Panoramic Sea Happening

Der Konstruktionsprozess von Inhalt im arrangierten Happening-Raum nach Tadeusz Kantor

Agata Mirecka

Tadeusz Kantor, a Polish theatre designer, director, and artist, employed the conventions of the happening to challenge theatrical illusion and transcend traditional staging. He transformed both stage and public spaces – from Łazy beach to the streets of Warsaw – into dynamic fields where objects, performers, and audiences interacted directly. By combining choreographed planning with spontaneous actions, Kantor created performances that continuously evolved and responded to perception. Unlike Lefebvre, he intertwined perceived, conceived, and lived space, generating tensions between author and audience and making space itself central to the artwork. *The Sea Concert* exemplifies how Happenings integrate physical reality, social participation, and artistic intent into a performative, experiential medium.

Raum – Happening

In Tadeusz Kantors (1915–1990) Kunst ist Raum ein konstitutives Element, das Werke formt und zugleich ihre Grenzen markiert. Über fünf Jahrzehnte erforschte er den Raum als ‚Ur-Materie' – eine autonome, dynamische Entität, die sich entfalten, dehnen und rotieren kann und alle möglichen Lebensvarianten in sich trägt.[1]

Im April 1965 reiste Tadeusz Kantor gemeinsam mit seiner Frau für einen siebenmonatigen Aufenthalt nach New York, wo er sich an der Ausstellung *Seventeen Polish Painters* in den D'Arcy Galleries[2] beteiligte. Kantors Aufenthalt in den USA hinterließ einen prägenden Eindruck. Er übernahm

1 Vgl. Dominika Łarionow: „Tadeusz Kantor i jego UR-MATERIE", in: *Powidoki*, 3, (2020), 18–25, hier 20, https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-issn-2657-652X-year-2020-issue-3-article-7e273cab-e398-3952-ba77-b6b6c0d55bdb (26.2.2026).

2 John Canaday: „Art: 17 Contemporary Polish Painters; D'Arcy Galleries' Show Omits First-

Agata Mirecka: „*Panoramic Sea Happening*. Der Konstruktionsprozess von Inhalt im arrangierten Happening-Raum nach Tadeusz Kantor", in: Micha Braun/Veronika Darian/Melanie Gruß/Patrick Primavesi/Ingo Rekatzky/Janine Schulze-Fellmann/Torben Schleiner/Lydia Wilinski (Hg.): *Offene Räume. Theaterwissenschaftliche Perspektiven* (*PERFORMING ARTS Books*, Band 1), Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 99–106. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26178 (CC BY-SA 4.0)

die Bezeichnungen, Terminologien und das mythologische Vokabular der Happenings, deren Konzepte er direkt mit seinen eigenen Experimenten – etwa der ‚Installation eines Ereignisses' oder der Überschreitung der Malerei – verknüpfte.[3] Im Unterschied zu europäischen Vorbildern verzichteten US-amerikanische Künstler:innen auf expressive Schockästhetik und setzten stattdessen auf Verfremdung und Disruption alltäglicher Handlungen. Deren serielle Aneinanderreihung scheinbar banaler Gesten erzeugte eine fragmentierte Narrativität, die Wahrnehmungsmuster destabilisierte, kausale Erwartungen unterlief und kritische Reflexion beim Publikum anregte.[4]

In der modernen Raumtheorie etwa Henri Lefebvres (1901–1991) wird Raum nicht als gegeben betrachtet, sondern als sozial und kulturell produziert, bestehend aus wahrgenommenem, konzipiertem und gelebtem Raum.[5] Ich möchte hier argumentieren, dass in Kantors Happenings, spezifisch im *Panoramiczny Happening Morski* (*Panoramatisches Meeres-Happening*) diese drei kategorialen Ebenen verschränkt werden: der wahrgenommene Raum entspricht dem Strand mit Sand, Wasser und Himmel, der konzipierte Raum umfasst die choreografische Planung, die Platzierung des Floßes und die intendierte Interaktion mit dem Publikum, während der gelebte Raum durch die Teilnahme der Zuschauer aktiv entsteht. Der Strand wird so zur Bühne, in der Natur, Kunst, Partizipation und politische Symbolik verschmelzen. Kantors Praxis operiert so an der Schnittstelle von spontaner Partizipation, Inszenierung und Theatralik, wobei der Raum selbst zum zentralen Bestandteil des Geschehens wird.

Happening als Begriff

Happenings, als Begriff wie als Praxis in den 1950er Jahren geprägt durch Allan Kaprow (1927–2006), sind intermediale Performances, die Malerei, Poesie, Musik, Tanz und Theater verbinden. Sie unterlaufen traditionelle Werk- und Rezeptionskonventionen, setzen auf Prozessualität, Kontingenz und Partizipation und knüpfen an avantgardistische Impulse des Futurismus und dessen Experimente mit Raum, Geräusch und Publikum an, um ästhetische Erfahrung als prozessualen Akt zu gestalten.[6] Das Happening konstituiert sich demnach nicht als abgeschlossenes Kunstobjekt, sondern als zeitlich offener Prozess, in dessen Zentrum das ästhetische Ereignis selbst steht:

Raters", in: *The New York Times*, 11.12.1965, https://www.nytimes.com/1965/12/11/archives/art-17-contemporary-polish-painters-darcy-galleries-show-omits.html (9.9.2025).

3 Vgl. Krzysztof Pleśniarowicz: *Kantor. Nigdy tu już nie powrócę*, Warszawa: Wielka Litera, 2018, 164.

4 Vgl. Iwona Kienzler: *Tadeusz Kantor. Sztuka ponad miłość*, Warszawa: Bellona, 2020, 228.

5 Vgl. Merlin Austen: *Dritte Räume als Gesellschaftsmodell. Eine epistemologische Untersuchung eines Thirdspace*, München, 2014, 20, https://epub.ub.uni-muenchen.de/21024/1/austen_merlin_21024.pdf (26.2.2026).

6 Vgl. Lisa S. Wainwright: „Happening", in: *Encyclopedia Britannica*, 10.7.2019, https://www.britannica.com/art/Happening (4.9.2025).

seine Entfaltung, seine situative Dynamik und seine Flüchtigkeit.[7] Dieser Prozess wird – wie im Folgenden näher zu analysieren sein wird – bei Kantor in besonderer Weise dynamisiert.

Unter den polnischen Künstlern der Nachkriegszeit nimmt Kantor eine singuläre Position ein. Während viele seiner Zeitgenossen das Happening als modische Strömung oder theoretisch schwer zu fassende Praxis betrachteten, erkannte er darin ein Medium, das seinen eigenen künstlerischen Anliegen auf bemerkenswerte Weise entsprach.

> Kantor war praktisch der einzige polnische Künstler, der das Happening programmatisch akzeptierte. Er fand darin eine ihm nahestehende Idee, nämlich die Aneignung der ihn umgebenden Realität durch die Kunst. […] Kantors Schaffen, und das betrifft nicht nur seine Happenings, entwickelte sich in einem ständigen Dialog, in einer Auseinandersetzung mit anderen Künstlern. Es war eine Art meta-künstlerischer Kommentar, der sehr stark in der Welt der künstlerischen Ideen verwurzelt war.[8]

In den 1960er Jahren realisierte Kantor gleich mehrere Happenings in Polen, wobei der Ort für diese sehr sorgfältig ausgewählt wurde. Das erste Happening fand 1965 in einem Café, dem *Cricotage*, statt, der nächste Ort waren die Straßen der Stadt Warschau, wie im Falle von *List*[9], aber das aufwendigste Happening Kantors war *Panoramiczny Happening Morski*. In deren Realisierung zeigt sich zugleich eine deutliche Abkehr von den Grundprinzipien des Happenings, teils sogar eine bewusste Infragestellung der von Allan Kaprow formulierten Postulate. Justyna Michalik bemerkt, dass dies besonders im 1967 entstandenen *List* (*Der Brief*) sichtbar wird, das sich eng an den dramatischen Text *L'enveloppe* anlehnt. Die Handlungsabfolge ist nicht zufällig, sondern folgt einer klaren Kausalstruktur, wenn Postboten einen überdimensionalen Brief in die Galerie Foksal in Warschau bringen, wo das Publikum bereits wartet. Auch in den Happenings, in denen Kantor berühmte Gemälde nachstellt – etwa Théodore Géricaults (1791–1824) *Das Floß der Medusa* von 1819 oder Rembrandts (1606–1669) *Die Anatomiestunde des Dr. Nicolaes Tulp* von 1632 – wird eine zentrale Regel des Happenings

7 Vgl. Justyna Michalik: „Tadeusz Kantor i sztuka happeningu", in: *culture.pl*, 16.11.2021, https://culture.pl/pl/artykul/tadeusz-kantor-i-sztuka-happeningu (28.8.2025).

8 Grzegorz Dziamski: *Happening performance. Encyklopedia kultury polskiej dwudziestego wieku, od awangardy do postmodernizmu*, hg. v. Grzegorz Dziamski, Warszawa: Instytut kultury, 1996, 349–367, hier 356–357, Übers. A.M.

9 Vgl. Paweł Stangret: „Tadeusz Kantor w listach do Galerii Foksal", in: *Tekstualia*, 69 (2022), 2, 85. https://doi.org/10.5604/01.3001.0015.9732 Übers. A.M.: „Die gesellschaftliche Bedeutung dieses Happenings (es ging nicht nur um politische Botschaften, sondern auch um die Parodie der Massenkultur) dominierte das, was für die Korrespondenz am wichtigsten ist – nämlich die Intimität der Kommunikation. Die gesamte Aktion fügte sich in die Art und Weise ein, wie Kantor Briefe behandelte. Gleichzeitig war es für ihn eine beliebte Form der Kommunikation mit einer konventionalisierten Poetik, einschließlich des ‚Postzeremoniells', was die Möglichkeit eines persönlichen, intimen Kontakts nicht ausschloss."

verletzt: Die Themen sollten aus dem Leben selbst, nicht aus der Kunst stammen.[10]

Panoramiczny Happening Morski

Das *Panoramatische Meeres-Happening* realisierte Kantor zusammen mit vielen weiteren beteiligten Künstler:innen im August 1967 in der Küstenstadt Łazy im Rahmen des 5. Koszalin Plein-Air. Zum Auftakt dirigierte der Konzeptualist und Mitbegründer der Galerie Foksal Edward Krasiński (1925–2004), in einen schwarzen Frack gekleidet und auf einem Stuhl weit im Wasser stehend, die Bewegungen der Wellen, während das Publikum – die übrigen Teilnehmer des Happenings – auf Strandstühlen mit Blick auf das Meer Platz nahm. Am Ende zündete Krasiński eine Rakete, um ein Boot herbeizurufen, das ihn ans Ufer zurückbringen sollte – das Boot aber kam nicht und er bedeckte sich mit seinem Frack wie mit einem Vorhang.[11]

Das gesamte Happening entstand in diesem Sinne als sowohl geplante als auch spontane kollektive, performative Erfahrung, orchestriert von Kantor. Es bestand aus vier Teilen und umfasste neben dem den Auftakt bildenden *Koncert Morski* (*Meereskonzert*) die gemeinsame Nachstellung des Gemäldes *Tratwa Meduzy* (*Das Floß der Medusa),* den Abschnitt *Kultura Agrarna na Piasku* (*Agrarkultur im Sand*) – bestehend aus dem Verlegen von Zeitungen am Strand und dem Versenken einer Kiste mit ‚wichtigen Dokumenten' aus der Foksal-Galerie im Meer – sowie einer abschließenden *Barbujaż Erotyczny* (*Erotische Schmiererei*), dem Eintauchen der Körper von Freiwilligen in mit Öl und Tomatensoße vermischten Sand.[12]

> Der Raum, in dem dieses außergewöhnliche, spektakuläre Ereignis stattfinden sollte, war im Vorfeld speziell eingerichtet worden. […] Es gab unter anderem Strandstühle, die in mehreren gleichmäßigen Reihen angeordnet waren, einen mit einem weißen Tischtuch bedeckten Tisch mit Requisiten, die sie als „ernsthafte Konferenz" ankündigten, irgendwelche Kisten, auf denen ein ganzes Bündel von Zeitungen lag, und „ein riesiges, halb untergetauchtes Floß".[13]

Der zweite Teil des Happenings konzentrierte sich auf ein zuvor vorbereitetes Holzfloß, das auf Pontons montiert und mit einem Motor ausgestattet war. Daneben stand ein Tisch mit weißer Tischdecke, auf dem unter anderem Reproduktionen von Géricaults *Das Floß der Medusa* präsentiert

10 Vgl. Michalik, „Tadeusz Kantor i sztuka happeningu".

11 Vgl. Justyna Michalik, *Idea bardzo konsekwentna. Happening i Teatr Happeningowy Tadeusza Kantora,* Kraków: Universitas, 2015, 94.

12 Vgl. Pleśniarowicz, Kantor, 177. Vgl. zu weiteren fotografischen Abbildungen des Ablaufes https://archiwum.artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/27 (17.2.2026).

13 Michalik, *Idea bardzo konsekwentna*, 91, Übers. A.M.

Abb. 1: Eustachy Kossakowski/ Tadeusza Kantora: *Panoramiczny Happening Morski*, Łazy, 1967, © Anka Ptaszkowska, Paulina Krasińska-Sawicka. Die Negative sind Eigentum des Museums für Moderne Kunst in Warschau.

Abb. 2: Eustachy Kossakowski/ Tadeusza Kantora: *Panoramiczny Happening Morski*, Łazy, 1967, © Anka Ptaszkowska, Paulina Krasińska-Sawicka. Die Negative sind Eigentum des Museums für Moderne Kunst in Warschau.

wurden. Die lebendige Rekonstruktion dieses Gemäldes bildete das zentrale Konzept dieses Abschnitts. Den Auftakt leitete der Bildhauer Jerzy Bereś (1930–2012), der von Kantor gebeten wurde, den Mast des Floßes zu errichten. Im weiteren Verlauf wurden die Schiffbrüchigen in eindringlichen, dramatischen Haltungen inszeniert, wodurch Kantor die Spannung zwischen Bild und performativer Realität bewusst thematisierte.

Kantor selbst, in einen gestreiften Morgenmantel und einen schwarzen Hut gekleidet, übernahm die Rolle des Regisseurs und gab seine Anweisungen über ein Megafon, wodurch seine Präsenz zugleich leitend und performativ wirkte. Weitere Teilnehmer standen auf dem Floß und kommentierten

das Geschehen, während eine Jury die korrekte Umsetzung der gewählten Positionen überprüfte. Durch diese kollektive Dynamik entstand ein performatives Feld, in dem spontane Handlung, choreografische Struktur und partizipative Mitwirkung zu einer lebendigen, prozessualen Erfahrung verschmolzen. Später wurde eine große Anzahl Exemplare der sozialistischen Tageszeitung *Trybuna Ludu* (*Volkstribüne*) in den Sand gesteckt, worin oft ein politischer Protest bzw. eine Demonstration gegen die Unterdrückung der Meinungsfreiheit und die Gleichschaltung der Presse durch die Behörden gesehen wurde.[14] Zugleich aber war die *Trybuna* einfach sehr billig und konnte in sehr großer Zahl erworben werden. Wie Justyna Michalik notierte, fand vor allem der vierte Teil der *Erotischen Schmiererei* in der Presse große Beachtung. Die Hauptakteurinnen dieses Teils des Happenings waren vermutlich Maria Stangret-Kantor und Hanna Paskowska. Der dezidierte Einbezug des Publikums irritierte besonders Parteiaktivisten, die zuvor mit toten Fischen beworfen worden waren, und stieß bei den Behörden auf Kritik, da auf die üblichen Formen der Kunstvermittlung verzichtet wurde.[15]

Interpretation und Intention

Das Happening veranschaulicht Kantors Ansatz, partizipative Ästhetik, performative Rekonstruktion und kollektive Komposition zu verbinden. Das Publikum wurde aktiv in die ‚lebendige Rekonstruktion' von Géricaults Gemälde einbezogen, wodurch das Kunstwerk als performativer Prozess erfahrbar wurde. Das lebendige Bild sollte dabei mit Gegenständen der modernen Tourismusindustrie wie Gummimatratzen, Rettungsringen und Bikinis gestaltet werden. Als das Bild schließlich vollendet war, sollte die Schiffstaufe beginnen, scheiterte jedoch zum großen Vergnügen des Publikums.[16]

Kantors Wahl, Géricaults *Das Floß der Medusa* als Bezugspunkt seines Happenings zu verwenden, ist für die Inszenierung von zentraler Bedeutung. Das 1818 entstandene Gemälde greift die tragische Katastrophe der Fregatte *Méduse* auf, bei der 1816 vor der afrikanischen Küste fast 150 Passagiere ihrem Schicksal überlassen wurden; nur 15 überlebten unter extremen Bedingungen, die Gewalt, Tod und Kannibalismus einschlossen. Kantor verband so die historische Katastrophe mit einer performativen Gegenwart. Durch die Inszenierung von Teilnehmenden als Schiffbrüchige wird Géricaults Bild zu einer lebendigen, partizipativen Szene, die existentielle Spannung erfahrbar macht und die Grenze zwischen Publikum und Akteur:innen aufhebt.[17] Zugleich behandelt er das Werk wie ein *ready-made*, hinter dem die eingefrorene Realität vergangener Ereignisse verborgen ist, und überträgt diese

14 Vgl. Michalik, *Idea bardzo konsekwentna*, 101.

15 Vgl. Michalik, *Idea bardzo konsekwentna*, 102.

16 Vgl. Michalik, *Idea bardzo konsekwentna*, 96.

17 Vgl. Michalik, *Idea bardzo konsekwentna*, 97.

Geschichte in die Gegenwart. Indem er den festen Rahmen des Gemäldes aufbricht, bringt Kantor die eingefrorenen Szenen zum Leben und macht sie unmittelbar erfahrbar. Der Fokus liegt dabei auf dem schöpferischen Prozess selbst, während das statische Originalwerk in den Hintergrund rückt – ein Ansatz, der im Einklang mit der Happening-Ästhetik steht. Gleichzeitig wird die ursprüngliche Tragik abgeschwächt. Die im Original leidenden Schiffbrüchigen werden durch Strandbesucher ersetzt, deren Teilnahme eher spielerisch und unterhaltsam ist. Durch diesen Kontrast zwischen historischer Katastrophe und gegenwärtiger Performance entsteht ein Spannungsfeld, das verdeutlicht, wie Kantor Inszenierung, Partizipation und die Wahrnehmung von Realität miteinander verknüpft.

> Das Happening wurde nicht zufällig als ‚panoramatisch' bezeichnet – ein Abschnitt des Strandes wurde zum Schauplatz eines großen Ereignisses, wo Kantor Regie führte, mit einem Megafon Befehle erteilte, während er den Strand entlanglief. Der Kern des Happenings bestand in der Kollision mehrerer unvereinbarer ‚fertiger Elemente', die aus verschiedenen hohen und niedrigen Bereichen der Realität stammten: ferne historische Ereignisse, künstlerische Klischees, repräsentiert durch ein bekanntes Gemälde, und der banale Alltag eines Seebades.[18]

Es entsteht somit, nach Worten von Michalik, eine „Überlagerung von drei Realitäten"[19]. Ein historisches, authentisches Ereignis aus der Vergangenheit wird durch ein künstlerisches Klischee repräsentiert und in die gegenwärtige, banale Realität eines Strandes am Meer mit Urlaubern und touristischem Kontext eingefügt.[20] Nicht nur professionelle Künstler:innen, sondern auch zufällig anwesende Strandbesucher wurden in die szenische Rekonstruktion einbezogen, wodurch die Grenze zwischen Publikum und Akteur:innen aufgehoben wurde.

Mit seinem *Panoramiczny Happening Morski* annektierte Kantor einen ganzen Strand und verwandelte den offenen Raum in ein Gebiet künstlerischer und politischer Spannung. Schon die Wahl des Ortes war symbolisch. Während der kommunistischen Zeit wurden die Strände jede Nacht gepflügt und streng überwacht, um die Flucht ins kapitalistische Schweden zu verhindern. Der Raum stand somit für die Grenzen totalitärer Kontrolle.[21] Durch das Dirigieren der Wellen, die Bezugnahme auf Géricaults berühmtes Gemälde und die Einbindung der Foksal-Galerie-Künstler entstand eine

18 „Tadeusz Kantor, Panoramiczny Happening Morski, 1967", in: *Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, https://archiwum.artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-polskiego-performansu/2558?read=all (4.9.2025), Übers. A.M.

19 Michalik, *Idea bardzo konsekwentna*, 99, Übers. A.M.

20 Vgl. Michalik, *Idea bardzo konsekwentna*, 99.

21 Jerzy Hanusek: „O pewnych aspektach panoramicznego happeningu morskiego Tadeusza Kantora", in: *Estetyka i Krytyka*, 35 (2014), 4, 94.

subtile Provokation gegenüber dem System. Kantor setzte sogar die staatliche Propagandazeitung auf dem Strand ein, was als ironisches Spiel mit der Unterdrückung durch das kommunistische Regime interpretiert werden kann.[22]

Mit Lefebvre lässt sich davon ausgehen, dass Raum nicht einfach als gegebene physische Gegebenheit existiert, sondern sozial und kulturell hergestellt wird. Raum entsteht durch die Wechselwirkung von materiellen Gegebenheiten, sozialen Handlungen, symbolischen Bedeutungen und politischen Strukturen. In Kantors Happening wird dieser Raum durch das Mitwirken der Zuschauer und zufällig anwesender Strandbesucher aktiv produziert. Ihre Bewegungen, Reaktionen und Interaktionen werden Teil des performativen Geschehens und transformieren den Raum fortlaufend. Lefebvres Ansatz macht deutlich, dass Raum nicht nur physisch existiert, sondern durch soziale Praktiken, kulturelle Codes, politische Rahmenbedingungen und individuelle Wahrnehmungen ständig erzeugt und neu interpretiert werden kann.[23] Im *Panoramatischen Meeres-Happening* wird der Strand so zu mehr als einem neutralen Hintergrund. Er wird zur Bühne, zur Schnittstelle zwischen Natur, Kunst, Partizipation und politischer Symbolik, in der sich die unterschiedlichen Dimensionen des Raumes überlagern und gegenseitig beeinflussen.

Wolf Vostells (1932–1998) Bemerkung, Kantor „theatralisiere" eher als dass er Happenings inszeniere,[24] wirft ein interessantes Licht auf die Ambivalenz seiner Praxis. Tatsächlich lassen sich Kantors Aktionen nur schwer in klassische Happening-Kategorien einordnen, da sie stets an der Schnittstelle von spontaner Partizipation, Inszenierung und theatralischer Gestaltung operieren. Ihre Wirkung entsteht gerade aus dieser Spannung. Kantor zeigt, dass Happenings nicht nur ungeplante Ereignisse sind, sondern komplexe Eingriffe in Raum, Zeit und Wahrnehmung, die den Zuschauer aktiv einbeziehen und den Raum selbst zum zentralen Bestandteil des Geschehens machen. Er bleibt so nicht nur Kulisse, sondern aktiv mitgestaltetes Element der Komposition.

22 Vgl. Łarionow, „Tadeusz Kantor i jego UR-MATERIE", 22.

23 Vgl. Christian Schmid: *Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2010.

24 Vgl. Michalik, „Tadeusz Kantor i sztuka happeningu".