem Statement »Mein Kunstbegriff ist, das Leben zu erweitern durch Kunst« (vgl. Anm. 8) – bewusst zwischen Kunst und Leben unterscheidet. Im Sinne einer wechselseitigen Bedingung von Kunst und Leben bringt die ursprüngliche Notation »Kunst ist Leben / Leben ist Kunst.« (wie Anm. 9) somit den Kern des Pariser Bus-Happenings von 1962 treffender auf den Punkt, auch wenn dabei der Transformationsprozess unterschlagen wird, der diesem im Sinne von *gelebtes Leben = reflektiert gelebtes Leben = verändertes Leben* gleichfalls zugrunde liegt.



Im kunsthistorischen Diskurs sind Vostells Happenings fest im Kontext von Fluxus und Happening der 1960er Jahre verankert. Mit dem Verzicht auf Theatralität und Inszenierung und der damit einhergehenden Synchronität von Kunst und Leben entzieht sich *P.C. Petite Ceinture* jedoch dieser Vereinnahmung. Dafür macht es die Verbindung zu einer anderen europäischen Avantgarde auf, die gleichzeitig mit Vostell im Paris der 1950er Jahre aktiv war und es sich zur Aufgabe machte, die »Gesellschaft des Spektakels« aufzurütteln.⁵⁰ Die Situationisten um Guy Debord. Der Franzose – Intellektueller, Kreativer und vor allem großer Revolutionstheoretiker zugleich – war der Anführer und theoretische Kopf jener links-politischen Bewegung aus Künstlern und Gesellschaftskritikern, die sich aus dem Lettrismus, einer literarischen Bewegung der 1940er Jahre um Isidore Isou, entwickelte.⁵¹ Deren Aktivitäten waren Vostell offensichtlich bereits vor seiner Begegnung mit François Dufrêne bekannt, der zeitweise Mitglied der Lettristen war und diese Strömung in den 1950er Jahren im Kontext der poésie sonore unabhängig von Isou entscheidend mitgeprägt hatte.⁵² Vostell hatte Isou angeblich bereits 1957 das Bild *Ultralettriste* (Hommage à Isidore Isou) gewidmet, das er später mit den Worten kommentierte: »Isou war der erste, der in Paris mit Lautgedichten arbeitete und Lautsymphonien schrieb, ihm, der der Anreger der Pariser Avantgarde nach 1945 ist, wollte ich ein Bild widmen.«⁵³ In Anlehnung an den dadaistischen Sprachbefreiungsgedanken forderte Isou die Befreiung des Buchstabens aus seinen etablierten morphologischen Zusammenhängen.⁵⁴ Während er sich damit klar im Kontext der Kunst verortet sah, erteilten Debord und

50 Titel des 1967 erstmals erschienenen Hauptwerks Debords (1931–1994), in dem dieser – mit Blick zu Karl Marx und dessen Hauptwerk *Das Kapital* – die Funktionsweise des Kapitalismus und die Machtmechanismen in der bürgerlichen Gesellschaft des Scheins analysierte und an den Pranger stellte. Vgl. Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels* (Critica Diabolis, Bd. 65), übers. v. Jean-Jacques Raspaud, 2. Aufl., Berlin 2013 (franz. OA 1967).

51 Zum Lettrismus vgl. Michael Lentz: *Lautpoesie/-musik nach 1945. Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme*, 2 Bde., Wien 2000. – Andreas Puff-Trojan: *Schattenschriften. Deutschsprachige und französische Literatur nach 1945*, Wien 2008, S. 59–72. – Fabrice Flahutez: *Le lettrisme historique était une avant-garde*, Paris 2011.

52 Vgl. Beuckers 2014 (wie Anm. 10), S. 227. – Zur ultra-lettristischen Bewegung und Lautpoesie sowie zu François Dufrênes *Crirhythmes* vgl. Lentz 2000 (wie Anm. 51).

53 Kat. Münster 1976 (wie Anm. 6), S. 182.

54 Vgl. Isidore Isou: *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris 1947. – Lentz 2000 (wie Anm. 51). – Die Auflösung syntaktischer und morphologischer Strukturen und damit die Befreiung des sprachlichen Zeichens (Signifikant) von dessen etablierter Konnotation (Signifikat) beschäftigte auch Vostell. Vgl. Poesie 2014 (wie Anm. 10).

seine Anhänger dieser zunehmend eine Absage.⁵⁵ Sie übertrugen Isous revolutionären Ansatz auf das Leben und machten dessen Befreiung konsequent zum Kerninhalt ihrer Revolutionstheorie zur »Neuerschaffung der Totalität des alltäglichen Lebens«.⁵⁶ In diesem Leben sollte es keine Kunst mehr geben, sondern allein die »Konstruktion von Situationen« im Sinne kollektiv praktizierter dynamischer Verhaltensweisen, die sich einer lebensverneinenden, vom Kapitalismus geprägten Lebensweise entgegenstellten.⁵⁷ Von der Gründung der Lettristischen Internationale 1952 bis zur Auflösung der situationistischen Bewegung 1972 laborierten Debord und seine Anhänger in wechselnden Konstellationen an ihrer kulturellen Umwälzung des Lebens.⁵⁸ Die meisten ihrer Forderungen und Ziele wurden erst mit der Gründung der Situationistischen Internationale 1957 in deren gleichnamigem Sprachorgan auch schriftlich fixiert.⁵⁹

55 Bis 1962 wurden alle Mitglieder aus der *Situationistischen Internationale* ausgeschlossen, die weiterhin mit dem Kunstmarkt sympathisierten. Vgl. Martin Reuter: Phantastisch leben mit Ästhetik und Politik, in: Nilpferd des höllischen Urwalds. Spuren in eine unbekannte Stadt. Situationisten, Gruppe SPUR, Kommune I, Ausst. Kat. Werkbundarchiv Berlin, hg. v. Wolfgang Dreßen, Berlin 1991, S. 19–47, hier S. 25. – Max Jakob Orlich: Situationistische Internationale. Eintritt, Austritt, Ausschluss. Zur Dialektik interpersoneller Beziehungen und Theorieproduktion einer ästhetisch-politischen Avantgarde (1957–1972), Bielefeld 2011. – Chronologie in: Guy Debord. Un art de la guerre, Ausst. Kat. Bibliothèque nationale de France, hg. v. Emmanuel Guy, Paris 2013, S. 14–16, hier S. 15. – Vgl. auch Der Sinn im Absterben der Kunst, in: Situationistische Internationale 1958–1969 (Gesammelte Ausgabe des Organs der Situationistischen Internationale, Bd. 1), bearb. v. Hanna Mittelstädt, übers. v. Pierre Gailissaires, Hamburg 1976, S. 78–83. – Pia Wiegink: Theatralität und öffentlicher Raum. Die Situationistische Internationale am Schnittpunkt von Kunst und Politik (Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft, Bd. 2), Marburg 2005, S. 24–28.

56 Zit. n. Wiegink 2005 (wie Anm. 55), S. 46.

57 »KONSTRUIERTE SITUATION: Durch die kollektive Organisation einer einheitlichen Umgebung und des Miteinanderspiels von Ereignissen konkret und mit voller Absicht konstruiertes Moment des Lebens.« Zit. n. Definitionen, in: Situationistische Internationale 1976 (wie Anm. 55), S. 18.

58 Mitgliederauflistung in: Stich- und Stichelworte zur SI, in: In girum imus nocte et consumimur igni. Die situationistische Internationale (1957–1972), Ausst. Kat. Centraal Museum Utrecht und Museum Tinguely Basel, hg. v. Stefan Zweifel, Zürich 2007, o.S. [S. 94–95]. – Zum Aspekt der Umwälzung des Alltags vgl. Kat. Berlin 1991 (wie Anm. 55). – Vgl. auch Guy Debord: Thesen über die kulturelle Revolution, in: Situationistische Internationale 1976 (wie Anm. 55), S. 25–27.

59 Die *Internationale Situationniste* erschien in zwölf Ausgaben von 1958 bis 1969. Deutsche Ausgabe: Situationistische Internationale (wie Anm. 55) und Situationistische Internationale 1958–1969 (Gesammelte Ausgabe des Organs der Situationistischen Internationale, Bd. 2), bearb. v. Hanna Mittelstädt, Hamburg 1977. – Zum Mitteilungsblatt Potlatch der Lettristischen Internationale vgl. Greil Marcus: Lipstick Traces. Von Dada bis Punk. Kulturelle Avantgarden und ihre Wege aus dem 20. Jahrhundert, Hamburg 1992, S. 26–28 u. 408–415, hier S. 408 f. – Guy Debord: Guy Debord präsentiert Potlatch 1954–1957. Informationsbulletin der Lettristischen Internationale, hg. v. Klaus Bittermann, Berlin 2001. – Zu Debord und der situationistischen Bewegung vgl. Documents relatifs à la fondation de l'internationale situationniste (1948–1957), hg. v. Gérard Berréby, Paris 1985. – Kat. Berlin 1991 (wie Anm. 55). – Marcus 1992 (wie oben). – Robert Ohrt: Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst, Hamburg 1990. – Vincent Kaufmann: Guy Debord. Die Revolution im Dienste der Poesie (Critica Diabolis, Bd. 116), Berlin 2004. – Biene Baumeister / Zwi Negator: Situationistische Revolutionstheorie. Eine Aneignung (Enchiridon, Bd. 1), Stuttgart 2006. – Simon Ford: Die Situationistische Internationale. Eine Gebrauchsanleitung, Hamburg 2007. – Kat. Utrecht 2007 (wie Anm. 58). – Jörn Petzold: Die melancholische Revolution des Guy-Ernest Debord, Zürich 2009. – Puff-Trojan 2008 (wie Anm. 51), S. 73–101. – Orlich 2011 (wie Anm. 55). – Guy Debord: Ausgewählte Briefe (1957–1994), hg. v. Klaus Bittermann, Berlin 2011. – Biene Baumeister / Zwi Negator: Situationistische Revolutionstheorie. Eine Aneignung (Kleines Organon, Bd. 2), Stuttgart 2013. – Kat. Paris 2013 (wie Anm. 55). – The most dangerous game. Der Weg der Situationistischen Internationale in den Mai 68, Ausst. Kat. Haus der Kulturen der Welt Berlin, hg. v. Wolfgang Scheppe, 2 Bde., Leipzig 2018. – The Situationist International. A Critical Handbook, hg. v. Alastair Hemmens und Gabriel Zacarias, London 2020.

Von dort aus wurde ihnen nicht nur im Zuge der Studentenrevolten des Pariser Mai '68 eine gewisse Aufmerksamkeit zuteil. In ihrer konsequenten Verweigerungshaltung gegen das Establishment faszinieren und inspirieren die Situationisten bis heute bildende Künstler, Musiker und links-politisch Engagierte gleichermaßen.⁶⁰

Im Rapport zur Konstruktion von Situationen, dem Gründungsmanifest der Situationistischen Internationale, heißt es gleich zu Beginn des Texts: »Wir meinen zunächst, dass die Welt verändert werden muß. Wir wollen die größtmögliche emanzipatorische Veränderung der Gesellschaft und des Lebens, in die wir eingeschlossen sind. Wir wissen, daß es möglich ist, diese Veränderung mit geeigneten Aktionen durchzusetzen.«⁶¹ Eine dieser Aktionsformen zur »Konstruktion von Situationen« war das Verfahren des »dérives«, das Umherschweifen oder Umherirren im urbanen Raum.⁶² Hierbei handelt es sich um eine bewusste Umgebungserkundung, die in historischem Bezug zur »Flânerie« im Paris des 19. Jahrhunderts steht, sich jedoch entschieden von dieser Praktik abgrenzt.⁶³ Denn während sich das Flanieren im Sinne Charles Baudelaires, verkürzt formuliert, als planloses Lustwandeln im städtischen Raum begriff, war das »dérive« auch ohne festgelegten geografischen Streckenplan eine zielgerichtete Technik des beschleunigten Durchquerens urbaner Räume, mittels derer die Auswirkungen topografischer Gegebenheiten des städtischen Geländes und der darin stattfindenden Lebensprozesse (Situationen) auf die menschliche Psyche erforscht werden sollten:⁶⁴ »Unter den verschiedenen situationistischen Verfahren ist das Umherschweifen eine Technik des eiligen Durchgangs durch abwechslungsreiche Umgebungen. Der Begriff des Umher-

60 Vgl. Peter Richter: Und raus bist du. Kunst galt als Ware, als »Opium«, das junge Leute träge machte: Wie die Situationistische Internationale die Studentenrevolten der Sechzigerjahre, den Punk und die occupy-Bewegung inspirieren konnte, zeigt eine Ausstellung in Berlin, in: Süddeutsche Zeitung vom 19. Oktober 2018, S. 13. – Vgl. auch Marcus 1992 (wie Anm. 59). – Kat. Berlin 2018 (wie Anm. 59).

61 Guy Debord: Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz (1957), in: Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, hg. v. Pierre Gallisaires, Hanna Mittelstädt und Robert Ohrt, Hamburg 1995.

62 Auch wenn in Anlehnung an den französischen Begriff »la dérive« in der deutschen Literatur häufig die Übersetzung »die dérive« Verwendung findet, wird in Analogie zum Artikel des deutschen Begriffs »Umherschweifen« und des eingedeutschten »Driftens« hier der neutrale Artikel dem französischen Begriff vorangestellt (»das dérive«), wie auch bei Wiegink 2005 (wie Anm. 55).

63 Zum Flaneur als literarische und soziologische Figur vgl. Harald Neumeyer: Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne (Literatur- und Sprachwissenschaft, Bd. 252), Würzburg 1999. – Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, hg. v. Rolf Tiedemann, 10. Aufl., Berlin 2020, Bd. 2. – Zur situationistischen Aneignung des urbanen Raums und des »dérives« im Kontext der »Flânerie« des 19. Jahrhunderts vgl. Sarah Wilson: Paris in den 60er Jahren bis hin zu den Barrikaden des Quartier Latin, in: Paris. Metropole der Kunst 1900–1968, Ausst. Kat. Guggenheim Museum Bilbao, hg. v. Sarah Wilson u.a., Köln 2002, S. 330–343, hier S. 333. – Brigitte Marschall: Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung, in: Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie, hg. v. Ralf Bohn u.a. (Szenografie & Szenologie), Bielefeld 2009, S. 171–187. – Zu Vostells Expeditionen im urbanen Raum (v.a. *Cityrama 1*) im Kontext der »Flânerie« des 19. Jahrhunderts sowie des situationistischen »dérives« vgl. auch Claudia Mesch: Vostell's Ruins: dé-collage and the mnemotechnic space of the postwar city, in: Art History. Journal of the Association for Art History 23 (2000), S. 88–115.

64 Vgl. Wiegink 2005 (wie Anm. 55), S. 48.

schweifens ist untrennbar verbunden mit der Erkundung von Wirkungen psychogeografischer Natur und der Behauptung eines konstruktiven Spielverhaltens, was ihn in jeder Hinsicht den klassischen Begriffen der Reise und des Spaziergangs entgegenstellt.«⁶⁵

Die Erkenntnisse, welche die Situationisten während der Durchführung eines ›dérives‹ gesammelt hatten, werteten sie im Rahmen ihrer ›Psychogeografie‹ aus.⁶⁶ Sie definierten hierbei die positiven Stimmungszentren einer Stadt, unabhängig von der real anzutreffenden und auf das Konsumverhalten der Bewohner abgestimmten architektonischen Situation und Infrastruktur. Auf dieser Grundlage formulierten Debord und seine Anhänger städtebauliche Umgestaltungsvisionen, die sich an den Bedürfnissen der Menschen orientierten und in das Konzept des ›Unitären Urbanismus‹ mündeten.⁶⁷

Auch wenn das ›dérive‹ Teil eines größeren Forschungsvorhabens war und Debord eine ganze Theorie des Umherschweifens aufstellte, der Vostell seinem *P.C. Petite Ceinture* kein Pendant an die Seite stellte, sind bei allen Unterschieden auch die Parallelen zwischen dem situationistischen ›dérive‹ und Vostells Pariser Bus-Tour nicht von der Hand zu weisen. Die größte Analogie besteht in der Synchronität von Kunst und Leben. Während sich die Teilnehmenden des Vostellschen Bus-Happenings äußerlich nicht von den gewöhnlichen Fahrgästen unterschieden, konnten auch die Passanten in den Straßen von Paris nicht ahnen, dass diese Gruppe junger Erwachsener, denen sie dort auf deren eiligen Streifzügen durch die Stadt begegneten, gerade im Begriff war, eine ›Situation zu konstruieren‹ und sie somit Teil dieses bewusst gelebten Augenblicks wurden. Denn trotz einer fulminanten Theorie bestand das Umherschweifen häufig schlicht darin, wie an anderen Tagen durchs Quartier Latin zu streunen und sich dort im Sinne »abwechslungsreiche[r] Umgebungen«⁶⁸ von Bar zu Bar treiben zu lassen.⁶⁹

65 Guy Debord: Theorie des Umherschweifens (1958), in: Situationistische Internationale 1976 (wie Anm. 55), S. 58–63, hier S. 58.

66 »Psychogeografie: Forschung nach den genauen Wirkungen der das Gefühlsverhalten der Individuen unmittelbar beeinflussen- den geographischen Umwelt – bewusst eingerichtet oder nicht. Das, was die unmittelbare Wirkung der geographischen Umwelt auf das Gefühlsleben zur Erscheinung bringt.« Zit. n. Definitionen, in: Situationistische Internationale 1976 (wie Anm. 55), S. 18. – Zur situationistischen Psychogeografie und der Technik des ›dérives‹ vgl. auch Wiegink 2005 (wie Anm. 55), S. 46–52.

67 Vgl. Gilles Ivain (Ivan Chtcheglov): Formular für einen neuen Urbanismus (1953), in: Situationistische Internationale 1976 (wie Anm. 55), S. 20–25. – Marvin Chlada: Eine andere Stadt für ein anderes Leben. Der Urbanismus der Situationisten, in: Stadt, Blicke, hg. v. Torsten Fremer (Quadratur. Kulturbuch, Bd. 4), Duisburg 2002, S. 155–159. – Zu den utopischen Lebensentwürfen des Niederländers Constant (1957–1959) im Rahmen seines Projekts *New Babylon* vgl. Peter Sloterdijk: Die Neobabylonier. Zu Constant, in: Kat. Utrecht 2007 (wie Anm. 58), S. 97 f.

68 Debord 1958 (wie Anm. 65), S. 58.

69 Vgl. den Kommentar von Ivan Chtcheglov in Thomas Hecken: Das Leben der Boheme. Die Politik der Avantgarde, in: Kat. Utrecht 2007 (wie Anm. 58), S. 74–76, hier S. 75. – Ralph Rumney: Der Konsul. Beiträge zur Geschichte der Situationistischen Internationale (1999), Berlin 2011, S. 75–77. – Die Anzahl psychogeografischer Beschreibungen ist überschaubar. Vgl. Abdelhafid Khatib: Versuch einer psychogeographischen Beschreibung der Pariser Hallen, in: Situationistische Internationale 1976 (wie Anm. 55), S. 52–57. – Vgl. auch die Notiz zu Ralph Rumneys missglückter psychogeografischer Erkundung in Venedig in: Situationistische Internationale 1976 (wie Anm. 55), S. 34.

Zudem liegt beiden Aktionsformen ein offenes Konzept zugrunde, das in Kontrast zu den meisten Happenings hier beiderseits ohne eine ausführliche Handlungsanweisung und eine Fülle dezidiert abzuarbeitender Aktionen durch die Teilnehmenden auskommt. Mit der schlichten Aufforderung, sich mit geschärften Sinnen auf eine Umgebungserkundung zu begeben, wurden die Teilnehmenden jeweils in den öffentlichen Raum entsendet und dort sich selbst überlassen.⁷⁰ Der öffentliche Raum (inklusive Bus und Bar) wurde auf beiden Seiten als von kapitalistischen Interessen strukturiertes, unbewegliches Ganzes akzeptiert und für die Dauer der Aktion lediglich mental zweckentfremdet und umcodiert, ohne real in diesen einzugreifen und ihn zu verändern. Während Vostell zum »HAPPENING« einlud, animierten die Situationisten zum gemeinsamen »Spiel«.⁷¹ Damit machten sie jeweils auf die Notwendigkeit aufmerksam, die Durchführung der Aktion von Alltagshandlungen zu entkoppeln. Über die bewusste Wahrnehmung ihrer Umgebung sollten die Teilnehmenden zu Reflexionsprozessen gelangen, die im Sinne einer reflektierten Sicht auf die Dinge einen Beitrag im Prozess gegen die Entfremdung des Lebens leisten konnten.

Um den zerebralen Nervenzellen auf die Sprünge zu helfen, setzte Vostell wie die Situationisten auf den Aspekt der Bewegung. Während Vostell den Teilnehmenden dafür einen öffentlichen Linienbus zur Verfügung stellte, eilten die Situationisten zu Fuß durch den Großstadtdschungel. An dieser Stelle trennen sich die Wege von situationistischem »dérive« und Vostells Pariser Umgebungserkundung vorerst. Während Vostell die Zuhilfenahme öffentlicher Transportmittel auch später als Bereicherung für seine Happenings begriff, da sie eine weitläufigere Ausdehnung auf den urbanen Raum ermöglichten, lehnten die Situationisten dieses Hilfsmittel als von der Bourgeoisie glorifiziertes Objekt der Entfremdung nicht nur für das »dérive« ab. Durch eine künstlich herbeigeführte Beschleunigung von außen sahen sie die lückenlose Wahrnehmung unterschiedlicher, sich zum Teil überlagernder Umwelteinflüsse oder Stimmungsfelder im urbanen Raum und damit die Authentizität ihrer Forschungsergebnisse gefährdet.⁷² Die Situationisten setzten auf ein Durchqueren des urbanen Raums auf Grundlage von Leidenschaft und Instinkt und

70 Während die Situationisten eine Durchführung in mehreren kleinen Gruppen von zwei bis drei Personen bevorzugten und sogar den Einsatz von Walkie-Talkies zum direkten Erfahrungsaustausch zwischen den zeitgleich umherirrenden Gruppen in Erwägung zogen, ging es Vostell in seinen Happenings grundsätzlich um die individuelle Erfahrung der Teilnehmenden (»Stimmen Sie sich mit niemandem ab«, wie in *Das Theater ist auf der Straße*). Zit. n. Vostell 1970 (wie Anm. 3), S. 327–328, hier S. 327. – Vgl. auch Debord 1958 (wie Anm. 65), S. 60. – Art. »Dérive« in: Kat. Utrecht 2007 (wie Anm. 58), o.S. [S. 181].

71 Vgl. den Beitrag zu einer situationistischen Definition des Spiels, in: *Situationistische Internationale 1976* (wie Anm. 55), S. 14–15.

72 Vgl. Debord 1958 (wie Anm. 65), S. 61. – Guy Debord: *Situationistische Positionen zum Verkehr*, in: *Situationistische Internationale 1976* (wie Anm. 55), S. 111–112.

kalkulierten dadurch bedingte Richtungswechsel fest in ihre ›driftings‹ mit ein.⁷³ Diesen Impuls mussten Vostells Businsassen unterdrücken, denn hier war weder eine Störung des Fahrplans noch eine Änderung der Route entgegen der festgelegten Stationenabfolge vorgesehen und damit die Bewegungsrichtung der Teilnehmenden vorgegeben. Hatten sich diese bei Vostell nach den Abfahrts- und Betriebszeiten der Buslinie zu richten, favorisierten die Situationisten die Durchführung eines ›dérives‹ »zwischen zwei Schlafperioden«.⁷⁴ Diese mussten jedoch nicht zwingend in Abhängigkeit zum Lauf der Sonne stehen und machten das Umherschweifen somit letztendlich zu jeder Tages- und Nachtzeit möglich, wobei »die letzten Nachtstunden für das Umherschweifen im allgemeinen ungünstig sind«,⁷⁵ wie die Situationisten in ihrer Theorie des Umherschweifens anmerkten und damit möglicherweise auf Phasen des Alkoholdeliriums anspielten.⁷⁶

Aber auch in räumlicher Hinsicht erweist sich das ›dérive‹ gegenüber Vostells Happening als flexibler. Wäre dessen Konzept zwar auf andere Großstädte mit einer vergleichbaren Ringbuslinie übertragbar, bleibt die Durchführung des Happenings an die Nutzung eines öffentlichen Verkehrsmittels mit festgelegtem Streckenplan gebunden, während das ›dérive‹ überall im städtischen Raum stattfinden kann, in einem einzelnen Häuserblock, einem Quartier, aber auch im gesamten Stadtraum, Vororte inklusive – nur nicht über die urbanen Ausläufer einer Stadt hinaus.⁷⁷ Bei Vostell entpuppt sich der Rückgriff auf den Linienbus somit als restriktiv hinsichtlich der »schöpferischen Autonomie«,⁷⁸ der die Situationisten höchste Priorität beimaßen. Dadurch entsteht der Eindruck, dass Vostell sich selbst bei *P.C. Petite Ceinture* schwertat, die Kontrollfäden restlos aus der Hand zu geben, um analog zu den Situationisten ein Happening mit gänzlich offenem Ausgang zuzulassen. Aber auch die Situationisten relativierten den Aspekt der Selbstbestimmung und des Zufalls in Bezug auf das ›dérive‹ an anderer Stelle: »Dabei ist der Anteil des Zufälligen weniger ausschlaggebend, als man es im allgemeinen glaubt: vom Standpunkt des Umherschweifens aus haben die Städte ein psychogeographisches Bodenprofil mit beständigen Strömen, festen Punkten und Strudeln, die den Zugang zu gewissen Zonen bzw. den Ausgang daraus

73 Vgl. Debord 1958 (wie Anm. 65), S. 58–61. – Vorbereitende Probleme zur Konstruktion einer Situation in: Situationistische Internationale 1976 (wie Anm. 55), S. 16–18, hier S. 16.

74 Debord 1958 (wie Anm. 65), S. 60.

75 Debord 1958 (wie Anm. 65), S. 60.

76 Vgl. Jean-Michel Menson: Wir haben unsere unfertigen Abenteuer gelebt. Eine Jugend im Paris der fünfziger Jahre. Beiträge zur Geschichte der Situationistischen Internationale. Ein Gespräch mit Gérard Berréby und Francesco Milo (Critica Diabolis, Bd. 105), Berlin 2002 (1998), o.S. [S. 195]. – Rumney 2011 (wie Anm. 69), S. 25 f., 50 u. 74.

77 Vgl. Debord 1958 (wie Anm. 65), S. 61.

78 *Manifest* vom 17.5.1960, in: Situationistische Internationale 1976 (wie Anm. 55), S. 152–153, hier S. 152.

sehr mühsam machen.«⁷⁹ Während sich die Situationisten dieser changierenden Anziehungskraft beim eiligen Durchkreuzen des urbanen Raums körperlich aktiv hingaben, verfolgte Vostell bei *P.C. Petite Ceinture* einen für ihn ungewöhnlich kontemplativen Ansatz, ohne äußerlich wahrnehmbare Brüche. Forderte er die Teilnehmenden seiner anderen Happenings stets zur Aktivierung von Geist und Körper auf, während er sie, häufig verbunden mit Unterbrechungen und Wartezeiten, von Station zu Station schickte,⁸⁰ durften die Teilnehmenden von *P.C. Petite Ceinture* für die Dauer ihrer Rundfahrt sitzen bleiben. Den Part der physischen Kraftaufwendung konnten sie hier an den Motor des Busses abtreten, der das lückenlose Abarbeiten jedes einzelnen Haltepunkts entlang der großen Boulevards für sie übernahm und ihnen die beschleunigte Fortbewegung zur Aktivierung des zentralen Nervensystems frei Haus lieferte. Wie bei *P.C. Petite Ceinture* manifestierten sich auch bei den Teilnehmenden des situationistischen ›dérives‹ die unterschiedlichen, sich überlagernden Eindrücke des Großstadtlebens zunächst als ephemere Collagen im Gehirn. Diese Collagen oder Dé-coll/agen übertrugen die Situationisten anschließend auf Stadtpläne oder visualisierten sie, wie Debord mit *Naked City* oder *Discours sur les Passions de l'Amour* von 1957, in sogenannten psychogeografischen Karten (Abb. 2).⁸¹

Diese Dokumente bestehen aus zerschnittenem Kartenmaterial, das Debord analog zum ›Stimmungsnetz‹ einer Stadt anordnete, welches die Situationisten im Zuge ihrer ›dérives‹ ausfindig gemacht hatten. Die einzelnen Fragmente sind mit roten Pfeilen verbunden. Diese zeigen die Richtungswechsel an, die bedingt durch die sich wandelnde Anziehungskraft des Terrains in topografischer wie soziologischer Hinsicht beim Umherschweifen notwendig wurden.⁸² Somit stellen diese Collagen abstrahierte Entwürfe eines fragmentarisierten, mobilen, im ständigen Wandel begriffenen Lebensraums dar, der den realen, von kapitalistischen Interessen strukturierten und als Einheit erscheinenden Raum, hier noch ohne Ernstfallkonsequenz, in Frage stellt.⁸³

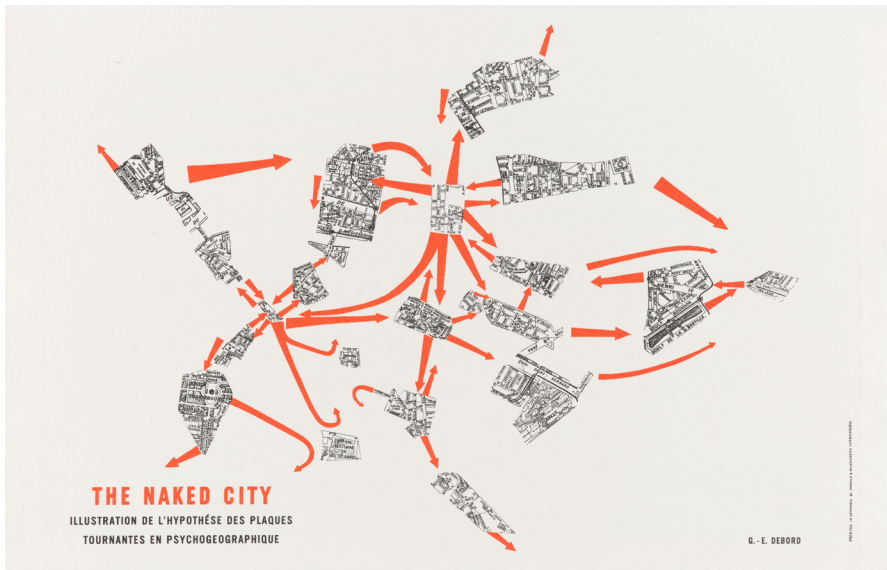
79 Debord 1958 (wie Anm. 65), S. 58.

80 Vgl. Beuckers 2014 (wie Anm. 10), S. 224. – Vgl. u.a. das Ulmer Happening (1964).

81 *Naked City* bei Kat. Utrecht 2007 (wie Anm. 58), o.S. [S. 130]. – *Discours sur les Passions de l'Amour* bei Kat. Paris 2013 (wie Anm. 55), S. 97. – Zu den beiden psychogeografischen Karten Debords und dem Aspekt der erotischen Anziehungskraft des fragmentierten städtischen Raums vgl. Wiegink 2005 (wie Anm. 55), S. 51–58.

82 Zur Definition des öffentlichen Raums vgl. Henri Lefebvre: *Die Revolution der Städte*, bearb. u. übers. v. Ulrike Roeckel, Berlin 2003 (franz. OA 1970). – Wiegink 2005 (wie Anm. 55), S. 38 f.

83 Mit den ›dérives‹ lösten die Situationisten somit in einer spielerischen Art ihr Vorhaben ein, den städtischen Raum und seine Wahrzeichen aufzusprengen und an das Unbewusste des urbanen Raums vorzudringen. So wie Ivan Chtcheglov mit einem Kompagnon einst versucht hatte, den Eiffelturm in die Luft zu jagen, hegte Debord den Gedanken, die Brücken über der Seine dem Erdboden gleich zu machen. Vgl. Kat. Utrecht 2007 (wie Anm. 58), o.S. [S. 29]. – Vgl. Jean-Marie Apostolides / Boris Donné: *Ivan Chtcheglov. Die Leidenschaften des Vergessens*, in: Kat. Utrecht 2007 (wie Anm. 58), S. 102–103. – Zur temporären Überwindung des in sich geschlossenen urbanen Raums vgl. auch Wiegink 2005 (wie Anm. 55), S. 48–52. – Vgl. auch Ivain 1953 (wie Anm. 67), S. 20.



↑ **Abb. 2:** Guy Debord: *Naked City* (1957). Foto: © Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm. Die Creative-Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild und es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein.

Mit ihren Visualisierungen gingen die Situationisten einen Schritt weiter als Vostell. Obwohl der Künstler im Zuge der dokumentarischen Aufbereitung seiner Happenings ebenfalls mit Kartenmaterial, Rotstift und Pfeilen zahlreiche Skizzen und Partituren anfertigte, in denen er den Verlauf seiner Happenings nachzeichnete, war er nicht in gleichem Maße wie die Situationisten an einer Auswertung von Erfahrungen im Kontext einer ernstgemeinten, an eine Ideologie gekoppelten Umgestaltung des Lebens interessiert. Vostells Interessensschwerpunkt lag vielmehr auf dem Bewahren seines Werks vor dem Vergessen, dem die Situationisten in Bezug auf ihre Hinterlassenschaften keine Beachtung schenkten. Auch wenn damit die Wege von situationistischer Umgebungserkundung und Vostellschem »Reality-Happening«, als das er *P.C. Petite Ceinture* an anderer Stelle bezeichnete,⁸⁴ weiter auseinanderdriften, verbindet sie im Kern der gemeinsame Nenner, dass sich ein erweitertes, zur Veränderung anregendes Bewusstsein für das eigene Leben und den realen Raum, in dem es verortet ist,

⁸⁴ Vgl. Vostell 1970 (wie Anm. 3), S. 258.

sowie für die Gesellschaftsstruktur, in die es eingebunden ist, nicht über ein Stück inszeniertes Leben am besten entfalten kann, sondern über ein durch die Teilnehmenden selbst konstruiertes Stück bewusst gelebtes Leben – sei dieses ›Happening‹ oder ›konstruierte Situation‹ genannt.

Während die Situationisten im Rahmen ihrer gesellschaftlichen Umwälzungsversuche dem ›dérive‹ eine große Bedeutung beigemessen haben, blieb *P.C. Petite Ceinture* unter den Happenings Vostells singulär. Nach diesem einmaligen Experiment setzte er verstärkt auf theatrale Mittel – allen voran im Ulmer Happening von 1964 – und machte sich das Rampenlicht der Öffentlichkeit sowie den Kunstmarkt zunutze, dem sich die Situationisten zunehmend verweigerten.⁸⁵ Dadurch ist deren künstlerisches Output überschaubar. Aber auch die raren Belegexemplare situationistischer Agitationen auf dem Gebiet der Kunst bestätigen, ungeachtet ihrer unterschiedlichen Haltung dieser gegenüber, eine Verbindung zwischen Vostell und den Situationisten über das ›dérive‹ hinaus. Diese Verbindung besteht auf beiden Seiten zunächst im subversiven Umgang mit Sprache als Ausgangspunkt einer intervenierenden Expedition ins Leben.⁸⁶ Auf dieser griffen die Situationisten mit ›dérive‹ und ›détournement‹, wie Vostell mit seinem dé-coll/age-Verfahren auf das Prinzip der Zweckentfremdung zurück, dessen dekonstruierende Komponente sich sprachlich in allen drei Begriffen im Präfix ›dé‹ manifestiert.⁸⁷ Unter Anwendung dieser Strategieprinzipien tobten sich die Situationisten wie Vostell auf Leinwand, Papier und Zelluloid sowie im urbanen Raum aus und setzten – im realen wie übertragenen Sinn – auf das Verfahren einer subversiven De- und Rekontextualisierung etablierter Zustände im Kontext eines erweiterten Collage-Begriffs.⁸⁸

85 Zum Ulmer Happening vgl. Vostell 1970 (wie Anm. 3), S. 231–254. – Kat. Leverkusen 2010 (wie Anm. 2), S. 172–173. – Zell 2012 (wie Anm. 12). – Zur Antikunsthaltung der Situationisten vgl. die Literaturverweise in Anm. 59.

86 Während sich die Situationisten aus dem Lettrismus entwickelten, experimentierte Vostell, angeregt durch die Werbegrafik sowie die im Kontrast dazu stehenden zerschlissenen Werbetafeln im Pariser Stadtbild, mit der Auflösung von Sprache, wie in den bereits erwähnten *poesia décollagen* von 1956, die auf Wortfragmenten zerrissener Plakate basieren.

87 Auch wenn die Situationisten der Kunst den Tod erklärten, gestatteten sie den Rückgriff auf etablierte Kunstverfahren, solange diese subversiv gegen die elitäre Kunst und das Gebaren der Bourgeoisie – der ›Gesellschaft des Spektakels‹ – eingesetzt werden konnten, wie das Prinzip der Zweckentfremdung (›détournement‹): »Zweckentfremdung: in abgekürzter Formel: Zweckentfremdung von vorgefundenen ästhetischen Elementen. Eingliederung jetziger bzw. vorangegangener Kunstproduktionen in eine höhere Konstruktion der Umwelt. In diesem Sinne kann es weder eine situationistische Malerei noch eine situationistische Musik, wohl aber eine situationistische Anwendung dieser Kunstmittel geben. In einem ursprünglichen Sinne ist die Zweckentfremdung innerhalb der alten Kulturgebiete eine Propagandamethode, die deren Abnutzung und Verlust an Bedeutung zu erkennen gibt.« Zit. n. Definitionen, in: Situationistische Internationale 1976 (wie Anm. 55), S. 18–19, hier S. 19. – Vgl. auch Die Zweckentfremdung als Negation und als Vorspiel, in: Situationistische Internationale 1976 (wie Anm. 55), S. 85–86.

88 Zum Aspekt eines erweiterten Collageprinzips bei den Situationisten vgl. Patrick Straram: *La veuve blanche et noir un peu détournée*, Paris 2006. Dieses Prinzip referiert, wie Vostells dé-coll/age-Begriff, nicht nur auf eine ästhetische Technik, sondern auf Collage als »wirkliche Ethik: alltägliches Leben, Projekt, Liebe, Politik [...]«, zit. n. Kat. Utrecht 2007 (wie Anm. 58), o.S. [S. 193]. – Vgl. auch Sarah Schmid: *Die Situationisten (1952–1962) und ihre ›Kunstproduktion‹*. Zum Aspekt eines erweiterten Collageprinzips, masch. schr. Magisterarbeit, Institut für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart 2008.

Wurde der urbane Raum während der Durchführung von *P.C. Petite Ceinture* und situationistischem ›dérive‹ von den Teilnehmenden rein gedanklich zweckentfremdet, zerklüftet und zu einem kaleidoskopartigen individuellen Wahrnehmungsraum umcodiert, intervenierten Vostell und die Situationisten in anderen Bereichen greifbarer ins Leben. Wie in den kleinformatigen ›métaphiques‹ und weiteren Papierarbeiten der Situationisten setzte auch Vostell inhaltlich heterogenes Text- und Bildmaterial aus Illustrierten und Zeitungen in einen neuen Kontext, um darüber auf gesellschaftliche und weltpolitische Themen sowie auf deren Widersprüchlichkeiten aufmerksam zu machen.⁸⁹ Während den situationistischen ›détournements‹ auf Papier teilweise ein improvisierter, nicht für die Ewigkeit bestimmter Charakter anhaftet, sind Vostells größere Arbeiten der De- und Rekontextualisierung vorgefundenen Bildmaterials bereits aufgrund ihrer Herstellung über das Siebdruckverfahren deutlicher ästhetisiert.⁹⁰

Auch im Bereich des Films experimentierten beide Seiten mit der Bild- und Tonspur entgegen etablierter Seh- und Hörgewohnheiten und damit einhergehend mit einer Montage, die Brüche offenlegt, anstatt sie zu kaschieren.⁹¹ Während Vostell seine Filmcollage *Sun in your head*, bestehend aus abgefilmten, verzerrten TV-Bildern, im Rahmen seines Wuppertaler Happenings *Neun Nein Dé-coll/agen* (1963) den Teilnehmenden vorführte, die hier ebenfalls mit einem Bus von Station zu Station gebracht wurden, konstruierte Debord mit seinem bereits 1952 entstandenen Film *Hurlements en faveur de Sade* (Geheul für Sade) ebenfalls eine ›Situation‹ im Kinosaal. Bei diesem Film aus alternierenden weißen, belichteten Sequenzen mit Ton und schwarzen, unbelichteten Sequenzen der Stille verzichtete er durchgängig auf Bildmaterial und Begleitmusik. An ihre Stelle sollten die empörten Äußerungen des ahnungslosen Publikums treten, das in Erwartung eines Films mit narrativer Handlungsstruktur ins Lichtspielhaus spaziert war. Mit dieser Aktion torpedierten die Situationisten nicht nur das unreflektierte Konsumverhalten der Kinogänger und damit die Institution Kino an sich,⁹² sondern machten analog zu Vostell die Forderung von Alltagsgeräuschen

89 Hier sei exemplarisch auf Vostells Bild *Miss Amerika* (1968) im Museum Ludwig in Köln hingewiesen, in dem er das inhaltlich kontrastive Bildmaterial eines kurz vor der Hinrichtung stehenden Vietkongs und einer Siegerin des nationalen Schönheitswettbewerbs (deren Augen der Künstler zudem rot überpinselte) auf einem gemeinsamen Bildträger vereinte. – Zu den situationistischen ›métaphiques‹ vgl. Kat. Utrecht 2007 (wie Anm. 58).

90 Vgl. hierzu erneut *Miss Amerika* (1968) von Vostell (wie Anm. 89).

91 Zu Vostells Übertragung seines dé-coll/age-Begriffs auf das bewegte Bild vgl. Beuckers 2014 (wie Anm. 10), S. 223. – Zum situationistischen Umgang mit dem Film vgl. Giorgio Agamben: Wiederholung und Stillstand. Zur Kompositionstechnik der Filme Guy Debords, in: Kat. Utrecht 2007 (wie Anm. 58), S. 37–39.

92 Vgl. Mit dem Kino und gegen das Kino, in: Situationistische Internationale 1976 (wie Anm. 55), S. 13–14, hier S. 14. – Filmskript von *Hurlements en faveur de Sade* (1952) bei: Guy Debord. Gegen den Film. Filmskripte, hg. v. Geier Lust u.a., Hamburg 1977, S. 23–34. – Allgemein zu Debords Filmarbeiten vgl. Guy Debord. Das filmische Gesamtwerk, hg. v. Werner Rappl (Filmmuseum-Synema-Publikationen, Bd. 33), 2 Bde., Wien 2019.

als Anti-Musik auch zu ihrem Thema.⁹³ Last but not least bildet die situationistische Konstruktion von Situationen, im Sinne einer wegweisenden Direktive auf allen Ebenen der Kunst und des Lebens, ein Pendant zu Vostells allumfassender dé-coll/age-Theorie.

Mit den hier skizzierten Parallelen gewinnt die Verankerung Vostells künstlerischer Wurzeln im Paris der 1950er Jahre jenseits von Flugzeugabsturz und Plakatabriss neu an Bedeutung. Schon der programmatische Titel seiner ersten Pariser Aktion *Das Theater ist auf der Straße* mutet wie ein direkter Anklang an situationistische Ideen an. So entspricht Vostells Verlagerung der Aktion aus dem konzertanten Theaterraum der Fluxus-Events auf die Straße und in den öffentlichen Raum ganz deren Konzept. Auch wenn Vostell in seinen Pariser Jahren vielleicht nicht persönlich mit den Situationisten in Kontakt getreten ist, dürfte er als Student dieselben Bars wie Debord und seine Gefolgschaft frequentiert und zumindest über Dritte bereits Mitte der 1950er Jahre von ihnen erfahren haben.⁹⁴ Als Attila Kotanyi und Raoul Vaneigem 1960 an einer Veranstaltung in Mary Baumeisters Kölner Atelier teilnahmen, bot sich Vostell die Chance, die Vertreter der belgischen Sektion der Situationistischen Internationale, die eine Untersektion des Pariser Zusammenschlusses um Debord bildete, kennenzulernen.⁹⁵ Sollte er diese nicht wahrgenommen haben und auch davor nichts von Debord und den Situationisten gehört haben, dürfte er spätestens in den 1960er Jahren von Dufrêne auch über die situationistischen Aktivitäten unterrichtet worden sein. Denn laut Ralph Rumney, Gründungsmitglied der Situationistischen Internationale aus London, zählte Dufrêne Debord einst zu seinen besten Freunden und war angeblich »zutiefst verletzt«,⁹⁶ als dieser ihn von einem Tag auf den anderen ignorierte. Kaum vorstellbar, dass Dufrêne diesen Affront seinem Freund Vostell gegenüber nie erwähnt haben könnte. Den endgültigen Beweis, dass Vostell überhaupt Notiz von den Situationisten genommen hatte, liefert ein Manifest der Gruppe SPUR (bis 1962 die deutsche Sektion der Situationistischen Internationale), dass Vostell in seiner Publikation *Happenings* abgedruckt hatte,⁹⁷ sowie ein abschätziger Kommentar Debords dem Mitherausgeber Jürgen Becker gegenüber: »Idiot [...] Wenn man eine Anthologie

⁹³ Vgl. Anm. 37.

⁹⁴ Mercedes Vostell schrieb in einer E-Mail vom 22. Februar 2012 an die Verfasserin: »Vostell kannte ganz sicher die Bewegungen der Situationisten, weil er mehrere Jahre in Paris studiert hatte (1954–1958), und immer wieder nach Paris wegen der zahlreichen Kontakte in dieser Stadt zurückgekommen war. Leider kann ich mich nicht daran erinnern, dass Vostell mir etwas über die Situationisten gesagt hatte. Ich weiss nicht, ob Vostell die Mitglieder persönlich kannte.«

⁹⁵ Kat. Köln 1993 (wie Anm. 20), S. 195.

⁹⁶ Rumney 2011 (wie Anm. 69), S. 65.

⁹⁷ Becker / Vostell 1965 (wie Anm. 11), S. 47.

über das Happening zusammenstellt, wendet man sich an die Schwachköpfe, die diese Sache betreiben, nicht an die S.I.«⁹⁸ Blättert man in dieser Anthologie von 1965 eine Seite weiter, fällt der Blick erneut auf die Einladungskarte von *P.C. Petite Ceinture*. Die Kombination von situationistischem Manifest und Handlungsanweisung zu Vostells erstem Bus-Happening, inmitten einer Auflistung ab 1958 realisierter Happenings in Europa und Amerika, erstaunt insofern, als dass Vostell bestimmt weiteres Material zur Verfügung gestanden hätte, das er an dieser Stelle in die Chronologie hätte integrieren können. Liefert der Künstler damit möglicherweise einen versteckten Hinweis darauf, dass er sich selbst gerne weiter in die Nähe der Situationisten und ihrer Aktivitäten gerückt hätte? Bleibt diese Frage hier unbeantwortet, unterstreicht Vostell an dieser Stelle zumindest einmal mehr die Sonderrolle von *P.C. Petite Ceinture* innerhalb seines Oeuvres und darüber hinaus seine immerwährende Verbindung zu Paris – denn »Paris ist ein Fest fürs Leben«.⁹⁹

Autorin

Sarah Schmid M.A.,

geboren 1979, ist Assistentin im Bühnenbildatelier des Residenztheater München. Sie studierte Kunstgeschichte und Germanistik in Stuttgart und Paris. Ihre Masterarbeit schrieb sie zu den Situationisten um Guy Debord. Nach dem Studium war sie als Regieassistentin am Schauspiel Stuttgart und Düsseldorfer Schauspielhaus tätig. Bevor sie den Wechsel ins Bühnenbild vollzog, realisierte sie eigene Regie- und Kunstprojekte.
E-Mail: zarasch@yahoo.de

Open Access // Der Artikel ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International veröffentlicht. Den Vertragstext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>. Bitte beachten Sie, dass einzelne, entsprechend gekennzeichnete Teile des Werks von der genannten Lizenz ausgenommen sein bzw. anderen urheberrechtlichen Bedingungen unterliegen können.

⁹⁸ Zit. n. Kat. Utrecht 2007 (wie Anm. 58), o.S. [S. 185].

⁹⁹ Hemingway 1971 (wie Anm. 1), o.S. [S. 3].