



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Der Weg zur Freiheit“. Eine sozio-historische
Betrachtung des Wiener Aktionismus**

Verfasserin

Anita Winkler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Dezember 2007

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 312 295
Geschichte
a.o. Univ. Prof. Dr. Franz X. Eder

DANKSAGUNG

An dieser Stelle möchte ich mich gerne bei all jenen Personen und Institutionen bedanken, die mich bei der Entstehung der Diplomarbeit unterstützt haben. Allen voran bedanke ich mich bei meinen Eltern, die mir emotional und finanziell während des Studiums zur Seite gestanden sind. Des Weiteren bedanke ich mich recht herzlich bei Dr. Eva Badura-Triska, der Leiterin des Aktionismusarchives im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (MUMOK), sowie bei den MitarbeiterInnen der im MUMOK angeschlossenen Bibliothek, die mir sämtliche Materialien zur Verfügung stellten. Ebenso bedanke ich mich bei Dr. Manfred Müller, dem Mitinitiator des aktuellen Projektes „viennAvant“, der mir in einem persönlichen Gespräch Aufschluss gab über den problematischen Begriff von ‚Avantgardeströmungen‘ in Wien zwischen 1945 – 1975. Besonders freut mich das Interesse von Dr. Eva Badura-Triska und Dr. Manfred Müller an meiner Arbeit.

Zudem sei ein großes Dankeschön an meine drei KorrekturleserInnen ausgesprochen und all jenen die sich ebenso dafür angeboten haben und sich an meiner Thematik interessiert zeigten. Herzlichen Dank an Clemens Reisner, Bakk., der mich nicht nur mit seinen Korrekturvorschlägen anregte, sondern auch stets während der langen Zeit der Entstehung der Arbeit ein offenes Ohr für mich hatte. Ein weiterer Dank gebührt Mag. Astrid Wielach, die die mühevollen Arbeit des formalen Lektorats, vor allem das der Fußnoten, übernommen hat. Vielen Dank auch an Mag. Renate Lieb fürs Korrekturlesen, die mir ebenfalls viele Anregungen gab.

Ich bedanke mich für die Vorschläge und hoffe, ich konnte sie weitgehend berücksichtigen sowie die interessierte Anteilnahme an meinem Thema.

Dankeschön.

„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.“

(Guy Debord, Rapport zur Konstruktion von Situationen)

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	6
Editorische Anmerkungen	9
 I. DER WIENER AKTIONISMUS UND SEIN UMFELD.....	11
1.1. ZUGANG ZUM FORSCHUNGSFELD WIENER AKTIONISMUS	11
1.1.1. <i>Der Wiener Aktionismus und seine Diskursivierung</i>	11
1.1.2. <i>Zum Forschungsgegenstand und zum Problem der Einordnung.....</i>	16
1.1.3. <i>Theoretische Grundlagen des Forschungsfeldes</i>	20
1.1.4. <i>Methodische Herangehensweise an den Forschungsgegenstand</i>	24
1.2. DAS PRAXISFELD – WIENER AKTIONISMUS.....	31
1.2.1. Wiener Aktionismus. Eine Kunstform entsteht...	
Oder: „Kunst mit exakt formulierter Zielsetzung erregt meinen Verdacht.“	31
1.2.2. Inter-Aktionismus	45
<i>Interaktions- und Kommunikationsprämissen in der Wissenssoziologischen</i>	
<i>Diskursanalyse</i>	46
<i>Aktion und Interaktion. Der Wiener Aktionismus in der Öffentlichkeit.....</i>	49
<i>Zur Analyse eines interaktiven Aktionismus</i>	57
 II. ZUR KONZEPTUALISIERUNG VON	
BEFREIUNGSSTRATEGIEN.....	70
2.1. ‚HANDELN‘ ALS DISKURSANALYTISCHE KATEGORIE	70
2.2. DER AKTIONIST ALS AKTEUR.....	73
2.2.1. <i>Die Rolle des Künstlers im Wiener Aktionismus.....</i>	77
2.3. METHODISCHE AUFBEREITUNG DES DATENMATERIALS ZUR ANALYSE	
VON ‚BEFREIUNGSSTRATEGIEN‘	83

2.4. ‚FREIES‘ HANDELN ALS STRATEGIE ODER: ZUR AUSÜBUNG DER KUNST	86
--	----

III. DIE WIENER AKTIONISTEN AUF DEM WEG ZUR FREIHEIT

101

3.1. DAS AKTIONS-POLITISCHE PROGRAMM DER AKTIONISTEN	101
--	-----

3.2. DIE UTOPIE EINER NEUEN GESELLSCHAFT. ZUR SUBVERSION DES WIENER AKTIONISMUS	114
---	-----

3.3. ABSPANN: „WAS MACHEN DIE DAMALIGEN UNIFERKEL HEUTE“.....	124
---	-----

IV. SCHLUSSBETRACHTUNGEN

125

V. VERZEICHNISSE.....

130

5.1. LITERATURVERZEICHNIS	130
---------------------------------	-----

Ausstellungskataloge	136
----------------------------	-----

5.2. QUELLENVERZEICHNIS	137
-------------------------------	-----

5.3. INTERNETRESSOURCEN.....	141
------------------------------	-----

5.4. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	143
----------------------------------	-----

5.5. ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS.....	143
---------------------------------	-----

VI. ANHANG.....

146

ABSTRACT

LEBENS LAUF

EINLEITUNG

Der Wiener Aktionismus (WA) bezeichnet eine Kunstströmung in Österreich in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts als deren vier Hauptvertreter Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler zu nennen sind. Das im Jahr 2007 eröffnete Nitsch-Museum in Mistelbach (Niederösterreich) sowie die Verleihung des „Großen Österreichischen Staatspreises“ für Günter Brus 1997 und für Hermann Nitsch 2005 entfachen die bislang ambivalent geführte Debatte über den WA aufs Neue. Während die Künstler in den 60er Jahren kriminalisiert und pathologisiert worden sind, wurden sie 40 Jahre nach dem WA für ihr Gesamtwerk vom österreichischen Staat honoriert. Die öffentliche Rehabilitierung der Künstler fasst besonders die Schaffensperiode nach 1970 ins Auge, die von Brus' ‚Bild-Dichtungen‘ und Nitschs Konzept des Orgien-Mysterien-Theaters (OMT) gekennzeichnet sind. Diffamierungen und Inkriminierungsmaßnahmen in den 60er Jahren gegen die Aktionisten von Seiten der öffentlichen Einrichtungen, die den WA als solchen kennzeichneten, werden in der aktuellen Auseinandersetzung nur marginal abgehandelt. Erst über Ausstellungstätigkeiten ab den 90er Jahren in Österreich wurde der WA in den Kanon der Kunstgeschichte aufgenommen. Die daraus hervorgehenden Ausstellungskataloge und Monographien beschäftigen sich ebenso aus einer kunsthistorischen Perspektive mit dem WA. In vorliegender Forschungsarbeit soll dahingehend der sozio-historische Aspekt vor dem Hintergrund einer restaurativen Kunstpolitik nach dem Zweiten Weltkrieg in Österreich fokussiert werden.

Die Festlegung des WA auf das Jahrzehnt der 60er wie auch die unter diesem Begriff agierenden Künstler erfolgt über eine (Re-)positionierung des WA in einem sozialhistorischen Kontext, der einerseits die künstlerische Tätigkeit in formal-ästhetischen Postulaten zur Umsetzung der Aktion, andererseits die politisch-agitatorischen Schriften erfasst. Bei jeder öffentlichen Aktion war in Österreich mit straf- und zivilrechtlichen Folgen zu rechnen. Meist wurden die Aktionen von der Polizei abgebrochen bzw. der ‚Uni-Skandal‘ 1968 erst nach der Austragung des Aktionsvortrag „Kunst und Revolution“ als rechtswidrig eingestuft. Das Ankämpfen

gegen Normierungsmaßnahmen wurde im Verlauf der 60er Jahre aggressiver, was sich am Gehalt der Reaktionen sowohl der Aktionisten als auch der jeweiligen Institutionen widerspiegelte. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem gesellschaftskritischen Aspekt des WA. Ähnliche Protestreaktionen, so die Grundthese der Forschungsarbeit, fanden vor dem Hintergrund der 68er-Bewegung statt, als sie zur Befreiung von den zivilisatorischen Fesseln schritt. Der ebenso in Aktionen angelegte Widerstand gegen staatliche Strukturen, aus dessen Dynamik unterschiedliche Befreiungsstrategien resultierten, nimmt den WA zum Ausgangspunkt der Betrachtung, wonach dieser als abgeschlossenes soziales Phänomen als Beitrag zur ‚Sexuellen Revolution‘ gefasst werden kann.

Im ersten Teil wird der thematische, methodische sowie der theoretische Zugang zum Forschungsfeld WA erschlossen. Die bislang erfolgte Aufarbeitung drückt das ambivalente Verhältnis zum WA aus, der als Kunstrichtung in Österreich seinen Eingang in der kunsttheoretischen Auseinandersetzung durch eine verstärkte Diskursivierung erst seit den 90er Jahren erfuhr. Dahingehend ist der WA als künstlerische Ausdrucksform den performativen Kunstströmungen zuzuordnen. Jeder der in der Aktionsgruppe tätigen Künstler trug mit seinem spezifischen Aktionskonzept zum WA bei, aus dem 1965 das Künstlerkollektiv „Wiener Aktionsgruppe“ und die Initiativen mit der Gründung des „Institute for Direct Art“ 1966, „ZOCK“ 1967 und die „Berliner Exilregierung“ 1970 hervorgingen. Vom WA als autonome Kunstströmung wurde erstmals 1969 gesprochen. Die gesellschaftskritische Haltung der Aktionisten vor dem Hintergrund einer repressiv empfundenen österreichischen Kunst- und Sozialpolitik prägen ebenso den Aktionismus mit. Allerdings wurde diesem Charakteristikum in seiner sozio-historischen Betrachtung, als er sich in der Zusprechung der ‚Provokation‘ wieder fand, bislang keine Beachtung geschenkt. In der theoretischen Herangehensweise wird das Phänomen WA diskursiv abgegrenzt, wobei ein Hauptaugenmerk auf Akteurs/innenrollen und ihrem Handeln gelegt wird. Die Arbeit stützt sich dahingehend auf Reiner Kellers Konzept der Wissenssoziologischen Diskursanalyse (WSD). Die diskursiven Abgrenzungen erfolgen über Interaktionsebenen, die sich im (Rollen)verhalten von sozialen AkteurInnen ausdrücken und wonach Einzelaussagen in einem Bedeutungskontext zu stellen sind.

Im zweiten Teil des ersten Kapitels „Das Praxisfeld – Wiener Aktionismus“ werden das künstlerische Anliegen und die aktionistische Umsetzungen erläutert,

dabei werden Parallelen zu zeitgenössischen Kunstströmungen gezogen. Gerade die Ähnlichkeit der Kunstausbübung zur Happening- und Fluxusströmung widerlegte die von den Aktionisten formulierte Charakterisierung einer als „*asozial*“¹ autonomen Bewegung. Vor allem das Vorgehen der Aktionisten anhand von Interaktionsparadigmen zeichnet sich in einem zeitgenössischen Umfeld ab, das die Kunst in die Realität überführen sollte. Mit den Ansprüchen im öffentlichen Raum zu wirken sowie die Grenzen zwischen Kunst und Realität aufzuheben, wird der WA sonach in der Öffentlichkeit diskutiert, dessen Basis die Interaktion darstellt. Auf verschiedene Interaktionsebenen rekurrierend wird das (Re-)Agieren der Aktionisten in einem sozio-politischen Feld sichtbar gemacht.

Das darauffolgende Kapitel beschäftigt sich mit den Fragen nach den Freiheitsstrategien im WA und inwiefern Handlungsmöglichkeiten (aus)genutzt wurden. Den Ausgangspunkt bildet die willentliche Freiheit, derzufolge Handlungsakte gesetzt werden. Die grundlegenden Forschungsfragen die sich dazu ergeben, sind:

Welche Freiheitsstrategien verfolgten die Wiener Aktionisten?

Wie wurden diese umgesetzt?

Gab es einheitliche Strategien in der Aktionsgruppe?

Gab es kohärente Strategien außerhalb des Diskursfeldes der Kunst?

Die zu analysierenden Handlungsstrategien im WA mit dem Ziel die Gesellschaft zu befreien werden mit der diskursanalytischen Kategorie des ‚Handelns‘ expliziert. Der Aktionist als handelndes Subjekt wird nun zum Akteur eines von ihm erwünschten Rollenbildes. Desgleichen ergeben sich Zuschreibungen für die Aktionisten von außen. In der Forschungsarbeit wird im Wechselspiel von Eigen- und Fremdverständnis, das sich in der Öffentlichkeit abspielte, aufgezeigt, dass das von den Aktionisten vertretenen Freiheitsideal und die Umsetzungsmöglichkeiten zur Erreichung von diesem eine daraus resultierende Diskrepanz fördert.

Freiheitsstrategien der Aktionisten ergeben sich bei der Betrachtung der formulierten Zielsetzungen und dem ‚aktionistischen‘ Handeln. Die aus dem WA hervorgegangenen Publikationen werden einerseits inhaltsanalytisch in Anlehnung an

¹ Oswald Wiener, o. T., Text. In: Günter Brus (ed.), Patent Urinoir. Zur Erinnerung an den 7. Juni 1968. (Eigenverlag, Wien 1968), Aktionismusarchiv MUMOK.

Philipp Mayring erörtert, wobei das in Texteigenschaften (erklärend, beispielgebend, deskriptiv, antithetisch usw.) gefasste Material intertextuell über Thematiken erschlossen wird, andererseits werden die Schriftmaterialien im Kontext von Entstehungs- und Handlungshintergrund betrachtet. Das nicht nur als Deskriptiv, sondern um die interaktive Betrachtung erweiterte Material lassen Handlungsstrategien erkennen.

Im dritten Teil der vorliegenden Arbeit wird das aktions-politische Programm der Aktionisten, das durch den Öffentlichkeitscharakter wie auch durch Gesellschaftskritik gekennzeichnet war, betrachtet. Hierzu werden insbesondere die Themenbereiche der politisch-agitativen Schriften fokussiert, die auf die Breitenwirkung zur Etablierung einer neuen Gesellschaft abzielte.

Welche Themenbereiche wurden propagiert, die zu einem individual-anarchischen Leben anleiten sollten?

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Forderung nach einer zu befreienden Gesellschaft und ebenso die Umsetzung mittels Aktionen und Initiativen wie beispielsweise ZOCK, das die Gründung einer politischen Partei beabsichtigte, in einem sozio-historischen Kontext vor dem Hintergrund der ‚Sexuellen Revolution‘ wie auch der 68er-Bewegung zu betrachten. Gerade in der idealen Vorstellung die Gesellschaft von Repressionen zu befreien, markierten sie mitsamt einen charakteristischen, sozio-politischen Weg, der auch im WA mit „*neue[n] stile[n] der kommunikation*“² begangen worden ist.

Editorische Anmerkungen

Die Arbeit ist unter Berücksichtigung des Genderaspekts abgefasst, das heißt, sofern Begriffe Männer und Frauen umfassen, sind entsprechende Worte mit Binnen-I ausgegeben (z. B. AkteurIn). Sollte dadurch die deutsche Grammatik nicht aufrechterhalten bleiben, so werden die betroffenen Textstellen, vorwiegend beim

² Oswald Wiener, Ankündigung der Veranstaltung „Kunst und Revolution“ (Wien 1968). In: Brus (ed.), Patent Urinoir, o. S.

Genetiv, mit Schrägstrichen versehen (z. B. des/der Kommentators/in). Die in den Fußnoten ausgegebenen zitierten Quellen sind für die bessere Lesbarkeit der aktuellen Groß- und Kleinschreibung angepasst. Die ausgewiesenen Textzitate sind Referenzliteratur bzw. -archivalien entnommen und richten sich nicht nach der aktuellen Rechtschreibung (z. B. „*die assimilationsdemokratie hält sich kunst als ventil für staatsfeinde.*“³) Ebenso verhält es sich bei dem Namen Otto Mühl, der in den Quelltexten oftmals als Muehl angeführt ist.

³ Oswald Wiener, Ankündigung der Veranstaltung „Kunst und Revolution“ (Wien 1968). In: Brus (ed.), Patent Urinoir, o. S.

I. DER WIENER AKTIONISMUS UND SEIN UMFELD

1.1. Zugang zum Forschungsfeld Wiener Aktionismus

1.1.1. Der Wiener Aktionismus und seine Diskursivierung

Der WA ist die Bezeichnung für eine künstlerische Ausdrucksform junger Studenten, deren Haupttätigkeit in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts öffentlich zur Schau gestellt wurde. Das künstlerische Engagement der Aktionisten, Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler, die als die Hauptvertreter des WA gehandelt werden,⁴ trat in dieser Form nur in Österreich auf. Zwar war der WA international beeinflusst, wie beispielsweise vom französischen Informel, dem aus den USA kommenden Happening und dem deutschen Fluxus wie auch dem Expressionismus, dennoch war die radikale und präzise Aussagekraft und die Art der Durchführung nicht zuletzt durch das vorherrschende sozial-politische Umfeld Österreichs veranlasst. Heute zu einem typisierenden Phänomen der 60er Jahre stilisiert, das auf ein wertkonservatives Österreich reagierte⁵, umfasst der WA vielmehr als eine immanente kunsthistorische Kritik. Aus dem herkömmlichen Kunstverständnis heraustretend wurden vorwiegend politische Forderungen, Kritik an Autoritätsformen und Destruktions-Ideen tangiert und ‚direkt aktionistisch‘ ausgetragen. Eine von Mühl geforderte „*vorurteilslose Auseinandersetzung*“ mit allen Materialien⁶ stellte den Anspruch diese von ihren präsuppositiven Werten des Alltagswissens zu befreien. Nicht zuletzt wurde der menschliche Körper als Material dienlich gemacht und zum (Kunst-)Objekt transponiert.

Die Aktionisten hatten in den 60er Jahren und auch noch heute gegen den öffentlichen Apparat anzukämpfen. Die bewusste Provokation der Künstler zog

⁴ Vgl. Hubert Klocker, Wiener Aktionismus. Wien 1960-1971. Der zertrümmerte Spiegel. (Viennese Aktionism. Vienna 1960-1971. The Shattered Mirror). Zweisprachig erschienen mit einem Vorwort von Konrad Oberhuber (Klagenfurt 1989).

⁵ Vgl. Hubert Klocker, Der Wiener Aktionismus. Das Orgien-Mysterien-Theater. Eine performancetheoretische Studie (unveröffentl. Diss. Wien 1983). Vgl. ebenso Piedad Soláns, Accionismo vienes (de la serie de Arte Hoy (Nerea) Hondarribia 2000).

⁶ Vgl. Otto Mühl, Die Materialaktion ist vorurteilslose Auseinandersetzung, Text (1965), Aktionismusarchiv Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (MUMOK), Inventarnr. PSK-A 31/0.

langfristige gesellschaftliche Nachwirkungen nach sich. Neben Exilierungen und Diffamierungen von Seiten der öffentlichen Presse und der Judikative wurde die Ausübung der Kunst durch staatliche Ablehnung in Form von nicht genehmigten Subventionen⁷ und erschwerten Zugang zu Galerien, wenngleich der Aktionismus vom Ausland als Kunstrichtung umfangreich rezipiert und adaptiert wurde, zusehends problematischer. Bereits mit der ersten offiziellen Aktionsveranstaltung „Die Blutorgel“ 1962 hatten sich öffentliche Instanzen eingeschaltet. Polizeipatrouillen wurden zu diesem Drei-Tage-Spektakel geschickt um den Verlauf der Aktion zu kontrollieren. Die von Nitsch vorgenommene Lammschlachtung zog eine Anklage des Tierschutzvereines nach sich. Der Anspruch in der Öffentlichkeit Kunst auszuüben gemäß dem Motto *„Kunst um Kunst zu verlassen“*⁸ erforderte nunmehr die Involvierung der mittelbaren öffentlichen Instanzen, welche den Aktionismus apperzipierten und normierten. Die Verdichtung des diskursiven Kommunikationsnetzes führte zu regelgeleiteten Normierungsmaßnahmen und zur Zuschaltung sämtlicher Diskurse, der Psychologie, Pathologie, Kriminologie, katholischen Kirche und der Politik. Ausgehend von der Kunst oder dem Künstlerberuf werden im Verlauf der Arbeit Berührungspunkte zu anderen Diskursen herangezogen, die es ermöglichen den WA als einzugrenzendes Phänomen zu betrachten.

Als ein generelles Merkmal der Kunst des 20. Jahrhunderts können die im Kunstwerk ausgedrückten politischen und sozialkritischen Aussagen genannt werden. Die Kunstschaffenden versuchten erstmals gesellschaftskritisch auf sich aufmerksam zu machen, und zudem einen offenkundigen Realitätsbezug zu bezeugen, denn kein Kunstwerk sollte in eine sterile, unreflektierte Künstlichkeit verbannt werden. Die Provokation war dahingehend nur eine mögliche, aber sehr beliebte Ausdrucksform. Die in den Aktionen angelegte Kritik setzte eine empörende (Schock-)Wirkung voraus.

Die österreichische Öffentlichkeit distanzierte sich von der bislang kontrovers geführten Debatte über die Kunstrichtung WA. Erst in den Jahren 1997 und 2005 wurden den ehemals exilierten Brus und Nitsch der „Große Österreichische

⁷ „Nachdem unser erster bienale-vorschlag bei den behörden, die darüber zu entscheiden hätten nicht zur kenntnis nahmen [...]“. In: Günter Brus, Otto Mühl, Vorschlag zur Gestaltung des österreichischen Pavillons bei der Biennale in Venedig (1968) (zweite Version), Aktionismusarchiv MUMOK, Inventarnr. PSK-A 107/0.

⁸ Die Aktionisten formulierten das Postulat *„Kunst, um die Kunst zu verlassen“* in Anlehnung an Arnulf Rainer, der schrieb *„Malerei, um die Malerei zu verlassen“* (1953), zit in: Klocker (ed.), Wiener Aktionismus, 13 u. 100.

Staatspreis“ verliehen.⁹ Nitsch ist als einziger noch immer aktionistisch tätig. Das jüngst eröffnete Nitsch-Museum in Mistelbach (NÖ)¹⁰ weckte erneut das Interesse in der Auseinandersetzung mit Nitschs Werk. Seine künstlerische Ausdrucksform des von ihm konzeptualisierten Orgien-Mysterien-Theaters (OMT), bei welchem er den dionysisch-orgiastischen Rausch vergegenwärtigt¹¹, und dabei Tierschlachtungen und Kreuzigungsaktionen praktiziert, führt nach wie vor zu Konfrontationen mit TierschützerInnen und VertreterInnen der katholischen Kirche.¹² Mühl beendete seine aktionistische Tätigkeit 1973 mit „aktion und vortrag“ in der Columbus University in Ohio und verwirklichte sein Ideal einer frei lebenden Gesellschaft in Form einer Kommune. Nach ihrem 20jährigen Bestehen wurde Mühl infolge einer Pädophilie-Anklage für sieben Jahre arretiert. Der Künstler lebt heute in Portugal. Schwarzkoglers aktionistisches Dasein endete 1969 als er im Alter von 29 Jahren seinem Leben ein Ende setzte. Brus brach den Aktionismus 1970 mit der „Zerreißprobe“ ab, eine Fortführung hätte unweigerlich zum Selbstmord geführt. Er verlagerte daraufhin sein Betätigungsfeld auf gesellschaftskritische ‚Bild-Dichtungen‘. Zu Papier gebrachte und mit Texten unterlegte Zeichnungen kennzeichnen eine besondere Form des künstlerisch-literarischen Engagements Brus’. Der WA kann also als *Aktionismus* innerhalb eines Kunstdiskurses beginnend mit der Lösung von der Bildfläche in den frühen 60er Jahren bis etwa 1970 datiert werden. Eine Ausnahme bildet hierbei Nitsch. Die unter dem Fokus WA gefassten vier Künstler bilden die Basis für meine Themenabhandlung, obschon eine derartige personelle Grenzziehung im praktischen künstlerischen Feld schwieriger nachvollziehbar wird, zumal die Wiener Gruppe *Aktionsvorträge* hielt wie auch weitere KünstlerInnen das Konzept der *Aktion* ausführten bzw. auch Modelle in das aktionistische Geschehen integriert waren. Dennoch wurden aber keine weiteren Personen, bis auf einige Ausnahmen der Wiener Gruppe, kriminalisiert und politisiert.

⁹Vgl. Hermann Nitsch, Biographie, Homepage, online unter: <http://www.nitsch.org/> (Stand: November 2007). Vgl. ebenso Monika Vanecek-Pelz (Red.), Art-Port.cc, online unter: <http://www.art-port.cc/?action=artist&id=93&sa=show> (Stand: November 2007).

¹⁰ Das Museumszentrum Mistelbach eröffnete am 24. Mai 2007 das Nitsch-Museum, welches unter Abstimmung mit Nitsch von Wolfgang Denk architektonisch umgesetzt wurde. Die Initiative des Landes Niederösterreichs zur Kunst- und Kulturförderung subventionierte dieses Projekt „*als Impuls zur Steigerung der regionalen Wertschöpfung*“, so Landeshauptmann Erwin Pröll im Interview. In: Ernst Brandstetter, Kunst und Kultur für alle Regionen des Landes. In: Der Standard (Österreichische Tageszeitung) (Printausgabe, 1. Juni 2007), A4 (Spezialausgabe).

¹¹ Hermann Nitsch, Text über das OMT, online unter: <http://www.nitsch.org/> (Stand: November 2007).

¹² Vgl. bspw. H. Christoph, S. Gächter, „Ich liebe Tiere sehr“. In einem Interview mit Nitsch. In: Profil Nr. 30 (20. Juli 1998), 80-81 hier 80f.

Solche Ambivalenzen erfordern eine subtile Auseinandersetzung mit der Thematisierung des WA.

„[...] die Ereignisse rund um diesen Skandal [gemeint ist die Veranstaltung „Kunst und Revolution“, 1968 an der Universität Wien] gehörten längst wissenschaftlich aufgearbeitet. Es wäre ein Paradebeispiel für die Fachwissenschaft, die Manipulation der öffentlichen Meinung durch die Medien zu erforschen. Aber wir haben heute keinen Karl Kraus.“¹³

Obgleich eine derartige wissenschaftliche Aufarbeitung einer Medienanalyse bislang noch nicht vorliegt, wurden in den letzten Jahren vermehrt variantenreiche Aspekte zum WA thematisiert. Die verstärkte Rezeptionstätigkeit seit den 90er Jahren im deutschsprachigen Raum ist bemüht den WA in unterschiedlichen Kontexten zu (re-)positionieren. Eine überschaubare Anzahl an Ausstellungskatalogen¹⁴ beschäftigt sich vorwiegend aus einer kunsthistorischen Perspektive mit dem WA, sei es die Transformation von der Aktionsmalerei zum Aktionismus, das OMT Nitschs, oder auch psychoanalytische Interpretationsmodelle, Werk-/Aktions-Chronologien, Künstlerbiographien oder Erfahrungsberichte.¹⁵ Des Weiteren nehmen Begleithefte und Informationsbroschüren anlässlich stattgefundener Ausstellungen einen wichtigen Bezugspunkt ein.¹⁶ Die ersten umfangreichen Ausstellungstätigkeiten wurden ebenfalls relativ spät umgesetzt. „Out of actions“ 1998 in Los Angeles, Wien und Barcelona gezeigt, trug nach Ansicht von Brus wesentlich dazu bei den WA aus seiner bislang isolierten Betrachtung zu lösen und in einem international eingebundenen Kontext zu

¹³ Danièle Roussel, *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher* (Klagenfurt 1995), 19.

¹⁴ Galería Charpa (ed.), *Wiener Aktionismus 1960-1971*. Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler. (Noviembre - Diciembre 1996) (Valencia 1996). Museum Fridericianum (ed.), *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus*. Wien 1960-1965, Günter Brus, Adolf Frohner, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Alfons Schilling, Rudolf Schwarzkogler (Paralleltitel: *From action painting to actionism*) (Kassel 1988). MUMOK (ed.), *„Rebellion & Aufbruch. Kunst der 60er Jahre. Wiener Aktionismus, Fluxus, Nouveau Réalisme, Pop Art“*, Begleitheft zur Ausstellung (Wien 2002).

¹⁵ Es sind auszugsweise Beispiele angeführt: Toni Elisabeth *Altenberg*, *Mein Leben in der Mühlkommune. Freie Sexualität und kollektiver Gehorsam* (Wien/Köln/Weimar 1998). Thomas *Dreher*, *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia* Bd. 3 (aus der Reihe: Michael *Backes*, Thomas *Dreher*, Georg *Jäger*, Oliver *Jahraus* (eds.), *Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden. Grenzgänge in Literatur, Kunst und Medien*) (München 2001). Oliver *Jahraus*, *Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und der Dispositionierung des Bewusstseins* Bd. 2 (aus ders.) (München 2000). Klocker (ed.), *Wiener Aktionismus*, 1989.

¹⁶ Die unter den Fußnoten 2 und 3 angeführten Beispiele erheben keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit, sondern sollen nur einen Einblick in das breite Spektrum um den WA geben.

präsentieren; ebenso die Veranstaltung „Art comme Crime“ 2002 in Paris.¹⁷ Aber auch das Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (MUMOK) zeigte sich in den letzten Jahren interessiert und bemüht, den WA mit inhaltlich verwandten und zeitgenössischen Arbeiten auszustellen.¹⁸ In diesem Zusammenhang nehmen informelle und expressionistische MalerInnen wie auch die Literaten der Wiener Gruppe eine wichtige Stellung ein. Obgleich in der Ausstellung „Wiener Aktionismus – Die Sammlung Hummel“¹⁹ sämtliche Publikationen und Entwürfe der Aktionsgruppe involviert wurden – um Parallelen zu den eben erwähnten Kunstströmungen aufzuzeigen –, ließen sich der gesellschaftskritische Aspekt und das soziale Umfeld der Aktionisten nicht nachvollziehen. Zwar wird in der aktuell ausgetragenen Ausstellung „Konzept. Aktion. Sprache“²⁰ auf eine soziokulturelle Kontextualisierung und die Thematisierung kapitalistischer Vermarktungsstrategien²¹, mittels Gerichtsbeschlüssen und Zeitungsartikeln um den WA hingewiesen, jedoch bleibt die problematische Stellung der Künstler in der österreichischen Gesellschaft unkommentiert. Dokumentiert wird lediglich die enge Zusammenarbeit der österreichischen Aktionisten mit der ebenfalls gegen die Konvention gerichteten Wiener Gruppe. Hubert Klockers und Eva Badura-Triskas Veröffentlichungen zählen in diesem Zusammenhang wohl zu den Standardwerken, denn abgesehen von einer vergleichsweise frühen Beschäftigung mit den Aktionisten, werden ihre Arbeiten auch stets in nachfolgender Literatur zitiert wie auch Ausstellungen von ihnen kuratiert. Klocker befasste sich bereits im Jahre 1983 im Rahmen seiner Dissertation mit dem WA und dem OMT Nitschs.²² Ein zentrales Werk in der Auseinandersetzung mit dieser Kunstrichtung ist Klockers zweisprachig erschienene Ausgabe „*Der Wiener Aktionismus. Wien 1960-1971. Der zertrümmerte Spiegel*“ aus dem Jahr 1989.²³ Ebenfalls sehr umfassend angelegt sind die Bände aus der Reihe „Das

¹⁷ Antonia Hoerschelmann, „Aus meiner Zeit heraus versetzt“. Im Gespräch mit Günter Brus (Juni 2003). In: Monika Faber, Günter Brus. Werkumkreisung. Katalog anlässlich der Ausstellung „Günter Brus“ in der Albertina (Wien), Neue Galerie am Joanneum (Graz), Kunsthaus Zug, Galleria d'Arte Moderne (Bologna) (2003-2005). Mit einer Chronologie von Johanna Schwanberg u. Beitr. von Antonia Hoerschelmann. Albertina (Wien), Klaus Albrecht Schröder (ed.) (Köln 2003), 262-265, hier 262.

¹⁸ Vgl. Hubert Klocker, „Wiener Aktionismus – Die Sammlung Hummel“, Informationsbroschüre zur gleichnamigen Ausstellung im MUMOK (Wien 5. Mai - 16. Juli 2006).

¹⁹ „Wiener Aktionismus. Die Sammlung Hummel“, Ausstellung im MUMOK (Wien 5. Mai - 16. Juli 2006).

²⁰ „Konzept. Aktion. Sprache“, Ausstellung im MUMOK (Wien 15. Dezember 2006 - 23. Oktober 2007).

²¹ Vgl. MUMOK (ed.), „Konzept. Aktion. Sprache“, Informationsbroschüre zur Ausstellung gleichnamigen Ausstellung (Wien 15. Dezember 2006 - 23. Oktober 2007).

²² Klocker, Wiener Aktionismus und OMT.

²³ Klocker (ed.), Wiener Aktionismus.

Problempotential der Nachkriegsavantgarden. Grenzgänge in Literatur, Kunst und Medien“ herausgegeben von Michael Backes, Thomas Dreher, Georg Jäger und Oliver Jahraus²⁴. Überdies beschäftigen sich Publikationen mit Teilaspekten aus dem Oeuvre des WA, sei es mit dem Medium Film oder Fotografie oder auch dem Schaffen einzelner Künstler in Form von Biografien oder Werkchronologien.²⁵ Kunsttheoretische Ansätze nehmen eine Positionierung im internationalen Kunstdiskurs vor oder befassen sich mit der Entwicklung der Ausdrucksformen im aktionistischen Betätigungsfeld, beispielsweise der Überwindung des Tafelbildes hin zur Aktion.²⁶ Die bis heute umstrittene Position des WA zeigt sich in der verstärkten Ausstellungstätigkeit und der wissenschaftlichen, kunsttheoretischen Aufarbeitung seit den 90er Jahren. Das vor zwei Jahren initiierte Vereinsprojekt „viennAvant“ versucht über den Begriff der Avantgarde Österreichs Kunstszenen zwischen 1945 bis etwa 1975 zu beleuchten. Über Themenbereiche werden die Disziplinen der bildnerischen und angewandten Kunst, der Architektur, der Literatur und der Musik auf der Basis von Interaktionen miteinander verknüpft. Neben dem interaktiven Definitionsversuch dieser Bezeichnung soll die soziale Situation, in welcher es gelang Avantgarden zu positionieren, herausgestellt werden.²⁷ Ebenso auf der Interaktion basierend wird in dieser Arbeit die Kunstrichtung WA in einem sozio-politischen Kontext betrachtet.

1.1.2. Zum Forschungsgegenstand und zum Problem der Einordnung

Die diffizile Einordnung des WA resultiert aus dem Anspruch die Kunst weder als „Abbildung“ noch als „gemachte Wirklichkeit“, sondern als „Erfinder neuer

²⁴ Michael Backes, Thomas Dreher, Georg Jäger, Oliver Jahraus (eds.), *Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden*. (München 2000/2001).

²⁵ Als Beispiele werden angeführt: Eva Badura-Triska, Hubert Klocker, Rudolf Schwarzkogler. *Leben und Werk*. MUMOK (ed.), anlässlich der Schwarzkogler-Ausstellungen im MUMOK, Museum des 20. Jahrhunderts (Wien 10. Dezember 1992 - 31. Jänner 1993) und in der Prager Nationalgalerie (Prag 11. Februar - 11. April 1992) (Klagenfurt 1992). Stephen Barber, *The art of destruction. The films of the Vienna Action Group* (London 2004). Peter Weibel (ed.), *Die Frage der Fotografie im Wiener Aktionismus als die Frage nach Autor und Autonomie in der Fotografie* (1986). In: Ders. (ed.), *(Gamma und Amplitude. Medien- und kunsttheoretische Schriften. Philo & Philo Fine Arts, Berlin 2004) 86-116.*

²⁶ Es sind auszugsweise Beispiele angeführt: Dieter Schwarz, *Aktionsmalerei - Aktionismus*. Wien 1960-65. Eine Chronologie. (Zürich 1988); Kerstin Braun, *Der Wiener Aktionismus. Positionen und Prinzipien* (Wien 1998). Günther Holler-Schuster, *Von der Malerei zur Aktion* (unveröffentl. Dipl. Graz 1990). Ferdinand Schmatz, *Sinn & Sinne. Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus und andere Wegbereiter* (Wien 1992).

²⁷ Christian Müller, Gespräch (4. August 2007) mit Anita Winkler über das Projekt „viennAvant“.

Wirklichkeiten“ zu sehen.²⁸ Die provokatorische Vorgangsweise der Künstler durch das Rütteln an dem gängigen Realitätsbegriff ließ die Künstler nicht mehr Künstler sein. Sie wurden Geistesranke, Tierschänder, Kriminelle und Aktionisten. Im zweiten Kapitel wird der WA als eine in einem Sozialgefüge entstandene Kunstrichtung situiert, sowie durch seinen die Gesellschaft zu verändernden Anspruch, der den Aktionismus aus dem herkömmlichen Kunstverständnis hinauskatapultiert, als künstlerischer Grenzgänger oder Phänomen sichtbar.

Mit dem für diese Arbeit ‚selbstverständlichen‘ Gebrauch des Ausdrucks Wiener Aktionisten unter Bezugnahme auf die Künstler Brus, Mühl, Nitsch und Schwarzkogler gehen ebenfalls Ordnungsprinzipien in Form von Referenzstrukturen einher. Diese sollen nun kurz resümierend unter dem Aspekt der Einordnungsproblematik dargelegt werden.

Die ‚personelle‘ Einschränkung auf die vier Kunstschaffenden koinzidiert mit der aus der Sekundärliteratur und einer aus den Ausstellungskonzepten hervorgehenden Typologie einerseits, die Selbstbezeichnung als Aktionsgruppe wie die folgerichtige Stilisierung zum *Aktionismus*, einem von Peter Weibel geprägten Begriff, evozieren diese Tendenz andererseits, wenngleich in Österreich zur selben Zeit weitere KünstlerInnen etabliert waren. Ebenso waren Vertreter der Wiener Gruppe, wie auch WA-Modelle aktionistisch tätig. Wenn auch in den frühen 70er Jahren Künstlerinnen wie Valie Export oder Rebecca Horn in Deutschland Aktionen demonstrierten, war der WA als solcher in seinem Freiheitsideal eine patriarchalisch durchdrungene Domäne, trotz des Einsatzes von weiblichen Modellen und eines offenkundigen freien Sexualitätsanspruchs. Valie Export wird im Kunstdiskurs zur „Zweiten Generation“²⁹ des WA gezählt, ob der emanzipierten Frauenrolle oder ob der zeitversetzten, später beginnenden, Aktionen; ihre erste führte sie 1968 gemeinsam mit Peter Weibel aus.³⁰

²⁸ Zit. nach Otto Mühl (2003), Autorisiertes Diskussionsforum zur Ausstellung „Otto Muehl. Leben/Kunst/Werk. Aktion Utopie Malerei 1960-2004“, anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum Angewandter Kunst (MAK) (Wien 3. März - 21. Mai 2004), online unter: <http://www.ottomuehl.at/index1.html> (Stand: Juli 2007).

²⁹ Zit. nach dem Ausstellungstext „Valie Export – Eine Werkschau“ (Sammlung Essl, 11. Februar - 10. April 2005), online unter: <http://sammlung-essl.at/frame.htm?/deutsch/ausstellungen/archiv/export.html> (Stand: September 2007).

³⁰ In „Aus der Mappe der Hundigkeit“ spazierte Valie Export 1968 mit dem auf allen Vieren kriechenden Peter Weibel an der Leine durch die Wiener Innenstadt. Im selben Jahr fand die Aktion „Tapp und Tastkino“ statt. Siehe Valie Export, Homepage, online unter: <http://www.valieexport.org> (Stand: Juli 2007).

Eine weitere Begrenzung des WA-Begriffes wird auf der ‚zeitlichen‘ Ebene vorgenommen. Bezogen auf die vier Künstler kann deren aktionistische Haupttätigkeit mittels Aktionschronologien auf die 60er Jahre festgelegt werden, die einzige Ausnahme stellt hierbei Nitsch dar. Aktionen als künstlerische Ausdrucksform lassen sich allerdings nicht ausschließlich auf dieses Jahrzehnt und ebensowenig auf die WA-Künstler reduzieren. Wie eingangs schon erwähnt, führte beispielsweise die Wiener Gruppe Ende der 50er Jahre Aktionsvorträge durch. Weiters finden Aktionen im Kunstgeschehen bis dato großen Anklang. Die Musikgruppe „Drahdwaberl“ beispielsweise, gegründet 1969 von Stefan Weber, zeichnet sich durch das aktionistische Element in der Bühnenshow, wie auch durch ein gesellschaftskritisches Bewusstsein aus. Im Fokus des WA vor einem zeitgenössischen, soziokulturellen Hintergrund erfährt die ‚Aktion‘ jedoch in den 60er Jahren eine charakteristisch politisierende Komponente konnotativ assoziiert mit linksideologischem Gedankengut. Der WA wird in diesem Sinne zu einem politischen Aktionismus. Die Tatsache, dass agitatorische Ideen gegen bestehende Staatsrestriktionen formuliert wurden wie auch die Zusammenarbeit mit dem Sozialistischen Österreichischen Studentenbund (SÖS) 1968, getragen von dem Leitspruch *„Kritik muss in Aktion umschlagen“*³¹, fördern diese Tendenzen.³²

Der ‚Raum‘ des WA ist bereits mit der Bezeichnung selbst fixiert und somit am einfachsten zu erfassen. Die Kunstausbübung war eine von Wien ausgehende, und vorerst auch auf Wien beschränkte Tätigkeit. In Wohnungen, privat gemieteten Kellergewölben, Galerien, öffentlichen Einrichtungen und Plätzen wurde künstlerisch agiert, Flugzettel, Zeitschriften, Partituren usw. waren an das heimische Publikum adressiert. Durch diesen Umstand erhält der WA seine Spezifik und ist von zeitgenössischen Kunstrichtungen abgrenzbar. Auch wenn die Aktionisten nationale und internationale Vorläufer und parallele Kunstströmungen aufnahmen, so zeichnen sich ihre Verhaltensweisen als ein Reagieren vor einem sozialpolitischen Hintergrund ab. Demgemäß etwa im Unterschied zum amerikanischen Aktionismus: Paul McCarthy arbeitete ebenfalls mit Nahrungsmitteln und Exkrementen, jedoch schienen unterschiedliche Motivationen zu wirken, denn *„[d]ie Wiener reagierten auf ein konservativ katholisches, Freudsches Milieu, McCarthy, der in Los Angeles lebt,*

³¹ Peter Gorsen, Wiener Aktionismus. In: Schmied (ed.), Geschichte der bildenden Kunst. 20. Jahrhundert Bd. 6 (München/New York/London 2002), 161-170, hier 170.

³² Zur näheren Auseinandersetzung zu diesem Aspekt siehe Kapitel 1.3.

handelt mit Popkultur, er hat eine burleske Qualität [...]“³³. Ebenso im Gegensatz zum amerikanischen Aktionismus wurde den Wienern durch den Eingriff der Legislative und Exekutive die künstlerische Existenz in Österreich erschwert, allerdings ermöglichte das bereits internationale Renommee dieser Künstlergruppe für deren Formierung die Teilnahme am „Destruction in Art Symposium“ (DIAS) 1966 in London eine Art Initialzündung gewesen war, ein Fortbestehen als Künstler vor allem in Deutschland und den USA. Der ‚Uni-Skandal‘ und die damit einhergehende Diffamierung von Seiten der österreichischen Öffentlichkeit, derzufolge die Arretierung der Künstler veranlasst wurde, bewog diese im Ausland zu praktizieren. Seither begegnet man einer Aufarbeitung in Österreich mit großer Distanziertheit. Als bald internationale Galerien den WA in den 90er Jahren erstmals ausstellten, bekundete auch Österreichs Kunstszenen zögerndes Interesse. Der WA wird in einen Kunstdiskurs eingebunden und nun auch in Österreich in Ausstellungskonzepte aufgenommen. Erst in den letzten Jahren wurde versucht systematisch Mappenwerke anzukaufen. Die Sammlung Essl, das Leopoldmuseum und das Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (MUMOK), dem das Aktionismusarchiv angeschlossen ist, gehören zu den großen Abnehmern.³⁴

Die schwere Zuordenbarkeit des WA bzw. Nichtakzeptanz der Aktionisten als Künstler in den 60er Jahren in Österreich erwirkt bis heute eine eben beschriebene ambivalente Positionierung. Als Kunstrichtung selbst ist der WA in Österreich generiert, wie sich an einem verstärkten Interesse an der Ausstellungstätigkeit und Annerkennungspreisen zeigt. Ebenso Kulturförderungen im großen Rahmen wie das ÖVP-landessubventionierte Nitsch-Museum bedingen nun auch eine öffentliche Rehabilitierung im weitesten Sinne, dennoch wird der WA der 60er Jahre in einem soziokulturellen Feld Österreichs mitsamt seinen repressiven Maßnahmen als ‚schwarzer‘ Fleck in der Geschichte gesehen und dahingehend in einem sozialpolitischen Kontext nur marginal abgehandelt.

³³ C. Carr, Das Aufregendste seit Jahren, Profilinterview mit der Kunstkritikerin des Magazins „Village Voice“ über die Ausstellung „Out of Actions, Body Art & Performance 1949-1979“ im MAK (Wien 17. Juni - 6. September 1998). In: Profil Nr. 24 (8. Juni 1998), 95-97, hier 97.

³⁴ Vgl. Matthias Dusini, Nicole Scheyerer, „Leopold ist ahnungslos“. In einem Interview mit Brus, Falter 9/02 (Online-Ausgabe, 27. Februar 2002), online unter: http://www.falter.at/print/F2002_09_3.php (Stand: November 2007).

Aus der Einordnungs- bzw. Zuordnungsproblematik des WA, indem er personell, räumlich, und zeitlich getrennt voneinander fokussiert wird, resultiert die ambivalente Betrachtungsweise der Kunstrichtung aus seinem jeweils spezifischen Blickwinkel. Erst über die Zusammenführung der drei Ebenen, und nicht aus den einzelnen heraus gelesen, bezieht der WA seinen Phänomencharakter. Folglich ist das Auftreten und Ende des WA als eine zeitlich bestimmbare Erscheinung fassbar und auf die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts fokussiert. Die nun anstehende Frage warum der WA gerade zu dieser Zeit in gerade dieser Form in Österreich stattgefunden hat, stellt sich als wahre Herausforderung dar. Zu ihrer Beantwortung werden zum einen Bedingungen rekonstruiert, unter welchen ein Phänomen in Erscheinung tritt bzw. trat, wobei die Kausalitätserklärung dahingehend vernachlässigt wird. Die Hinterfragung der zu begründenden Ansprüche würde letztlich zu einem ‚Urphänomen‘ zurückführen. Zum anderen, obwohl das Phänomen nur bei entsprechenden Rahmenbedingungen wahrnehmbar ist, verändern sich diese Richt- und Orientierungslinien – auch sie werden interaktiv konstruiert und variiert wie etwa die Normen- und Wertevermittlung, etablierte Wissensbestände, Diskuspraktiken und Machtverhältnisse.³⁵ Zur Abgrenzung des Phänomens soll der WA auf einen in der ‚Sexuellen Revolution‘ spezifischen Freiheitsdiskurs untersucht werden, der von der Motivation der Aktionisten über die Kunst eine ‚neue Gesellschaft‘ zu etablieren, angetrieben war. Die gesellschaftskritischen Künstler bezogen sich auf formal-ästhetische Sujets mittels derer der Weg zur Realität angebahnt werden sollte.

1.1.3. Theoretische Grundlagen des Forschungsfeldes

Veränderungen und Spannungen der revolutionären Zeitspanne zeichneten sich auch im wissenschaftlichen Betrieb ab. Zunehmend wurden in den Sozialwissenschaften konstruktivistische Ansätze fokussiert und essentielle wie auch ontologische Zugänge wichen objektivierbaren Forschungsgegenständen.³⁶ Problemorientierte Abhandlungen und (De-)Konstruktionen von Wirklichkeiten setzten sich sonach auch in den geisteswissenschaftlichen Disziplinen durch. Die in den letzten Jahren forcierte

³⁵ Joachim Ritter, Karlfried Gründer, „Phänomen“. Historisches Wörterbuch der Philosophie Bd. 7 (Basel 1989), 461-483.

³⁶ Vgl. bspw. Franz X. Eder, Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität (München 2002), 227-243.

Interdisziplinarität im Forschungsbereich und die Herbeiführung einer gemeinsamen Wissenschaftssprache involvieren nun auch die geisteswissenschaftlichen Geschichtswissenschaften, die mittlerweile auch in Österreich um die Kulturwissenschaften erweitert wurden. Entgegen rein ideologischer und kritischer Historiographie wird versucht in dieser Disziplin den „Objektivitäts“-Begriff als eine durch Machtkonstellationen interaktive „Konstruktion der Wirklichkeit“³⁷ anzuwenden. Die objektive Geschichtswissenschaft versucht Phänomene zu rekonstruieren und Machtverhältnisse zu destillieren, also auch eine Verbindung zwischen theoretischen Erkenntnissen und ausgeführten Handlungen, demnach Diskurs übergreifende Erklärungsmodelle zu schaffen. Der Text dient nicht ausschließlich als Deskriptiv, sondern wird intertextuell interpretiert und sein Entstehungsrahmen, sowie seine Rezeption werden analysiert. Die Diskursforschung bewegt sich den Fragestellungen entsprechend auf verschiedenen Ebenen, ob nun auf einen linguistischen, semantischen oder sozialen Charakter rekurrend. In der aktuellen Debatte zur Diskursanalyse, wie der neu erschienene Sammelband „Historische Diskursanalyse“³⁸ zeigt, konzentriert sich nun die Geschichtsforschung verstärkt auf die methodische Konstruktion eines Themenfeldes, die eine meist interpretativ-hermeneutische Abhandlung durch strategische Kategorien und Praktiken fungieren lässt. Ideelle und ontologische Zugangsweisen weichen einem begründeten und zu begründenden Handeln, das aus einem angelegtem Wissensvorrat und Erfahrungswert schöpft. Die Diskursanalyse ermöglicht eine vielfältige Varianz der Ausführung, wie auch definitorische Unterschiede. In der Diskursanalyse wird mit einer möglichst objektiv konstruierten Realität gearbeitet stets reflektierend, wie Wissen im Zusammenhang mit einer Fragestellung in einer bestimmten Zeit-Raum-Symmetrie entstehen konnte. In diskursmethodischen Begriffen gesprochen fasst man eine derartige analytische Vorgangsweise unter dem Vokabular wie Produktion, Wissenstransfer und Rezeption. Es gilt in einer *postmodernen* Diskussion nun nicht mehr das heroische Wirken von historischen Subjekten aufzuzeigen, sondern Machtverhältnisse anhand von Dispositiven, Diskurspraktiken und institutionalisiertem Wirken interaktiv darzustellen. Federführend für die wissenschaftliche Auseinandersetzung ist nach wie vor Michel

³⁷ Peter Berger, Thomas Luckmann, Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie (Frankfurt am Main 1966).

³⁸ Franz X. Eder (ed.), Historische Diskursanalyse. Genealogie, Theorie, Anwendungen (Wiesbaden 2006).

Foucault, der die Komplexität einer kritikfähigen und reflexiven Geschichtsforschung großflächig archäologisch und genealogisch in Angriff nimmt. Wenn auch seine Publikationen mehr Fragen aufwerfen als Antworten geben, seine historische Perspektivität aus dem Blickwinkel eines/r Historikers/in als unwissenschaftlich erachtet wird, verweist er mittels Fallbeispielen auf ein wechselseitiges Rollenspiel, in welchem DiskursteilnehmerInnen partizipieren. Daraus ergeben sich bis heute divergierende Interpretationsversuche, sowie darauf aufbauende neue methodische Ansätze. Je nach Fragestellung wird versucht die Diskursanalyse problemorientiert einzusetzen, obwohl sie im eigentlichen Sinne kein Methodenprogramm vorschlägt, sondern vielmehr eine Forschungsperspektive bietet und dahingehend die Integration mehrerer Methodenansätze ermöglicht. Trotz erwähnter Definitionsunterschiede des ‚Diskurses‘ ist ihnen die Organisation und Systematik von Aussagen und Handlungen zu einem bestimmten Thema gemeinsam.³⁹ Die AutorInnen insistieren auf einen sparsamen Gebrauch dieses Begriffes aufgrund seiner sehr divergierenden Ansatzpunkte.⁴⁰ Vor allem die vorangetriebene Debatte über die Diskursanalyse erfordert eine subtilere Betrachtungsweise, sowie den Einsatz von wissenschaftsspezifischen Formulierungen. Die Diskursanalyse wird letztendlich erst durch die Etablierung einer entsprechenden Sprache als wissenschaftlich anerkannt. Mittels der für diese Arbeit in Betracht gezogenen Methode der Wissenssoziologischen Diskursanalyse (WSD) deren Anspruch es ist selbstreflexiv zu forschen müssen nachvollziehbare Schritte das Forschungsobjekt legitimieren.

In der methodischen Aufbereitung der Forschungsarbeit wird zunächst eine über das Quellmaterial hinausgehende „weite Kontextanalyse“⁴¹ angelegt, die die thematischen, personellen und medialen Ressourcen der Aktionisten darlegt über die sich ihr Handlungsraum definieren lässt.

Das Ziel der Arbeit ist es auf dieser kontextuell konstruierten Basis Freiheitsstrategien als ein ‚freies‘ Handeln sozialer AkteurInnen sichtbar zu machen.⁴² Die grundlegenden Fragestellungen an den Forschungsgegenstand lauten wie folgt:

³⁹ Franz X. Eder, Historische Diskursanalyse und ihre Analyse – eine Einführung. In: Ebenda, 9-22.

⁴⁰ Bspw. warnt Peter Haslinger vor dem „inflationären Gebrauch“ des Wortes ‚Diskurs‘. Vgl. Peter Haslinger, Diskurs, Sprache, Zeit, Identität. In: Ebenda, 27-50, hier 40, 45f.

⁴¹ Vgl. Philipp Mayring, Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken, durchgesehene Aufl. (Weinheim²1990), 70-93.

⁴² Siehe Kapitel II.

Welche Freiheitsstrategien verfolgten die Wiener Aktionisten?

Gab es einheitliche Strategien in der Aktionsgruppe?

Gab es kohärente Strategien außerhalb des Diskursfeldes der Kunst?

Nicht zu handelnde und gehandelte Freiheit, ob in Forderungen geblieben oder in idealistischen Ideen der Subversion verankert, überführte den WA in eine Sozialutopie, in der sich das anarchische Individuum immer wieder aufs Neue aus sich selbst heraus entfaltete. Der in den Sphären des Unbewussten angelegte Befreiungswille, der nach Erkenntnis strebt, zeitigte das prozessuale Element, das in den Aktionen veranschaulicht dargestellt wurde. In den Befreiungsstrategien der Aktionisten war die Bewegung bereits verankert bzw. die Wechselwirkung mit der Umwelt. In diesem Zusammenhang wird Kellers Idee von einer methodisch angelegten „*Dualität der Struktur*“ herangezogen, deren bigames Verhältnis sich durch das Zusammenführen von Einzelaussagen und einem Gesamtdiskurs ergibt.⁴³ In der aus der Hermeneutischen Wissenssoziologie hervorgegangenen WSD steht das soziale Handeln und die damit verbundene Akteurs/innenrolle im Zentrum des Forschungsinteresses der Methode. Das Subjekt wird in der WSD zweifach gespeist: nämlich als selbstreflexives Subjekt, das im Alltag soziale Wissensbestände ausdeutet und ebenso als Adressat von Wissensbeständen und diesen immanenten Bedeutungen.⁴⁴ Demnach unterwirft sich das Subjekt durch die praktische Anwendung von „*Technologien des Selbst*“⁴⁵, die mit der Suche nach Potentialen der Freiheit und Befreiung von tradierten Subjektivierungsweisen verbunden sind.⁴⁶ Der/Die AkteurIn prägt dahingehend das Diskurskonzept mit und setzt einen Automatismus oder die völlige Objektivierung außer Kraft und sein/ihr Handeln gewinnt eine Bedeutungsqualität über Verständigungsformen und Sinnzuschreibungen, die hermeneutisch-interpretativ rekonstruiert werden. Der Gebrauch von Typisierungen der Subjektpositionen ist somit sozial legitimiert, allerdings nicht vollständig determiniert.⁴⁷ Den vier Hauptvertretern des WA, Brus, Mühl, Nitsch und Schwarzkogler, wird diese Akteursrolle zuteil, nach

⁴³ Keller, WSD, 188.

⁴⁴ Zit. nach Ronald Hitzler, Jo Reichertz, Norbert Schröer (eds.), *Hermeneutische Wissenssoziologie. Standpunkte zur Theorie der Interpretation* (Konstanz 1999), 13. In: Keller, WSD, 205.

⁴⁵ Michel Foucault, Luther H. Martin (ed.), *Technologien des Selbst* (Frankfurt am Main 1993).

⁴⁶ Zit. nach Michel Foucault, nach: Eva Erdmann, Rainer Forst, Axel Honneth (ed.), *Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung* (Frankfurt am Main 1990). In: Keller, WSD, 10.

⁴⁷ Keller, WSD, 191, 198.

deren Denken und Handeln Freiheitsstrategien auf der Basis des von ihnen verfassten Schriftmaterials erarbeitet werden. Zur Beantwortung der Fragestellung nach der Befreiungsdynamik im WA, die sich über die sozialhistorische Positionierung feststellen lässt, muss das Phänomen als solches konkretisiert werden.

1.1.4. Methodische Herangehensweise an den Forschungsgegenstand

Die Bezeichnung WA kann durch unterschiedliche Lesarten auch unterschiedliche Ausformungen annehmen. Als psychoanalytischer Begriff können die Aktionen als eine Ventilfunktion des Abreagierens verstanden werden; als politischer vermag er in direktem Zusammenhang mit Agitation und Forderungen verstanden werden. Wird der Ausdruck WA auf einen kunstimmanenten Diskurs angewandt, so kann er vom gestischen Malen, dem Action painting, hergeleitet werden.⁴⁸ Die unterschiedlichen Interpretationsstile suggerieren den phänomenhaften Charakter des WA und folglich mögliche Ab- und Ausgrenzungen. Die spanische Autorin Piedad Soláns formuliert eine denkbare Definition folgendermaßen:

*“[...] el accionismo vienés aparece como un fenómeno de límites. [...] Pero ¿qué límites? Los límites de la obra, del soporte, del propio cuerpo, de la mente, del arte. Los límites del instinto, de la razón, del dolor, de la sexualidad; de la cultura, la sociedad y la historia. [...] de los límites contruidos.”*⁴⁹

Ihr Ansatz ist für den weiteren Verlauf der Arbeit von großer Relevanz, insbesondere die Betrachtung des WA als ein Phänomen, das durch seinen Ausdruck Subversionen erzeugte, indem konstruierte Grenzen provokativ überschritten wurden. Lässt man den Begriff an einer oberflächlichen Bedeutungsebene, so ist wohl die homogenisierende

⁴⁸ Vgl. Hubert Klocker, Die Dramaturgie des Organischen/The Dramaturgy of the Organic. In: Ders. (ed.), Wiener Aktionismus, 41-88, hier 44.

⁴⁹ freie Übersetzung. „Der Wiener Aktionismus ist ein Phänomen der Grenzen bzw. Grenzüberschreitung. Aber welche Grenzen sind gemeint? Die Grenzen des Kunstwerks, des eigenen Körpers, der Gedanken, der Kunst. Grenzen des Triebes, der Vernunft, des Schmerzes, der Sexualität, der Kultur, der Gesellschaft, der Geschichte [...]. Grenzen konstruierter Grenzen.“ In: Soláns, Accionismo vienés, 11.

Aussage einer performativen Bewegung zutreffend.⁵⁰ Entgegen dieser Homogenisierung bei allgemeiner Referenz auf die Künstlergruppe, soll die Bezeichnung WA in meiner Arbeit möglichst problemorientiert, ohne die Ausdrucksweise der einzelnen Künstler unterminieren zu wollen, zum Einsatz kommen.

Im Rahmen der Forschungsarbeit wird der WA als eine Kunstrichtung und ein den Kunstdiskurs überschreitendes Phänomen betrachtet, das sich öffentlich gegen die gesellschaftliche Konvention auflehnte, und wird dahingehend im Zeichen der Aufbruchstimmung der ‚Sexuellen Befreiung‘ gelesen, auch wenn diese als ein vielfach verwendetes Schlagwort nicht deckungsgleich ist.⁵¹ Die gemeinhin als ‚Sexuelle Befreiung‘ bezeichnete Zeitspanne wird in der Literatur einerseits weitgehend in einer zeitlichen Begrenzung von 1950-70⁵² angeführt, andererseits wird der revolutionäre Impetus hinterfragt und eine schleichende Genese angenommen, die sich bis heute mit Problematiken wie etwa der Gleichstellung der Frau, dem vorehelichen Geschlechtsverkehr und der Institution Ehe beschäftigt.

Im direkten Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit werden die 68er-Bewegung als zentraler Begriff und die in den 60er Jahren geforderten Veränderungen fokussiert. Der dieser Forschungsarbeit zugrunde liegende These explizieren den auf ‚Skandal‘ und ‚Widerstand‘ angelegten WA, unter Beachtung von realpolitischen, zeitgenössischen Umständen, nicht als ein Außenstehendes, sondern als Motor für aktionistische Austragungen und einmal mehr soll auf den interaktiven Austausch von Mensch und Umwelt, im Subjekt immanent, hingewiesen werden. Der WA fällt wie eben erwähnt in die Zeitspanne der ‚Sexuellen Revolution‘ und wird als österreichischer Beitrag zu international tobenden Studierendenrevolten gesehen.⁵³

⁵⁰ Vgl. Klocker (ed.), Wiener Aktionismus, 44.

⁵¹ Vgl. hierzu Kristina Schulz, 1968: Lesarten der ‚sexuellen Revolution‘. In: Mathias Frese, Julia Paulus, Kar Treppe (eds.), Demokratisierung und gesellschaftlicher Aufbruch. Die sechziger Jahre als Wendezeit der Bundesrepublik. (Paderborn/München/Wien/Zürich 2005), 121-133, hier 124. Vgl. ebenso Franz X. Eder, Die sexuelle Revolution. Liebe, Sex und Widerstand. In: Zur Debatte. Themen der katholischen Akademie in Bayern, 33 (Heft 2) (München 2003), 11-13. Iris Rudolph, Ist die Sexuelle Revolution schon vorbei?. (Frankfurt am Main 1996). Ulrike Baureithel, Erst das Verbot macht das Sexuelle groß. Im Gespräch mit Volkmar Sigusch. In: Freitag. Die Ost-West-Wochenzeitung 27 (Online-Ausgabe, 8. Juli 2005), online unter: <http://www.freitag.de/2005/27/05282201.php> (Stand: November 2007).

⁵² Vgl. bspw. Dagmar Herzog, Die Politisierung der Lust. Sexualität in der Geschichte des 20. Jahrhunderts (München 2005), 222. Eric Hobsbawm spricht sogar zwischen 1950 und 1980 von einer „revolutionären Zeitspanne“. In: Eric Hobsbawm, Sinn und Zweck der Geschichte der Arbeiterbewegung. Beiträge zur Geschichte der Arbeiterbewegung 33 (Berlin 1991), 349-355.

⁵³ Vgl. Klocker, Wiener Aktionismus – Die Sammlung Hummel, o. S.

Hierbei sei nun besonders der Juni 1968 ins Blickfeld gerückt, denn in diesem Monat fand die ‚skandalöse‘ Uni-Aktion im Neuen Institutsgebäude (NIG) der Universität Wien statt. Der Sozialistische Österreichische Studentenbund (SÖS) veranstaltete gemeinsam mit den Aktionisten den Diskussionsabend „Kunst und Revolution“ an welchem Vorträge gehalten und Aktionen präsentiert wurden. Den Höhepunkt dieser straffälligen und zum Skandal erhobenen Veranstaltung stellte die von Brus vorgetragene Bundeshymne, während er onanierte, dar.

Die problematische Bezeichnung eines Phänomens scheint für eine sozialhistorische Betrachtung sehr zutreffend, zumal sie hier, ähnlich dem foucaultschen Dispositiv, sämtliche Diskurse zulässt, also die Rezeption der Wahrnehmung, die je nach vorherrschenden Werte- und Normenimplikationen von Instanzen unterschiedlich kommentiert, kritisiert, redigiert, rezensiert, kriminalisiert, pathologisiert und psychiatrisiert wird. Das Phänomen soll hierbei nicht von einer begriffstheoretischen Ebene expliziert werden, sondern einen Wirkungszusammenhang, der allerdings nicht abseits von der Wahrnehmung erfolgt, die zugleich Interpretation ist, offen legen. Das Phänomen des sich Zeigens wird als das den Sinnen Erscheinende verstanden. Es handelt sich keineswegs um ein homogenes Konstrukt für das zwar dieselben Rahmenbedingungen gelten, sondern das Erscheinende zeigt sich oft sehr widersprüchlich, bereits durch die eigene Empfindung subjektiv wahrnehmbar. Die Kenntnis von Phänomenen ist relativ, nicht absolut, denn die Gesetzmäßigkeiten der Phänomene sind alles, was wir von ihnen wissen. Durch diese erst, alsbald die grenzüberschreitende Wirkung bewusst wird, kann ein Phänomen herausgestellt werden. Es nimmt eine Position, den Macht- und Intentionsverhältnissen entsprechend, in einem bereits bestehenden Positionsgefüge ein und grenzt sich davon ab.

Zur analytischen Betrachtungsweise wird das Phänomen WA diskursiv abgegrenzt. Die Forschungsarbeit wird ausgehend von einem Kunstdiskurs bei welchem Inklusions- und Exklusionsmechanismen wirksam werden und diese den WA als eine Grenzüberschreitung der Kunst erst als Phänomen im konstruktivistischen Sinne konstituieren mit ausgehandelten Freiheitsstrategien der Aktionisten analysiert. Ian Hacking⁵⁴ setzt in seinen konstruktivistischen Ausführungen den

⁵⁴ Ian Hacking, Was heißt „soziale Konstruktion“? Zur Konjunktur einer Kampfvokabel in den Wissenschaften. Gekürzte dt. Erstausgabe (Frankfurt am Main 1999), 19-36.

Unvermeidlichkeitsgedanken voraus, ebenso Kant, der einen ähnlichen Gedanken bereits 200 Jahre davor in seiner „Kritik der reinen Vernunft“ hegte als er das Phänomen als einschränkenden problematischen Grenzbegriff zuließ, dessen negativer Gebrauch, hier jetzt im Unterschied zum Konstruktivismus, notwendig ist.⁵⁵ Erscheinungsformen gesellschaftlicher Wissensvorräte und soziale Prozesse implizieren ein sinnorientiertes Handeln von AkteurInnen. Diese Ebenen gilt es zu verknüpfen, wobei hier weniger die Frage nach dem ‚originalen Ursprung‘ in den Vordergrund gestellt sei.⁵⁶ Im Sinne von Alfred Schütz, der als Vorläufer der WSD gilt, etabliert sich das Phänomen in einem diskursiv erzeugten und institutionalisierten Wissen, das die Grundlage zur Wahrnehmung bietet.⁵⁷ Das in der WSD verankerte Konzept der Phänomenstruktur verweist auf ihre Diskursivität und ihren damit referentiellen Bezug, welcher in unterschiedlichen Formen, also Begründungen zu einem spezifischen Gegenstand, analysiert werden kann.⁵⁸ In der vorliegenden Arbeit wird die Idee der Phänomenstruktur herangezogen, wonach der Freiheitsbegriff in seiner signifikanten Ausprägung figuriert werden kann. Zudem ist die Phänomenstruktur oder das Phänomen nicht vor der Materialanalyse bekannt, sondern muss „*aussageübergreifend*“ erschlossen werden.⁵⁹

Im Zentrum der Arbeit steht der ‚Befreiungsakt‘ der Aktionisten, der sich im prozessualen Charakter der Aktionen und der Destruktions-Idee niederschlug.

Bevor die Fragestellungen in Bezug auf die Forschungsmethode im Verlauf der Arbeit spezifiziert werden, wird auf den problematischen Begriff der Freiheit eingegangen und in evokatorischer Relevanz für das Forschungsfeld darlegt. Die Schriftmaterialien des WA bilden den Ausgangspunkt anhand derer ein Freiheitsbegriff konkretisiert und dieser vor allem kontextuell analysiert werden soll. Über diese Herangehensweise wird das vermeintliche ‚ahistorische‘ Vorgehen⁶⁰ der Aktionisten historisiert und sozialisiert.

⁵⁵ Vgl. Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft 1. Wilhelm Weischedel (ed.), (Suhrkamp/Wissenschaft 55, Frankfurt am Main (Kritik der reinen Vernunft, Auflage B 1787) ³1977, 270f (B 310f).

⁵⁶ Vgl. Reiner Keller, Wissen oder Sprache? Für eine wissensanalytische Profilierung der Diskursforschung. In: Eder (ed.), Historische Diskursanalyse, 51-69, hier 62.

⁵⁷ Zit. nach Reiner Keller, Wissenssoziologische Diskursanalyse (WSD). Grundlegung eines Forschungsprogrammes (Wiesbaden 2005), 233.

⁵⁸ Keller, WSD, 243.

⁵⁹ Keller, WSD, 244.

⁶⁰ Vgl. Otto Mühl, ZOCK. Aspekte einer Totalrevolution, Zock Press (Eigenverlag, Wien 1970), abgedruckt in: Eva Badura Triska, Hubert Klocker, Otto Muehl. Aspekte einer Totalrevolution,

Freiheit und damit assoziierte Begriffe stehen im Vordergrund der Betrachtung. Die Freiheitsthematik, seit jeher ein großes philosophisches Problem, machten sich fächerübergreifend viele Disziplinen im Zeitverlauf (un)nutzbar. Vor allem in politischen Diskursen, nicht zuletzt durch die revolutionären Gedanken Frankreichs seit 1789 mit ihren tragenden Schlagworten Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit geprägt, ist diese präsent und in den bürgerlichen Grundrechten und Gesetzen gewahrt.

„Wir stimmen darin überein, daß alles, was der Einzelne durch den Gesellschaftsvertrag von seiner Macht, seinen Gütern und seiner Freiheit veräußert, nur jeweils der Teil ist, dessen Gebrauch für die Gemeinschaft von Bedeutung ist, aber man muß weiter zugeben, daß allein der Souverän über diese Bedeutung entscheidet.“

(Jean-Jacques Rousseau, Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts, 1758)⁶¹

„Jeder Mensch hat das Recht auf freie Meinungsäußerung; dieses Recht umfasst die Freiheit, Meinungen unangefochten anzuhängen und Informationen und Ideen mit allen Verständnismitteln ohne Rücksicht auf Grenzen zu suchen, zu empfangen und zu verbreiten.“ (Die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte, 1948)⁶²

*„Jedermann hat das Recht auf Freiheit und Sicherheit (persönliche Freiheit).“
„Die persönliche Freiheit darf einem Menschen in folgenden Fällen auf die gesetzlich vorgeschriebene Weise entzogen werden: [...] auf Grund einer mit Strafe bedrohten Handlung auf Freiheitsentzug, [...] zum Zwecke der Beendigung des Angriffes, [...] Grund zur Annahme...für die Ausbreitung ansteckender Krankheiten [...]“*

(Bundesverfassungsgesetz zum Schutz der persönlichen Freiheit, 1988)⁶³

Aktionismusarchiv MUMOK (ed.) (Köln 2004), 1-14, hier 10. (Die Seitenangabe richtet sich nach der mit 1 begonnenen Durchnummerierung des in diesem Band abgedruckten ZOCK-Heftes.)

⁶¹ Jean-Jacques Rousseau, Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts. (Stuttgart (1762) 2003), 33.

⁶² Die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte. Art. 19, Resolution 217 A (III) (10. Dezember 1948), online unter: <http://www.unhchr.ch/udhr/lang/ger.htm> (Stand: Juni 2007).

⁶³ Bundesverfassungsgesetz zum Schutz der persönlichen Freiheit. Art. 1 u. 2 (BGBl. 684/1988) (29. November 1988), online unter: <http://www.verfassungen.de/at/bvg88.htm> (Stand: Juni 2007).

Ob nun in Bürger- und Menschenrechten verankert, verkörpert durch die vier Transferfreiheiten des Schengen Abkommens⁶⁴, oder grundsätzlich dem Individuum immanent, suggeriert die Freiheit ein positives Illusorium, das sich je nach Kontext erklären und operationalisieren lässt.

Gerade nach dem NS-Regime war man in Wissenschaft, Kunst und Kultur darum bemüht neue Systeme zu proklamieren um sich von den Fesseln der nationalsozialistischen Ideologie zu ‚befreien‘, die die Kontroll- und Machtstrategien, mitunter die Unterdrückung eines individuell handelnden Subjektes in erschreckender Form bewusst werden ließ. Der Freiheitsbegriff schlägt sich dahingehend mittelbar und unmittelbar nieder.

Das ‚Subjekt‘ und die ihm inkorporierte ‚Sprache‘ standen im Zentrum der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit. Der Erklärungsbedarf und die kritische Hinterfragung von Ideologien führten zu Objektivierungsmechanismen, nach denen dem Individuum ein Handlungsraum, welcher wiederum von äußeren und inneren Umständen motiviert scheint, zugesprochen wurde. Ob nun ein frei geborener Mensch sich gesellschaftlichen Zwängen unterwirft oder ihm sein Habitus einen Freiraum gemessen an der Potenz von Handlungsmöglichkeiten innerhalb einer Gesellschaft offeriert, es setzen sich Objektivierungsmaßnahmen durch. Die Sozialverbundenheit eines menschlichen Wesens im Denken, Handeln und Sprechen setzt eine Oktroyiertheit einer Institution, eines Interessensverbands, einer Gruppe, eines Mitmenschen usf. voraus, wobei den Ausgangspunkt für diese Theorien westlich demokratische Gesellschaften bilden. Mit dem Konstrukt des Menschen als soziales Wesen geht eine subjektkritische Auffassung einher, die ihm aber keineswegs den Subjektstatus abspricht. Die Theorie vom „Tod des Subjektes“⁶⁵ opponiert gegen die Annahme das Subjekt als solches abschaffen zu wollen; vielmehr soll der Subjektstatus um die idealistischen Bestimmungen, welche dem Menschen ‚zugrunde liegen‘ (subiectum) um die Bedeutung des ‚Unterworfen-sein‘ (subiectus) erweitert werden. Die nun gänzliche Ablehnung eines Solipsismus zugunsten von Formen des Konstruktivismus und der Ideologienkritik spiegeln sich in den Aussagen der Aktionisten bedingt wider, deren totale Negation von bestehenden gesellschaftlichen

⁶⁴ Im Schengen Abkommen infolge der EWR-Verhandlungen von 1990 wurden die „vier Freiheiten“ des Binnenmarktes – freier Warenverkehr, freier Personenverkehr, freier Dienstleistungsverkehr, freier Kapitalverkehr – im Protokoll Nr. 31 festgelegt.

⁶⁵ Vgl. Michel Foucault, Der Mensch ist ein Erfahrungstier. Gespräch mit Ducio Trombadori. Mit einem Vorwort von Wilhelm Schmid (Suhrkamp/Wissenschaft 1274, Frankfurt am Main 1996), 27.

Mechanismen, zwar einer kritischen Reflexion unterzogen werden wie auch neuen Konstruktionen im Sinne einer neuen Gesellschaft den Weg bahnen, so implementierte ihre Vorgangsweise ideologisch utopistische Freiheitsgedanken.

Die gesamte Bewegung der ‚Sexuellen Befreiung‘ lässt sich vorrangig als eine gesellschaftskritische sehen, die durch vehemente Forderungen direkt den politischen Apparat angriff. Die Frage nach dem WA soll aber nicht den Intensivierungsgrad politischer Aussagen betreffen, sondern eine seinen Aussagen zugrunde liegende Freiheitsstrategie offen legen. Welche Ideen und Praktiken ermöglichten den von den Aktionisten bestrittenen Weg zur Freiheit?

Das Datmaterial, das teils publiziert und teils unveröffentlicht in Form von Protokollen aus Privatgesprächen, Briefwechsel und Tagebucheintragungen vorliegt, wird in seiner Art der Aufbereitung mit anderen zeitgenössischen Kunstrichtungen wie Happening, Fluxus und der Wiener Gruppe in Bezug gesetzt und eine Kompatibilität zu eben diesen herausgearbeitet, wobei ähnliche Vorgangsweisen auf die internationale Reputation des WA in einem Kunstkontext verweisen.⁶⁶ Spezieller soll darauf folgend das Wirken der österreichischen Künstler und die Möglichkeiten der Kunstaussübung festgestellt werden, hierzu gilt es vorerst ein Kommunikationsfeld aufzubauen. Die Kunstaussübung der Aktionisten wurde in ihrer Art wie auch in ihren Möglichkeiten erheblich durch den interaktiven Austausch mit KünstlerInnen, Kunstbetrieben und SponsorInnen, in deren Gunst sie standen, beeinflusst.⁶⁷

Mein Beitrag zu dem Forschungsfeld ist die sozio-historische Betrachtung des WA als ein die Kunst überschreitendes Phänomen, das von einem zeitgenössischen Befreiungsdiskurs angeleitet wurde, der im Allgemeinen unter dem Begriff ‚Sexuelle Revolution‘ zu subsumieren ist. Über konkrete Aussagen der Aktionisten bzw. Wiener Aktionsgruppe⁶⁸ – wie sie sich selbst nannte – soll die geforderte Freiheit und eine damit im Zusammenhang stehende Befreiungsdynamik im Rahmen ihres künstlerischen Schaffen analysiert werden. Zumal an die Aktionen Vorstellungen einer Sexualität und eines bürgerlichen Wert- und Normensystem der 60er Jahre gekoppelt

⁶⁶ Siehe Kapitel 1.3.1.

⁶⁷ Siehe Kapitel 1.3.2.

⁶⁸ Vgl. Günter Brus (ed.), *Le Marais*, Sonderschrift anlässlich von Brus Ausstellung „Malerei – Selbstbemalung - Selbstverstümmelung“ (30. Juni 1965), Galerie Junge Generation (Wien 1965), Aktionismusarchiv MUMOK, o. S.

waren, die es zu destruieren galt, soll das Hauptaugenmerk hierbei weniger auf eine kunstimmanente und international geführte Destruktions-Debatte gelegt werden, als vielmehr auf die Intention der Aktionisten die Gesellschaft durch Destruktion zu verändern oder zu de-sozialisieren, also zu „befreien“. Die Intensität der Überwindung gesellschaftlicher Restriktionen *„verweist auf die Zerreißproben, denen diese Gesellschaft ausgesetzt war.“*⁶⁹

1.2. Das Praxisfeld – Wiener Aktionismus

1.2.1. Wiener Aktionismus. Eine Kunstform entsteht...

Oder: „Kunst mit exakt formulierter Zielsetzung erregt meinen Verdacht.“⁷⁰

Bei der Kunstströmung des WA handelt es sich um ein sehr heterogenes Geflecht, in das unmittelbar Literaten und Künstler zugleich einwirkten, wobei sich bei näherem Betrachten selbst die vier aktionistischen Hauptvertreter Brus, Mühl, Nitsch und Schwarzkogler aufgrund divergenter Ansätze nicht einfach unter den Begriff ‚Gruppe‘ subsumieren lassen. Jeder Künstler steht für eine eigene Ausdrucksform. Bei Klocker wird deshalb nie im Allgemeinen von den Wiener Aktionisten gesprochen, sondern sein Zugang erfolgt stets durch Hervorhebung der einzelnen Künstler in ihrer speziellen Ausprägung. Oliver Jahraus räumt dem WA bei seiner Dispositionierung ein eigenes Diskursfeld ein, in welchem die Kunst seiner Meinung nach das Potential diskursiver Störungen darstellt, obgleich diese *„weniger diskursiven und thematischen Beschränkungen unterworfen ist“* und setzt sie unter einem Fiktionalvorbehalt, wobei *„[e]ine Verletzung der Ordnung nur im Bereich des Fiktiven durchgespielt werden [kann]“*.⁷¹ Diese Sonderposition der Kunst lässt sich allerdings nur innerhalb eines Kunstdiskurses nachvollziehen. Wird der WA außerhalb des Kunstdiskurses betrachtet,

⁶⁹ Klocker, Wiener Aktionismus - Die Sammlung Hummel, o. S.

⁷⁰ Günter Brus, „Der Staatsbürger Günter Brus betrachtet seinen Körper“. Einladung zur gleichnamigen Aktion (Wien 1968), abgedruckt in: Sammlung Essl Privatstiftung, Günter Brus. Werke aus der Sammlung Essl. Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung (30. September - 31. Dezember 1998) (Wien 1998), 16.

⁷¹ Jahraus, Die Aktion des Wiener Aktionismus, 75.

was auch das Anliegen der Künstler selbst war⁷², so muss dieser re-positioniert werden in einem ‚neuen‘ diskursiven Gefüge. Durch diesen zu bezeichnenden Sozialisierungsvorgang wird der WA den vorherrschenden Regeln der jeweiligen Diskurse unterworfen und kann als ein österreichisch geprägtes Phänomen analysiert werden. Zuerst wird der WA aber in seiner Entwicklung in kunsttheoretischen Begriffen gefasst und mit zeitgenössischen Kunstströmungen in Bezug gesetzt, wonach dieser mit allgemeinen und speziellen kunst-ästhetisch vertretenen Prämissen positioniert werden kann. Aus denen im anschließenden Kapitel der WA in seinem Handlungsrepertoire und Inhalten innerhalb einer Gesellschaft als soziales Instrumentarium fungibel wird.

Im künstlerischen Betätigungsfeld und in der Ausdrucksform der Aktionisten lassen sich die direkten Wurzeln zum einen in der Literatengemeinschaft Wiener Gruppe, wie in den Strömungen des Informel und des Action painting zum anderen finden.⁷³

Das Informel war eine aus Frankreich stammende Kunstrichtung, die Geometrien und Reglementierungen ablehnte und sich völlig den Emotionen und der Spontaneität verschrieb. Die informelle Malerei seit 1945 deckte sich zeitlich mit den Tendenzen des Action painting. Das Informel konnte streng genommen keinen neuen Stil begründen, sondern diente vorrangig der Definition einer Arbeitsmethode, aus der sich eine Formensprache entwickelte.⁷⁴ Gegen Ende der 50er Jahre begann man sich in Wien allmählich von der informellen Malerei zu lösen, indem man den Prozess der Herstellung eines Kunstwerkes über das Endprodukt stellte.⁷⁵ Folglich wurde mittels einer Performance⁷⁶ die Bedeutungsebene der Ästhetik verlagert und mit ihr sämtliche Grenzen überwunden. Unterscheidungen zwischen Künstler und Kunstwerk, Kunst und Realität, Subjekt und Material verschwanden bzw. wurden im radikalen Ausdruck der Wiener Aktionisten aufgehoben.

⁷² Die Wiener Aktionisten formulierten das Postulat „*Kunst, um die Kunst zu verlassen*“. In: Hubert Klocker, Vorwort/Forword. In: Ders. (ed.), Wiener Aktionismus, 13-16, hier 13; Und Ders. (ed.), Der zertrümmerte Spiegel/The Shattered Mirror. In Ders., 89-112, hier 100.

⁷³ Vgl. bspw. Klocker, Wiener Aktionismus – Die Sammlung Hummel, o. S.

⁷⁴ Wolf Stadler (ed.), „Informel“. Lexikon der Kunst. Malerei. Architektur. Bildhauerkunst Bd. 6 (Freiburg/Basel/Wien 1988), 170-173.

⁷⁵ Ebenda, 60. Vgl. ebenso Elisabeth Jappe, Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa (München 1993), 9.

⁷⁶ Nähere Ausführungen zum Begriff der ‚Performance‘ in der Kunst finden sich bspw. in: Ebenda, 9f.

Action painting bedeutet, wie die Benennung vermuten lässt, die Aktion des/der Malers/in in den Entstehungsprozess des Kunstwerkes zu integrieren. Die Farbe wird spontan in einem Bewegungsablauf des/r Künstlers/in auf die Bildfläche aufgetragen. Im handwerklichen Vorgang sollen die Emotionen direkt auf die Leinwand projiziert werden. Der Begriff Action painting wurde maßgeblich von dem amerikanischen Kunstkritiker Harold Rosenberg geprägt als er sich zunächst nur auf die Malweise von Jackson Pollock bezog. Dieser wandte das Verfahren des Drippings an, bei dem er die Farbe aus durchlöcherten Dosen auf die Leinwand träufeln ließ und mit bestimmten rhythmischen Bewegungen die Malaktion beeinflusste.⁷⁷

Die Wiener Gruppe bestehend aus Friedrich Achleitner, Hans Carl Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener⁷⁸ gründete das „Literarische Kabarett“, das performative Sprachakte praktizierte. 1953 trug Artmann in seiner „Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes“ sein Vorhaben der Loslösung von konventionellen Sprachnormen und der Destruktion der Sprache vor um den Weg für die „neue reine poesie“⁷⁹ zu ebnen. Die Proklamation beginnt mit folgenden einleitenden Worten:

„Es gibt einen Satz, der unangreifbar ist, nämlich der, daß man Dichter sein kann, ohne auch nur irgendjemand ein Wort geschrieben oder gesprochen zu haben.“⁸⁰

Ogleich die Wiener Gruppe Aktionen tätigte, etablierte sich erst in den 60er Jahren der Begriff des *Aktionismus* aus der informellen Kunst heraus. Eine der ersten von der Wiener Gruppe organisierten Aktionen war „Une soireé aux amants funèbres“; eine Prozession durch Wien führend vom Goethedenkmal, über die Oper, in die Kärtnerstraße bis in den Prater. An bestimmten Stellen wurden Textausschnitte von

⁷⁷ Wolf Stadler (ed.), „Action Painting“. Lexikon der Kunst. Malerei. Architektur. Bildhauerkunst Bd. 1 (Freiburg/Basel/Wien 1987), 44.

⁷⁸ Die zur Wiener Gruppe zugerechneten Literaten divergieren in der Sekundärliteratur; dies ist auf den der Autorenschaft referentiellen Zeitpunkt der Bezugnahme einerseits zurückzuführen, andererseits auf die subjektive Meinung des/r Autors/in einer klassifikatorischen Einordnung.

⁷⁹ Bereits 1950 bekundete H. C. Artmann in Veröffentlichungen und Lesungen seine Intention zur „neuen reinen poesie“.

⁸⁰ Hans Carl Artmann, Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes. In: Noemi Smolik, Robert Fleck (eds.), Kunst in Österreich (Köln 1995), 50f. Ebenso abgedruckt in: Ferdinand Schmatz, Wiener Aktionismus und Wirklichkeit. In: Thomas Eder, Klaus Kastberger (eds.), Schluß mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde (Reihe Profile 5) (Wien 2000), 41-59, hier 52.

Baudelaire, Edgar Ellen Poe, uva. vorgetragen. Zudem gab es strikte Kleidervorschriften.⁸¹ Performative Vorstellungen dieser Art fanden auch in den USA großen Anklang. Das 1958 von Allan Kaprow initiierte Happening ließ verschiedene Handlungsstränge nebeneinander laufen und integrierte unterschiedliche Kunstformen wie Musik, bildende Kunst und Theater in dasselbe Geschehen.⁸² Die Formulierung Aktionismus entstand mutmaßlich aus Nitschs Materialaktionen, deren Namensgebung wiederum von Jackson Pollocks Action painting inspiriert worden war.⁸³ Weibel fasste 1969 das Wirken der Aktionisten erstmals unter dem eigenständigen Begriff Wiener Aktionismus.⁸⁴ Als Wiener Aktionsgruppe, wie bereits erwähnt, bezeichneten sich die Aktionisten selbst in der im Jahre 1965 herausgegebenen Zeitschrift „Le Marais“, unter Teilnahme von Brus, Udo Kultermann, Mühl, Nitsch, Reinhard Priessnitz, Hermann Schürer und Schwarzkogler. Die Zeitschrift war als Möglichkeit gedacht, jedem beteiligten Künstler sein spezifisches Aktionskonzept vorzustellen und theoretisch zu untermauern und gleichzeitig als Gruppe öffentlich sichtbar zu werden. Zumal jeder schon künstlerische Erfahrung einbrachte, waren dementsprechend signifikante Ausprägungen bereits vorhanden und es galt diese schriftlich zu manifestieren.⁸⁵ Nitsch führte zuerst Aktionen durch; seine erste Malaktion neben vormals angefertigten Schüttbildern fand 1960 im Technischen Museum statt.⁸⁶ Nachdem er sich von der Malerei gelöst und ein Konzept eines Gesamtkunstwerkes des OMT entwickelt hatte, wurde die Opfersymbolik bereits mit seiner ersten Aktion „kreuzigung und beschüttung eines menschlichen körpers“ in der Wohnung Mühls im Dezember 1962 ins Programm aufgenommen.⁸⁷ Noch im selben Jahr wurde die erste Gemeinschaftsaktion von Adolf Frohner, Mühl und Nitsch in der Galerie Mühls, dem privat gemieteten Perinetkeller, umgesetzt. 1963 fanden Mühls erste allein durchgeführte Aktionen der „Versumpfung“⁸⁸ statt. Schwarzkogler nahm zwar 1964 an der von Mühl konzeptualisierten Durchführung des „Luftballonkonzerts“ teil, jedoch sollte es bis zu

⁸¹ Vgl. Klocker (ed.), Die Dramaturgie des Organischen, 58f.

⁸² MUMOK (ed.), Rebellion & Aufbruch, 28.

⁸³ Klocker (ed.), Die Dramaturgie des Organischen, 66f.

⁸⁴ Vgl. Roussel, Der Wiener Aktionismus und die Österreicher, 23.

⁸⁵ Badura-Triska, Klocker, Rudolf Schwarzkogler, Leben und Werk, 74.

⁸⁶ Hermann Nitsch, Biographie/Biography. In: Klocker (ed.), Wiener Aktionismus. 267-297, hier 268.

⁸⁷ Hermann Nitsch, Homepage, online unter: <http://www.nitsch.org/> (Stand: Oktober 2006).

⁸⁸ Die erste Materialaktion Mühls war „Versumpfung eines weiblichen Körpers - Versumpfung einer Venus“ (September 1963), danach folgten die Materialaktionen „Versumpfung“ (November 1963) und „Klarsichtpackung - Versumpfung in einer Truhe - Panierung eines weiblichen Gesäßes - Wälzen im Schlamm (26. Februar 1964). In: Jahraus, Die Aktion des Wiener Aktionismus, 487.

seiner ersten Aktion noch ein weiteres Jahr dauern. Als letzter der vier Hauptvertreter führte er 1965 seinen Entwurf „Hochzeit“ durch. Als Brus' unmittelbar vorbereitenden Akt zur ersten Aktion kann die Malaktion „Malerei in einem labyrinthischen Raum“ 1963 angesehen werden, danach führte er Selbstbemalungsaktionen durch.⁸⁹ Brus' erste Aktion war „Ana“ im Oktober 1964, die er gemeinsam mit seiner Frau, Anna (geb. Steiner) umsetzte.⁹⁰

Der Aktionismus-Begriff wurde erst 1969 programmatisch verwendet. Die agierenden Künstler deklarierten sich selbst in der 1965 anlässlich einer Ausstellung in der Galerie Junge Generation publizierten Ausgabe „Le Marais“ zur Aktionsgruppe, die mitunter einen Zusammenschluss von aktionistisch Tätigen darstellte, bei der jeder seine spezifische Ausprägung darbot. Insofern ist die Bezeichnung WA nicht auf eine Schule zurückzuführen. Dies erklärt letztlich auch, warum Nitsch mit seinem OMT-Konzept noch immer als Aktionist seine Ausübung findet. Eher handelte es sich um eine lose Zusammenarbeit von Künstlern, die eine ähnliche Auffassung des Kunstbegriffes, nämlich erweitert durch die Raum- und Zeitkomponente, vertraten. Zudem konnte man als Gruppe medienpräsender auftreten. Im Verlauf der 60er Jahre war die gemeinsame Zusammenarbeit der vier Künstler mehr oder weniger intensiv. Über die Bekanntmachung mit den Aktionisten wurden Galeristen, Filmemacher, Literaten usf. aus der Wiener Kunstszenen involviert, was sich auch am weiteren Mitwirken an Veranstaltungen zeigte. Brus, 1938 geboren, absolvierte die Kunstgewerbeschule in Graz. Durch Alfons Schilling machte er erstmals Bekanntschaft mit Nitsch und Frohner. Mühl lernte er 1960 bei einem Ausstellungsbesuch in der Wiener Secession kennen.⁹¹ Der um 13 Jahre ältere Mühl absolvierte das Studium Deutsch und Geschichte an der Universität Wien und Kunstpädagogik an der Akademie für Bildende Künste, wo er mit Adolf Frohner und Fritz Wotruba Bekanntschaft schloss. Über die Einladung von Brus in sein Zimmeratelier lernte dieser Schilling kennen.⁹² Nitsch und Mühl trafen sich 1962 bei einer Ausstellung Nitschs in der Galerie Fuchs⁹³, wo sonach Ausstellungspläne „Der Blutorgel“ entstanden.⁹⁴ Der ebenfalls 1938 geborene Nitsch besuchte die Graphische Lehr- und Versuchsanstalt in

⁸⁹ Badura-Triska, Klocker, Rudolf Schwarzkogler. Leben und Werk, 74.

⁹⁰ Vgl. hierzu die Aktionschronologie im Anhang. In: Jahraus, Die Aktion des Wiener Aktionismus, 487-491.

⁹¹ Günter Brus, Biographie/Biography. In: Klocker (ed.), Wiener Aktionismus, 113-143, hier 114f.

⁹² Otto Mühl, Biographie/Biography. In: Ders., 185-215, hier 185.

⁹³ Ebenda, 187.

⁹⁴ Ebenda, 188.

Wien und arbeitete als Graphiker im Technischen Museum⁹⁵, wo er erste Malaktionen durchführte⁹⁶. Nitsch und Schwarzkogler, geboren 1940, waren Absolventen derselben Schule, sowie auch Heinz Cibulka, der später als Modell in den Aktionen Schwarzkoglers und Nitschs mitwirkte. Die enge Freundschaft zwischen Nitsch und Schwarzkogler begünstigte die Bekanntschaft zu Mühl und Brus. Oftmalige Besuche im Café Hawelka, das als Stammlokal der Wiener Kunstszene galt, und auch von Vertretern der Wiener Gruppe frequentiert worden war, festigten Kontakte über die durch den WA bekannt gewordenen Künstler hinaus.⁹⁷

Als Aktionsgruppe in der Öffentlichkeit vertreten nahm der WA eine durchaus anerkannte Position in der internationalen Kunstszene ein, denn durch immer radikaler werdende Ausdrucksformen bis an die eigenen Grenzen⁹⁸ getrieben, blieb er in seiner determinierten Einzigartigkeit als Destruktionsimperativ gegen sich selbst gerichtet bestehen. Überdies trugen das Engagement von Ernst Jandl und die Gründung des „Vienna Institute for Direct Art“ 1966 anlässlich der Teilnahme am Londoner DIAS dazu bei international auf sich aufmerksam zu machen. So waren am DIAS über Einladung von Gustav Metzger die österreichischen Künstler Brus, Kurt Kren, Mühl, Nitsch und Peter Weibel vertreten.⁹⁹ Die Aktionisten bis auf Schwarzkogler versuchten am internationalen Kunstmarkt Fuß zu fassen und engagierten sich ab Mitte der 60er Jahre vermehrt im Ausland. Ab 1967 lebte Nitsch in München. Diese Zeit stellte für ihn eine wichtige Schaffensperiode am Beginn seines Durchbruchs als Künstler dar.¹⁰⁰ 1968 fanden drei seiner Aktionen in New York statt, weitere in Cincinnati und New Brunswick.¹⁰¹ Brus' internationale Aktionstätigkeit ergab sich mitunter zwangsbedingt, als er nach dem berüchtigten Skandal an der Wiener Universität 1968 nach Berlin floh. Seine Veranstaltungen erfolgten, im Gegensatz zu Nitsch, vorwiegend in Deutschland, wo er auch die Zeitschrift „Die Schastrommel. Organ der österreichischen Exilregierung“ 1970 begründete.

Klocker weist auf einen regen Austausch der Österreicher mit der internationalen Kunstszene hin, die Reisetätigkeit vollzog sich vor allem nach Frankreich und den USA. Als besonders bedeutungsvoll stellt er die Wanderausstellung

⁹⁵ Nitsch, Biographie, 267.

⁹⁶ Ebenda, 268.

⁹⁷ Rudolf Schwarzkogler, Biographie/Biography. In: Ebenda, 349-382, hier 349.

⁹⁸ Man denke hierbei bspw. an Günter Brus' letzte Aktion „Zerreißprobe“ im Jahr 1970.

⁹⁹ Dreher, Performance Art nach 1945, 237. Vgl. ebenso Faber, Günter Brus. Werkumkreisung, 74.

¹⁰⁰ Badura-Triska, Klocker, Rudolf Schwarzkogler. Leben und Werk, 22.

¹⁰¹ Nitsch, <http://www.nitsch.org/> (Stand: August 2007).

des Museums of Modern Art, New York, unter dem Titel „Abstract Expressionists“ heraus. Viele der dort ausgestellten Künstler, unter ihnen Mark Rothko, Franz Kline und Jackson Pollock, beeindruckten die Wiener Avantgarde¹⁰² nachhaltig.¹⁰³ Zunehmens intensiver Austausch auf internationaler Ebene ermöglichte ein umfassendes Interessenspotential wahrzunehmen und führte folglich zu einer subtileren Ausformung von Kunstrichtungen, woraus schließlich in den 60er Jahren ein radikal angewandter Aktionismus hervorging. Der aktive Austausch mit zeitgenössischen Kunstrichtungen zeigt sich an entsprechenden Formen der künstlerischen Ausdrucks, die sich vor allem in den 60er und 70er Jahren global durchsetzten. Performative Veranstaltungen wurden vielfach als Happening und Fluxus angekündigt. Mühl und Brus bewarben 1967 einen aktionistischen Vortrag im Porrhaus mit der Ankündigung eines „direct art happenings“.¹⁰⁴ Die Annahme Happening und Fluxus stellten weniger einen Stil als vielmehr die Art einer Veranstaltung dar, war genauso ambivalent wie jene die beiden voneinander explizit unterscheiden zu wollen. Im Handbuch der Aktionskunst in Europa wird eine Differenzierung dahingehend vorgenommen, als bei Happenings die Beteiligung des Publikums ausschlaggebend sei, woraus eine Unvorhersehbarkeit des Ablaufs resultiere. Bei Fluxus hingegen, etymologisch aus „fließend“ hergeleitet, bleibe das Konzept definierter, zwar unter Involvierung des Publikums, jedoch lasse sich der/ie KünstlerIn im weiteren Ablauf nicht erheblich von diesem beeinflussen.¹⁰⁵ Man war sich durchaus der Problematik einer genauen Definition bewusst. Das Zeitdokument „Happening & Fluxus“, herausgegeben vom Kölner Kunstverein 1970 anlässlich der gleichnamigen Ausstellung vom 6. November 1970 - 6. Jänner 1971, dokumentiert entsprechende Veranstaltungen über einen Zeitraum von 1959-1970. In dieser Publikation wird zwar betont, dass dem Anspruch auf Vollständigkeit nicht nachgekommen werden kann, dennoch zeigt sie ein facettenreiches Spektrum der damals wirkenden KünstlerInnen wie auch eine Genese der Kunstentwicklung über

¹⁰² Der WA wird in der wissenschaftlichen Aufarbeitung stets als „Avantgarde“ dargestellt, wovon sich diese abgrenzt oder aus welchem Kontext heraus diese argumentiert werden kann, ist bis heute einer polemischen Diskussion unterworfen. Das österreichische initiierte Projekt „viennAvant. Avantgarde in Wien zwischen 1945 und 1975“ (seit 2006) versucht mit einer Zäsur von 1945 Kunstströmungen der Literatur, Architektur und Kunst unter dem Blickwinkel avantgardistischer Vorgehensweisen zu erschließen. Online unter: <http://eop.kmno4.net/datenbank/projekte/viennavant/> (Stand: Juni 2007).

¹⁰³ Klocker (ed.), Die Dramaturgie des Organischen, 56-58.

¹⁰⁴ Siehe hierzu Günter Brus, Otto Mühl, Direct Art Happening (9. November 1967), Ankündigungen, abgedruckt in: Hanns Sohm, Happening & Fluxus. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung (Köln, 6. November 1970 - 6. Jänner 1971), Kölnischer Kunstverein (ed.) (Köln 1970), o. S.

¹⁰⁵ Jappe, Handbuch der Aktionskunst, 17-20.

diese Zeitspanne. Die darin enthaltenen Wort- und Bilddokumente deuten ebenfalls auf den ambivalenten Gebrauch von Happening und Fluxus hin.

*“The name ‘Happening’ is unfortunate. It was not intended to stand for an art form, originally. It was merely a neutral word that was part of a title of one of my projected ideas in 1958-59. It was the word which I thought would get me out of the trouble of calling it a ‘theatre piece’, a ‘performance’, a ‘game’, a ‘total art’, or whatever, that would evoke associations with the known sports, theatre, and so on. But then it was taken up by other artists and the press to the point where now all over the world it is used in conversation by people unaware of me, and who do not know what a Happening is. Used in an offhand fashion, the word suggests something rather spontaneous that ‘just happens to happen’.”*¹⁰⁶

(Michael Kirby, Textausschnitt aus:
happenings, 1965)

Die Aktionen von Brus, Mühl und Nitsch finden sich ebenso in der Ausgabe

„Happening and Fluxus“. Betrachtet man das Happening von seiner Entwicklung her, so lud der Künstler Allan Kaprow erstmals im Herbst 1959 zu „18 happenings in six parts“ ein, wobei der Ablauf mitsamt den Pausen genauestens geplant worden war. Dabei wies er darauf hin, dass das Publikum miteinbezogen würde.¹⁰⁷ Erstmals auf europäischem Boden, in Paris, führte 1959 Wolf

Vostell das Happening „Das Theater auf der Straße“ aus. In Köln 1961 gelang wohl mit

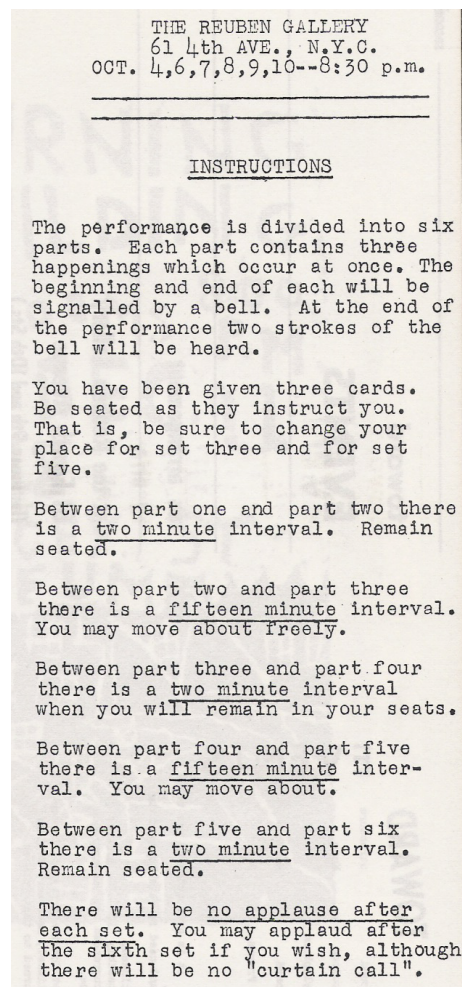


Abb. 1: (Allan Kaprow, 18 Happenings in Six Parts)

¹⁰⁶ Michael Kirby, Happenings (New York 1965), abgedruckt in: Sohm, Happening & Fluxus, o. S.

¹⁰⁷ Vgl. Jappe, Handbuch der Aktionskunst, 17. Vgl. ebenso MUMOK (ed.), Rebellion & Aufbruch, 28f.

seinen „De-Collage“-Aktionen, durch Abreißen von Plakatwänden, der Durchbruch des Happening in Europa. 1965 wurde bereits zu einem 24stündigen Happening geladen, bei welchen Joseph Beuys einen Tag lang auf einer Kiste hockend verbrachte und Vostell im Nebenraum zeitgleich agierte.¹⁰⁸ Nach und nach wurde das Happening fixer Bestandteil im Repertoire aufgeschlossener Künstler und ebenso ideenreich gestalteten sich die in diesem Rahmen durchgeführten Aktionen nach dem Grundsatz „*just happens to happen*“. Ob des ‚unglücklichen Gebrauchs‘ des Wortes, kristallisierten sich konkrete Vorstellungen heraus, welchen Ansprüchen ein Happening gerecht werden sollte. Wie aus dem folgenden Zitat ersichtlich wird, war es die vordringliche Ambition eines/r Happening-KünstlerIn den Miteinbezug von ZuseherInnen in das Kunstgeschehen herbeizuführen. Der französische Künstler Jean-Jacques Lebel kündigte seine ausgeschriebene Veranstaltung folgendermaßen an:

*„Donc, le happening établit une relation de sujet á sujet. O n’est plus (exluxivement) regardeur, mais regardé, considéré, scruté. Il n’y pas monologue, mais dialogue, échange, circulation. On ne peut plus s’en tirer avec des quolibets et une signature dans le livre des visiteurs. Ou bien, dans ce cas, on fait le mort. Comme les “autres”. Il faut être voyant, pas voyeur!”*¹⁰⁹

(Jean-Jacques Lebel, Textausschnitt
eines Ankündigungsblattes, 1966)

Ähnlich zwiespältig gestaltete sich der Gebrauch der Bezeichnung Fluxus, denn auch diese wurde ohne Absicht der Künstler in weit fassenden Bedeutungen diskursiviert. Im Handbuch der Aktionskunst verschreibt man sich der Mutmaßung, Journalisten hätten den Begriff publik gemacht, nachdem auf einem Plakat für ein Musikfest der Veranstalter „Fluxus, eine internationale Zeitschrift neuester Kunst und Antikunst, Musik, Antimusik, Dichtung, Antidichtung, etc.“¹¹⁰ angeführt worden war und sie die agierenden Künstler kurzweg Fluxus nannten. Entgegen des Versuchs nach diesem Ereignis eine gleichnamige Künstlergruppe zu gründen, setzte sich ein offenes Konzept

¹⁰⁸ Vgl. Jappe, Handbuch der Aktionskunst, 18. Und: MUMOK (ed.), Rebellion & Aufbruch, 22.

¹⁰⁹ Jean-Jacques Lebel, Le happening, Ankündigung für eine Veranstaltung über zeitgenössische Kunst (19. November 1966), abgedruckt in: Sohm, Happening & Fluxus, o. S.

¹¹⁰ Das Plakat ist abgedruckt in: Ebenda, o. S.

des Fluxus durch.¹¹¹ Oftmals wurden aus traditionellen Rahmen stammende Vorstellungsarten beispielsweise das Konzert gewählt um die Deformation in einem heftigeren Ausmaß bewusst werden zu lassen und mit schockierender Empörung zu provozieren.

*„Whether you think that concert halls, theaters, and art galleries are the natural places to present music, performances, and objects, or find these places mummifying, preferring streets, homes, and railway stations, or do not find it useful to distinguish between these two aspects of the world theater, there is someone associated with Fluxus who agrees with you. Artists, anti-artists, non-artists, anartists, the politically committed and the apolitical, poets of non-poetry, non-dancers dancing, doers, undoers, and non-doers, Fluxus encompasses opposites. Consider opposing it, supporting it, ignoring it, changing your mind.“*¹¹²

(George Brecht, Textausschnitt aus:
Something about Fluxus, 1964)

Kennzeichnend für die Fluxus-KünstlerInnen war der Verzicht auf die Herstellung von marktgerechten Produkten. Dies erforderte meist eine Lebensweise in ärmlichen Verhältnissen. Unter diesem Aspekt sind ebenso die Kugelschreiberzeichnungen und Aktionspartituren von den Aktionisten, die auf bedruckten Notizblättern und aus Heften gerissenem Papier angefertigt wurden, also billigen Materialien, die einen Indikator für die Geldnot darstellen, ein Merkmal für die Haltung der Fluxus-Bewegung, abgesehen von einer „unpräzisen Alltagsästhetik“, die diesen Materialien zukommt.¹¹³ Die Fluxus-Bewegung entwickelte sich aus der experimentellen Musik.¹¹⁴ Henri Chopin beispielsweise, der sich mit Lautpoesie und Geräuschkunst beschäftigte, notiert 1966 *„Le corps est riche. C’est le corps qu’il faut commencer à trouver, c’est lui qui est le centre, le but, aussi l’instrument de la vie, aussi le receptacle de tout [...]“*¹¹⁵. Sichtlich

¹¹¹ Jappe, Handbuch der Aktionskunst, 19-21.

¹¹² George Brecht, Something about Fluxus, Text (Mai 1964), abgedruckt in: Sohm, Happening & Fluxus, o. S.

¹¹³ Einige dieser Bildzeichnungen finden sich in: Faber, Günter Brus. Werkumkreisung.

¹¹⁴ Als paradigmatischer Vorläufer kann John Cage genannt werden. Seine Ideen aus dem 1958/59 vorgetragenen Kurs über „Experimental Composition“ an der New School of Social Research in New York wurde von aktionistisch arbeitenden Kunstschaaffenden oftmals aufgegriffen.

¹¹⁵ Zit. in: Dreher, Performance Art nach 1945, 237.

beeindruckt vom DIAS, das den österreichischen Künstlern die Möglichkeit bot sich in der internationalen Fluxus- und Happeningbewegung zu positionieren¹¹⁶, zeigte sich Mühl, als er 1967 die „psycho-motorische geräuscheaktion“ und „wehrrtütigung. orale morphologie“ umsetzte, trotz des Beharrens darauf, dass sich die Direkte Kunst ausschließlich aus der Malerei entwickelt hätte.¹¹⁷ Auch Nitsch gelang es erstmals auf dem DIAS seine Komposition mit orchestraler und choralischer Begleitung umzusetzen.¹¹⁸ Der Vieldeutigkeit der Interpretationen von Happening und Fluxus steht kollektiv das Aufbrechen der Strukturen traditioneller Kunstwerke gegenüber¹¹⁹, ebenfalls der gemeinsame Performanzcharakter. Den darstellenden Kunstströmungen war ferner eine genaue Dokumentation gemein, zumal der Akt der Ausführung nur auf einen Zeitpunkt fixiert war, wollte man mittels verschiedener Aufzeichnungsmethoden, in gewissem Sinne, eine Archivierung und damit eine Vermarktungsmöglichkeit vornehmen. Das Dokumentieren erfolgte durch Medien der Fotografie, des Films, durch Tonaufnahmen und auch der schriftlichen Notiz. Vor allem Brus' und Mühls Aktionen wurden verfilmt bzw. eigens für den Film geplante Aktionsdrehbücher verfasst. Mühl nahm sich weiters der Möglichkeit an, Geräuscheaktionen auf LPs aufzunehmen.¹²⁰ Hierbei tut sich eine Diskordanz zwischen einer Protesthaltung gegenüber dem Massenkonsum und der Nutzung von Medien-trägern, die für ebendiesen bestimmt waren, auf. Der interaktive Austausch zwischen KünstlerInnen aus verschiedenen Ländern machte sich in einer tendenziell ähnlichen Gestaltung der Dokumentation von Happenings bemerkbar. Einladungen, Programme, Pamphlete und Plakate waren sehr beliebte Materialien um auf das entsprechende ‚Event‘ aufmerksam zu machen. Oftmals enthielten diese kurze Instruktionen für das Publikum und klärten über den Ablauf auf. Texte, Partituren, Szenarien wurden meist in Eigenverlagen publiziert. Die Aktionisten verkauften aus Geldnöten derartige Manuskripte und Mappen an Galerien und Museen. In den 60er Jahren überaus populär war das selbstverfasste Manifest, pamphletartig und pointiert wurde der Argwohn über die

¹¹⁶ Vgl. hierzu Faber, Günter Brus. Werkumkreisung, 75.

¹¹⁷ Mühl, Biographie, 211.

¹¹⁸ Vgl. hierzu Hermann Nitsch, Aktionschronologie/Action Chronology. In: Klocker (ed.), Wiener Aktionismus, 241-266, hier 291.

¹¹⁹ Winfried Nöth, Strukturen des Happenings (Hildesheim/New York 1972), 46.

¹²⁰ 1971 erschienen die LPs „Psycho Motorik“ und „Ein schrecklicher Gedanke“ von Mühl. Diese sind online unter: <http://www.ubu.com> als mp3 wie auch sämtliche Aktionsvideos verfügbar. (Stand: August 2007).

sozialen Verhältnisse kundgetan. Auch in künstlerischen Veranstaltungen wusste man das Manifest gezielt einzusetzen.

Die Betrachtung des WA innerhalb eines Kunstdiskurses, ohne explizit auf die einzelnen Künstler einzugehen, fügt sich homogen nationalen und internationalen Tendenzen in der Kunstszene ein. Die Destruktion in der Kunst war ein international betrachtetes Thema, ob es sich nun um die Zerstörung an Objekten oder der Sprache in entsprechend formulierten Pamphleten handelte. Der gesellschaftskritische Aspekt war ein wichtiges Anliegen von Happening- und FluxuskünstlerInnen, neben studentischen Teach-in-Demonstrationen,¹²¹ riefen auch KünstlerInnen die Missstände der Gesellschaft auf den Plan:

„We, the REALISTS, accuse humanity of the following inherent biosocial defects: A. Predisposition to oligarchic social organization. B. Perpetual division between exceptional individuals (leaders, heretics, etc.) and the herd – like masses. C. Asymmetry of the sexes, resulting in perpetual male primacy. D. Perpetual war and preparations for war, including preparations for the selv-extermination of the species. E. Persistent problems concerning sexual adjustment [...] Subversives of the world, join us the struggle against the human species!“

(Auszüge aus dem pamphletartigen Aufruf
“Overthrow the human race!!“ der Realists in New York)¹²²

Zur Bedeutung des Kunstbegriffes der Aktionisten lässt sich eine Typologie am Realitätsbegriff und an erkenntnistheoretischen Ansätzen nach der Devise *„alles ins Leben überlaufen lassen“*¹²³ festlegen, wobei Nitsch und Schwarzkogler ein gesamtheitliches Konzept vorschlagen¹²⁴, bei welchem jede Aktion als ein Teil ihres synästhetischen Oeuvres der „Daseinskonstellation“¹²⁵ begriffen wird. Brus und Mühl hingegen verwarfen alte Konzepte gegen neue und überführten das eingesetzte

¹²¹ Im Mai 1968 wurde in Wien ein Teach-in zum Thema “Weltrevolution und Konterrevolution“ anberaumt. Vgl. Robert Foltin, Und wir bewegen uns doch. Soziale Bewegungen in Österreich (Wien 2004), 70f.

¹²² Realists, Overthrow the human race!!, Text (New York o. J.), abgedruckt in: Sohm, Happening & Fluxus, o. S.

¹²³ Mühl, Brief an Oswald Wiener, Wien 1971. Zit. in: Ders., Biographie, 214f.

¹²⁴ Vgl. bspw. Schwarzkogler, Biographie, 315.

¹²⁵ Hermann Nitsch, Die Blutorgel, Manifest (Wien 1962). In: Ders., Biographie, 269.

Material in ihrer Naturbelassenheit¹²⁶ der Farb- und Formengestalt ihres künstlerischen Ausdrucks. „Für uns gibt es keine vorfabrizierte Farbe mehr [...] Materie = Farbe“¹²⁷ notierte Mühl 1962. Die Direkte Kunst und das 1966 gegründete „Institute for Direct Art“ treffen am prägnantesten die Tätigkeit der Körper- und Materialaktionen von Brus und Mühl Mitte der 60er Jahre, konventionelle und industrielle Farben wurden abgelehnt, „das ei [ist] nicht als ei, sondern als schlitzig, schleimige substanz“¹²⁸ begriffen, und die nun aus Material dienlichen Kolorierungen, wie Blut, Eier, Mehl usf. wurden aus dem herkömmlichen Bedeutungskontext gerissen. Somit ist eine unmittelbare Realität zweifach gegeben. Über den Materialisierungsvorgang von Alltagsubstanzen wurden diese als Farbproduzenten und entzweckte Bedeutungsträger eingesetzt. „Ich bin überzeugt“, so schrieb Mühl 1961, „daß das Bildformat [...] nicht erhalten bleiben kann. [...] Diese Idee ist eine durchaus neue, in unserer Ausstellung [gemeint ist Mühls Ausstellung „Who is who“ in der Wiener Secession, in der einige seiner Materialobjekte exponiert wurden] kommt sie vielleicht noch zu sanft zum Ausdruck. [...] Es geht nämlich nicht um das alte Glumpert, sondern eben um die Verarbeitung [...]“¹²⁹. Die von Nitsch und Schwarzkogler konzeptualisierten Aktionen waren akribisch geplant, wobei die Synästhesie mit der sensuellen Erfassung des Geschehens den Kunstbegriff auf eine Ebene erhöhte auf der die Ästhetik neu, nämlich über die Sinne, definiert werden musste. In der Aktion, die sich durch ihre Räumlichkeit formal von der zweidimensionalen Bildfläche unterschied, war ein selbstreflexiver Prozess angelegt, der auch beim Publikum ein Bewusstsein über sich selbst und Erkennen auslösen sollte¹³⁰, wobei „[a]n die Stelle der Bildkonstruktion auf der Fläche die Konstruktion der Bedingungen für den Malakt als Bestimmung des Aktionsfeldes [trat].“¹³¹ Über das räumliche Medium wurden alle darin enthaltenen Objekte und Subjekte in die Aktion überführt, nicht das Resultat, sondern das Geschehen mit seinen Gerüchen, visuellen und motorischen Effekten stand im Mittelpunkt. Die Aktionisten versuchten mit dem traditionellen Kunstverständnis zu brechen, infolgedessen mussten stets Ausstellungsmöglichkeiten bei unterschiedlichsten VeranstalterInnen lukriert werden.

¹²⁶ Mühl, Brief an Erika Stocker (30. November 1961). Zit in: Ders., Biographie, 187.

¹²⁷ Mühl, Brief an Stocker (14. Jänner 1962). Zit in: Ebenda, 189.

¹²⁸ Otto Mühl, Materialaktion (1965). In: Brus (ed.), Le Marais, o. S.

¹²⁹ Mühl, Brief an Stocker (30. November 1961). Zit. in: Ders., Biographie, 186f.

¹³⁰ Vgl. bspw. Roussel, Der Wiener Aktionismus und die Österreicher. Im Interview mit Mühl, 31, 41.

¹³¹ Rudolf Schwarzkogler, Entwurf Panorama / Malerei in Bewegung (1965). In: Brus (ed.), Le Marais, o. S.

Sich beispielsweise eine bestimmte Galerie als ‚Kunstheimstätte‘ zu schaffen, hätte abgesehen von einer finanziellen Absicherung, die Einfügung in ein mit dem/r Kunstfördernden übereinstimmendes Kunstverständnis bedeutet. Mittels destruktiver Provokation wirkten die Künstler gegen die von außen oktroyierte Vergleichbarkeit und Konkordanz in der Kunstgenese, denn *„immer wieder mit dem Dadaismus verwechselt“* zu werden, entsprach keineswegs der Auffassung der Aktionisten.¹³² Brus deklarierte sich 1968 zum *„meistgehassten Österreicher“*¹³³. Über derartige Abgrenzungsstrategien von den Künstlern selbst wurde letztlich der Sinn der Kunst und des Kunstbetriebes hinterfragt. Das Ende der Kunst lag in der Selbstaufhebung. *„Alles ist ein Hinstreben zu Neuem und noch Neuerem, bis schließlich alles explodiert. Liegt darin nicht der Sinn der Welt?“*¹³⁴ Durch das Überschreiten der Grenzen der Kunst über ihre Diskursivität löst sie sich schließlich auf, das einzige was bleibt ist die Erkenntnis. Die Aktion bot das praktische Feld als eine Umsetzungsmöglichkeit erkenntnistheoretischer Ansichten, das später bei Mühl auf den Lebensalltag in Form einer aktionsanalytischen Kommune ausgeweitet wurde.

Die aktionistischen Veranstaltungen selbst mochten als künstlerische Aktivitäten verstanden werden, doch Flugzettel, eigens herausgegebene Zeitschriften, explizierte Handlungsabläufe, rubrizierte Essays usw. machten ein politisierendes Element sichtbar, das später noch näher auszuführen ist und ermöglichen eine Situierung in einem sozialhistorischen Kontext.

In diesem Abriss zur zeitgenössischen, internationalen Kunstszenen und ihrer ähnlich gestalteten Ausdrucksform wurde bis dahin ungeachtet des realpolitischen und soziokulturellen Hintergrund Österreichs bereits die Ausdrucksform der Aktionisten wie auch die Provokationsstrategien in einem Interaktionsprozess mit GaleristInnen, KünstlerInnen und LiteratInnen oder auch mit dem Publikum und Institutionen angedeutet. Wenngleich KünstlerInnen unterschiedlich arbeiteten oder von unterschiedlichsten Motivationen¹³⁵ getrieben schienen, so lässt sich zumindest eine Kohärenz in der Form des Ausdrucks und ebenso eine Vehemenz von „außen“ gegen vereinzelte KünstlerInnen und Veranstaltungen vorzugehen, nachzeichnen. Einen

¹³² Mühl, Brief an Stocker (30. November 1961). Zit. in: Ders., Biographie, 187.

¹³³ Infolge des ‚Uni-Skandals‘ beschrieb Brus sich als „meistgehassten Österreicher“. In: Brus (ed.), Patent Urinoir, o. S.

¹³⁴ Mühl, Brief an Stocker (Frühling 1961). Zit. in: Ders., Biographie, 186.

¹³⁵ Siehe das Zitat von Paul McCarthy, Kapitel 1.2., 25.

ähnlichen Effekt zeugte auch das bereits angesprochene DIAS dessen Veranstalter Gustav Metzger und John Sharkey im Juli 1967 sich der Inkriminierungsmaßnahme einer Verurteilung zu einer Geldstrafe beugen mussten, sowie der an diesem Symposium mitwirkende Künstler Raphael Motañez Ortiz, bekannt durch seine Möbeldestruktionen, der von seiner Idee der „chicken destruction“ wegen öffentlicher Proteste Abstand zu nehmen hatte.¹³⁶

Der gegen die Konvention gerichtete WA gestaltete sich für die Künstler als kongruentes Wechselspiel zwischen Anerkennung und öffentlicher Diffamierung, das nicht zuletzt die Privatsphäre der einzelnen Aktionisten nachhaltig durchdrang. Im anschließenden Kapitel soll ein Kommunikationsfeld herausgebildet werden, das die Möglichkeiten der aktionistischen Ausübung offen legt, wie auch kunstübergreifende Diskursstränge integriert.

1.2.2. Inter-Aktionismus



Abb. 2: (Raymond Cordier, Jean-Jacques Lebel, Ankündigung für eine Ausstellungsveranstaltung, 1962)

Die Ankündigung von Raymond Cordier und Jean-Jacques Lebel für eine Ausstellungsveranstaltung 1962 weist auf eine manifestiv ausgetragene Kunstaussübung hin. Die Veranstaltung beabsichtigte unter Involvierung des Publikums gesellschaftskritisch vorzugehen, indem sie sich vom ‚kollektiven Exorsismus zu

¹³⁶ Dreher, Performance Art nach 1945, 234-246, 265-269.

befreien' hätte. Manifeste waren zur beliebten Ausdrucksform von Happening-KünstlerInnen, denen auch die Aktionisten zuzuordnen sind, geworden, zumal sozialkritische Forderungen ein wichtiger Bestandteil dieser Kunstauffassung darstellte. Dieser Anspruch erforderte die Auseinandersetzung mit gesellschafts-, kunst- und kulturpolitischen Themen eines zeitgenössischen Umfeldes auf das die KünstlerInnen reagierten.

Interaktions- und Kommunikationsprämissen in der Wissenssoziologischen Diskursanalyse

Die augenfällige Titulierung des Kapitels „Inter-Aktionismus“ stellt nun den WA als soziales Phänomen dar. Über die Interaktion soll ein Kommunikationsfeld mitwirkender und intervenierender Personen und Interessensgruppen aufgezeigt und zudem über die Möglichkeiten einer Kunstausbübung in Österreich Aufschluss gegeben werden.

Definitorisch wird die Interaktion als ein Kommunizieren allgemein und spezieller als ein aufeinander bezogenes Handeln zwischen Individuen und einer gesellschaftlichen Gruppe, sowie die reziproke Orientierung der Handelnden an Erwartungshaltungen (der anderen) interpretiert¹³⁷. Dabei wird die begriffliche Anwendung von ‚kommunizieren‘ und ‚interagieren‘ nicht explizit voneinander unterschieden, sondern eine Differenzierung erfolgt vorerst alleinig dadurch, indem die Kommunikation den direkten zwischenmenschlichen Sprach Austausch prägt und die Interaktion um nicht sprachliche Handlungen und Bedeutungen erweitert wird. Die wissenschaftstheoretische explikatorische Differenzierung dieser bleibt für die Fragestellung der Forschungsarbeit unbeantwortet. Etwa seit den 70er Jahren setzten sich in der soziologischen Wissenschaftsdisziplin kommunikationsanalytische Methoden durch einhergehend mit Informations- und Kommunikationstechnologien, die mit ihrer Verbreitung auf einen massenmedialen Markt abzielten. ‚Kommunikations‘formen und ihre gesellschaftliche Relevanz wurden somit ins soziologische Forschungsprogramm aufgenommen. Ebenso bilden diese insofern den Ausgangspunkt für die wissenssoziologische Betrachtung als über die im sozialen

¹³⁷ „Interaktion“, Meyers Lexikon Online 2.0, online unter: <http://lexikon.meyers.de> (Stand: August 2007).

Handeln¹³⁸ evidenten Kommunikationsstrukturen, einer Kopulation von Diskursen und Praktiken Bedeutungszumessungen in einer Gesellschaft methodisch diskursiv erschlossen werden. Habermas fokussiert die sprachliche Verständigung als einen Mechanismus einer Handlungskoordination, welche in Diskursen und Praktiken angelegt ist.¹³⁹ Der „zu realisierende Gehalt“ einer Forschungsfrage ist „faktisch' [zu] machen, wenn wir überhaupt in eine Argumentation eintreten wollen. [...] [D]ie regulative Idee der Gültigkeit von Äußerungen ist konstitutiv für die durch kommunikatives Handeln erzeugten sozialen Tatsachen.“¹⁴⁰ So stellt Habermas die Prämisse einer diskursanalytischen Untersuchung. Ebenso rekurriert Keller auf eine handlungsorientierte Diskursanalyse, welche durch AkteurInnen ausgetragen wird.

Der interaktive Austausch mit anderen Kunstrichtungen wird um die Kommunikation der auf den WA Einfluss nehmenden Instanzen und Personen erweitert, die eine Diskursivierung außerhalb der Kunstgenese zulässt und dem WA seine Positionierung in einem sozialhistorischen Kontext einräumt. Weniger soll hier die Analyse der Aktion als Beitrag zur Kunstszenen erörtert werden, als vielmehr die durch diese hervorgerufene Einschaltung von öffentlichen und privaten Initiativen. Die Tragweite dieser Kunstrichtung wird anhand verschiedener Diskurse, welche aus unterschiedlichsten Motiven und Motivationen in einen Kunstdiskurs intervenierten und ihn gleichzeitig der ‚Kunst‘ enthoben, festgelegt. Durch die diskursübergreifende Re-positionierung des WA wurde dieser aus dem bereits bestehenden Kunstdiskurs in ein neues Gefüge transferiert, wobei die relationalen Formierungen meist oppositionellen Charakter annahmen. Erst die Abgrenzung zur vorgängigen Position lässt den WA in Erscheinung treten.¹⁴¹ Mit den Implikationen zur Zerstörung des konventionellen ‚Wirklichkeitsbildes‘ überschritten die Aktionisten die Grenzen zwischen Kunst und Realität, denn „die entwicklung der kunst tendierte dahin, die wirklichkeit als direktes gestaltungsmittel zu benützen“¹⁴². Die Abgrenzung von der Kunst oder die Ausdehnung der Kunst bis letztlich zum Ursprung der Diskursivität, die mit dem Destruktionsimperativ postuliert wurde, wurde zweifach gespeist, einerseits

¹³⁸ Der Begriff des „sozialen Handelns“ wird im Kapitel 2.1. näher ausgeführt.

¹³⁹ Jürgen Habermas, Theorie des kommunikativen Handelns Bd. 1 (Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung) (Frankfurt am Main (1981) 1995), 370.

¹⁴⁰ Jürgen Habermas, Die nachholende Revolution. Kleine politische Schriften VII (Suhrkamp Neue Folge 633, Frankfurt am Main 1990), 132f.

¹⁴¹ Jahraus, Die Aktion des Wiener Aktionismus, 65.

¹⁴² Hermann Nitsch, Das Lamm, Manifest (1964), anlässlich der Biennale in Venedig (1964), abgedruckt in: Sohm, Happening & Fluxus, o. S.

von den Aktionisten selbst, andererseits von repressiv handelnden Instanzen, die durch Normierungsmaßnahmen dem WA eine über die Kunst hinausgehende, diskursive Situierung zugestanden. Durch diese von Jahraus formulierter Dispositionierung werden Positionen konstituiert um sie in ihrer Positionierung zur Disposition zu stellen und subversiv zu unterlaufen. Die Dispositionierung muss sich dahingehend in ihrer Position selbst auflösen.¹⁴³

Allem voran steht im Zentrum dieses Kapitels der Ausbruch aus einem traditionellen Kunstgefüge, wobei dieser – im kunsthistorischen Diskurs mit dem Postulat gesellschaftskritisch und auch selbstkritisch mit künstlerischen Mitteln vorzugehen – nicht als Zäsur zu sehen ist. Wie bereits erwähnt zeichnete sich die Kunst seit Ende des 19. Jahrhunderts durch dieses von KünstlerInnen getragene Anliegen aus. Unter besonderer Berücksichtigung von vorherrschenden kunstintervenierenden Maßnahmen zur Zeit des WA soll die Gesellschaftskritik auf ihre Wechselwirkung mit kommunizierenden Instanzen betrachtet werden, wobei sich der WA als Chamäleon in seiner Diskursivierung erweist. Die Verwandlung der aktionistischen Künstler zu ‚Fällen‘ mit denen eine Vergleichbarkeit in ihrer spezifischen Auslegung einhergeht, macht sie erst gesellschaftlich in ihrem autonomen Künstlerstatus angreifbar. Die Aktionskünstler wurden diskursiv überführt in die Inkriminierung und Pathologisierung mittels Gerichtsgutachten, polizeilicher Dokumentationen, psychiatrischer Diagnostik und öffentlicher Berichterstattung.¹⁴⁴ Die nun als Kranke und Verbrecher deklarierten Künstler unterlagen den jeweiligen Normierungsmaßnahmen öffentlicher Instanzen. Das Movens einer diskursübergreifenden Praxis ist, subjektive Verhaltensweisen in einer handlungsorientierten Objektivierung erklärbar zu machen. Um sowohl ein möglichst breites Spektrum verschiedener Interessenspositionen wie auch das Ausmaß eines interaktiven Charakters anzulegen, werden exemplarisch in chronologischer Abfolge Aktionsveranstaltungen angeführt, die der Öffentlichkeit zugänglich waren. Der öffentliche Charakter des WA förderte seine Situierung im sozialhistorischen Feld. Bevor die Zuwendung zu den Handlungsstrategien und -mechanismen erfolgt, möchte ich wie folgt einen Interaktionsrahmen abstecken, der mir erlaubt drei Interaktionsebenen zu analysieren, nach denen sich das Handlungsrepertoire der Aktionisten ausrichtet.

¹⁴³ Jahraus, Die Aktion des Wiener Aktionismus, 66.

¹⁴⁴ Vgl. Jahraus, Die Aktion des Wiener Aktionismus, 74.

Aktion und Interaktion. Der Wiener Aktionismus in der Öffentlichkeit

Das Umfeld der Aktionisten war wesentlich geprägt durch die Zusammenarbeit mit der Wiener Gruppe und Österreichs Galeristen. Nicht zuletzt erhielten die Tätigkeiten der Aktionsgruppe durch Weibel einen autonomen Künstlerstatus, als dieser den Begriff Wiener *Aktionismus* nachhaltig prägte und der Aktionsgruppe eine eigene Kunstrichtung zugestand.¹⁴⁵ Österreichs zeitgenössische Kunstlandschaft formten nur wenige Galerien. Die Galerie Junge Generation, eine kulturpolitische Initiative der Sozialistischen Partei geleitet von Otto Staininger, und die Galerie Nächst St. Stephan, gegründet und unter der Leitung von Monsignore Otto Mauer¹⁴⁶, welcher gleichzeitig Mitherausgeber der Zeitschrift „Wort und Wahrheit“¹⁴⁷ war, zählten zu den wichtigsten öffentlichen Einrichtungen in denen die Aktionisten ausstellten, neben Auftritten in Lokalen, Wohnungen, Kellergewölben und Privatateliers. Die Galerie Nächst St. Stephan widmete sich seit den 50er Jahren besonders der informellen Strömung und ließ auch internationale Künstler ausstellen.¹⁴⁸ Mauer forcierte außerösterreichische Kontakte und erhob Wien zu einer ansehnlichen zeitgenössischen Kunstmetropole neben Paris und New York. Als sich die Aktionisten von der Bildfläche lösten und zu Aktionen übergingen, und diese immer mehr Radikalität und Aggressivität im Ausdruck fanden, entsprachen sie nicht mehr dem Kunstverständnis dieser Galerie. Es wurde für die Künstler zunehmend schwieriger Zugang zu Galerien und Museen zu finden. Zudem war die Infrastruktur Kultur fördernder Kunsteinrichtungen in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg zu schwach ausgeprägt, besonders für Avantgarde-Strömungen.¹⁴⁹ In Wien war man seit dem Wiederaufbau nach 1945 auf staatlicher Ebene bemüht eine Kunst- und Kulturlandschaft zu schaffen, wie auch Sponsoren zu finden. 1947 wurde eine österreichische Sektion des „Art Clubs“, einer Künstlervereinigung, die Ausstellungen in der Secession ermöglichte, etabliert, dem bereits Mauer angehörte, und ihm somit ermöglicht wurde aus dieser Position heraus der Leiter der Galerie Nächst St. Stephan zu werden. Dieser, ein Förderer der

¹⁴⁵ Vgl. Roussel, *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher*, 23.

¹⁴⁶ Die „Galerie Nächst St. Stephan“ wurde 1954 von Otto Mauer noch unter dem Namen „Galerie St. Stephan“ begründet.

¹⁴⁷ Otto Mauer, Otto Schulmeister, Karl Strobl, Anton Böhm (eds.), *Wort und Wahrheit. Zeitschrift für Religion und Kultur* (Monatsschrift) (Wien 1946-73).

¹⁴⁸ Der bereits international bekannte Georges Mathieu inszenierte 1959 im Fleischmarkttheater in Wien eine 50minütige Malaktion. Vgl. Bernhard Böhler, *Monsignore Otto Mauer. Ein Leben für Kirche und Kunst* (Wien 2003), 257.

¹⁴⁹ Foltin, *Soziale Bewegungen in Österreich*, 59.

zeitgenössischen Kunst, nahm in Österreich eine zentrale Position ein. Das 1954 gegründete „Institut zur Förderung der Künste in Österreich“, eine Initiative des Industriellen Manfred Mautner-Markhof, wurde Hauptsponsor von Mauers Galerie, wie auch der Galerie im Griechenbeisl, die sich seit 1960 ebenfalls dem aktuellen Kunstaussstellungsbetrieb in Wien widmete. Ebenso die Galerie Würthle unter der Leitung von Wotruba hatte es sich bereits in den 50er Jahren zur Aufgabe gemacht, zeitgenössische Kunst darzubieten. Die Bundesmuseen wie das Kunsthistorische Museum wurden erst im Jahr 1953 und das MUMOK als „Museum des 20. Jahrhunderts“ im Jahr 1962 wiedereröffnet. GegenwartskünstlerInnen erhielten erst nach und nach seit der Wiederaufbauphase die Möglichkeit einer Heimstätte, in der avantgardistische Werke gefördert und in Szene gesetzt wurden.¹⁵⁰ Der Beitrag der Galeristen in Wien war vor allem nach dem Wiederaufbau bis in die 70er Jahre für die heimischen KünstlerInnen von großer Bedeutung, denn jene die sich der zeitgenössischen Kunst widmeten, waren das Sprachrohr schlechthin in der weltweiten Kunstszene, *„da die öffentlichen Institute nicht schnell reagieren wollten und konnten.“*¹⁵¹ Die Bekanntmachungen zwischen KünstlerInnen, LiteratInnen und FilmemacherInnen erfolgten auf sehr informellem Wege. Über diesen Austausch wird ein Kommunikationsfeld herausgebildet, in das Kunstschaffende, SponsorInnen, Modelle – als Einzelpersonen – und Galerien, Museen, die Presse und die Legislative beispielsweise – als Interessensverbände – zugleich wirkten. Die Kunst kann als verbindender Überbau des Kommunikationsgefüges oder als Dispositiv betrachtet werden in welches unterschiedliche Diskursstränge und ihre AkteurInnen auf das Wirken der Aktionisten Einfluss nahmen.

Die ersten Kontakte zu Kunstkreisen der Aktionisten korrespondierten aus der schulisch-künstlerischen Karriere, die es ermöglichte sich mit Stilen und Techniken auseinanderzusetzen und sich das Werkzeug eines eigenen künstlerischen Ausdrucks anzueignen. Anfängliche Aktionen erfolgten in privaten Räumen, es waren kleine ‚Events‘ zu denen geladene Gäste aus dem Freundeskreis über Mundpropaganda eingeladen wurden. So wurde 1962 zur Veranstaltung „Die Blutorgel“ geladen, eine von Mühl gemeinsam mit Adolf Frohner und Nitsch ausgetragene Aktion. Diese fand parallel zu den Wiener Festwochen statt und war als Gegenveranstaltung dazu gedacht.

¹⁵⁰ Böhler, Monsignore Otto Mauer, 77, 101f, 241-268.

¹⁵¹ Peter Weiermair, Die Galerie Krinzinger. Aktionismus und junge österreichische Kunst. In: Smolik, Fleck (eds.), Kunst in Österreich, 169-171, hier 169.

Das Spektakel wurde mittels Manifest, in dem die Künstler und der Psychoanalytiker und Galerist Josef Dvorak veröffentlichten, angekündigt, das die „*Befreiung aller Brunst*“¹⁵² beabsichtigte.¹⁵³ Diese Aktion dauerte drei Tage, wobei am ersten die Einmauerung der drei Künstler in ein Kellergewölbe stattfand. Am darauf folgenden Tag wurden Objektmontagen durchgeführt bzw. von Nitsch ein Schüttbild angefertigt und der letzte Tag wurde mit der Ausmauerung und mit der Freilegung der Künstler mitsamt ihrer angefertigten Werke beendet.¹⁵⁴ Demzufolge wurde erstmals die Zeitschrift „Blutorgel. Eine Zeitschrift für Menschen und Tiere“ im Oktober 1962 herausgegeben, die aus selbstverfassten Texten besteht, wie auch aus Zeitungsartikeln, welche durch eigene Anmerkungen verändert worden waren. Bereits am ersten Tag der Aktion vergewisserte sich die Kriminalpolizei – durch das Manifest und ZuseherInnen aufmerksam geworden – ob das Vorhaben nicht als Sex- und Sauforgie ausarte, zudem kam ein Beauftragter des Tierschutzes um nach einem Lamm zu suchen.

„Ungefähr eine Stunde nach der Einmauerung ist hinten – weil das war so ein Notausgang – die Kriminalpolizei gestanden und hat gesagt: „Wo san die Weiber?“ Das war das erste. Und dann hamma gesagt: „San kane da, schau’nS nach.“ Dann waren’s eine Spur enttäuscht und dann haben sie gesagt: „Wo ist das Lamm?“ Weil das stand ja auf dem Manifest... irgendetwas von Lamm... Lammzerreißung. „Lamm gibt’s auch nicht.“ Da kam so ein kleiner bescheidener Herr im grauen Anzug und hat gesagt, er wurde von der Frau des Minister Bock geschickt, er ist der Beauftragte des Tierschutzes in Österreich und müsste schauen, ob nicht doch ein Lamm da ist. Und dann hat er geschaut. Und dann ist das passiert, was österreichisch ist. Er hat gesagt: „Sie haben kein Lamm.“ Und der Nitsch war klein, zart und noch ganz mager und hat gesagt: „Nein, ich habe kein Lamm.“ Er hat gesagt: „Brauchen’S eins? Ich beschaffe Ihnen eins.“ Und dieser Mann, der

¹⁵² Zit. aus Adolf Frohner, Otto Mühl, Hermann Nitsch, „Die Blutorgel“, Manifest (Juni 1962). In: Adolf Frohner, Emanzipation des Fleisches (Bramsche 1991). Zit. auf der Homepage von Museum Online, online unter: <http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/FROHNER/deutsch/blutorgel.htm> (Stand: November 2007).

¹⁵³ Vgl. Schmatz, Wiener Aktionismus und Wirklichkeit, 50.

¹⁵⁴ Dreher, Performance Art nach 1945, 164f.

*vom Staat geschickt wurde dies zu verhindern hat dem Nitsch ein Lamm verschafft und fünf Liter Blut aus St. Marx.“*¹⁵⁵

So schilderte Frohner die Ereignisse retrospektiv. Die Ausstellung zog schließlich eine Klage des Tierschutzvereines nach sich. 1963 folgte die Aktion „Fest des psychophysischen Naturalismus“, sie war ein Folgeprojekt „Der Blutorgel“ und fand deshalb ebenfalls zur Zeit der Wiener Festwochen in Mühls Atelier in der Perinetgasse statt, wo sich Nitsch und Mühl programmatisch gegen den *„heutigen Kunst- und Kulturbetrieb und deren Nutznießer“*¹⁵⁶ aussprachen. Das dreiteilige Programm (1. die Versumpfung einer Fläche, 2. der Fenstersturz einer Küchenkredenz aus dem 4. Stock, 3. die Versumpfung einer Venus) wurde mittels Einladungskarten angekündigt, jedoch wurde die Aktion von der Polizei abgebrochen. Beide Künstler wurden wegen *„Erregung öffentlichen Ärgernisses“* und *„Störung der öffentlichen Ordnung“* zu einem zweiwöchigen Arrest verurteilt.¹⁵⁷

Charakteristisch für die Aktionskünstler war die aktive Boykottierung des Kunstbetriebes. Judikative Eingriffe bestärkten sie in der Idee. Die Künstler reagierten auf die Interventionen, indem sie Gegenvorstellungen veranstalteten und Anzeigen und Urteile in die kunstproduktive Dokumentation aufnahmen, die wiederum der Öffentlichkeit in Manifesten, Programmen und Ankündigungen preisgegeben wurde. Eine breite Masse der Leserschaft wurde demnach in das Kunstgeschehen eingebunden und unwillkürlich Partizipant eines (Kunst)prozesses. Kennzeichnend für das künstlerische Bestehen des WA waren Gründungen von Eigeninitiativen, denn lancierende Galerien wollten nicht in die von den Aktionisten ausgehende polemische Diskussion eingebunden werden. 1965 erhielt Brus die Gelegenheit in der Galerie Junge Generation auszustellen, allerdings mit der Auflage nicht ausschließlich Aktionen durchzuführen, sondern Aktionsfotografien mit einzubinden, zudem wurde eine Forumsdiskussion, die *„eine Objektivierung der Problematik“* thematisieren

¹⁵⁵ Adolf Frohner, Tondokument (19. April 1999). Homepage von Museum Online, online unter: <http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/FROHNER/deutsch/default.htm> (Stand: August 2007).

¹⁵⁶ Otto Mühl (ed.), Hermann Nitsch. Der psycho-physische Naturalismus. Anlässlich der gleichnamigen Veranstaltung (Wien 1963), abgedruckt in: Mühl, Biographie, 189.

¹⁵⁷ Nitsch, Biographie, 270.

sollte, anberaumt.¹⁵⁸ Seit Anbeginn des Aktionismus ist dieser nicht dem traditionellen Kunstdiskurs zuzuordnen, trotz gegenseitiger Stilbeeinflussung hob er sich als Avantgarde ab. Das Projekt „ViennaAvant“, das sich derzeit mit Avantgardeströmungen nach dem Zweiten Weltkrieg beschäftigt, fasst den WA als eine Ausprägung davon auf. Avantgarden zeichnen sich nach Manfred Müller, dem Mitinitiator von „ViennaAvant“, durch Selbstabgrenzungen von den KünstlerInnen einerseits, durch die historische Zäsur und eine nicht politisch manifestierte Kunstausbübung andererseits aus.¹⁵⁹ Infolgedessen unterstehen avantgardistische KünstlerInnen ebenso der in dem Lande, in dem sie Kunst produzieren, angelegten Infrastruktur wie auch traditionelle, welche aber nur über, mitunter politische, Förderungsinstitutionen Bestand haben können. Daraus lässt sich erklären, warum die Aktionskünstler eigeninitiatorisch tätig waren, als es ab Mitte der 60er Jahre zunehmend schwieriger wurde öffentlich auszustellen. Die stärker werdende Gesellschaftskritik der Aktionisten war für die Reputation einzelner Galerien zu skandalös geworden. Der Galerist Josef Dvorak wurde gemeinsam mit Hermann Nitsch 1966, als Hersteller, Aussteller und Bereitsteller von Ausstellungsräumen 1966 vom Landesgericht Wien wegen der Verspottung des *„Sakrament[s] der Eucharistie bzw. der ersten heiligen Kommunion und [dem] Kreuzzeichen, somit Lehren und Einrichtungen einer im Staate anerkannten Kirche“* verurteilt.¹⁶⁰ Die in Wohnungen und Privatateliers stattgefundenen Aktionen wurden fotografisch dokumentiert. Seit dem „Fest des psycho-physischen Naturalismus“ bis etwa 1967 war Ludwig Hoffenreich der Aktionsfotograf. Diese Dokumentationsfotos wurden in Printausgaben veröffentlicht bzw. in Mappenwerken verkauft. Filme, Texte, Partituren, Aufzeichnungen und Fotos finden sich heute bei privaten Sammlern, Institutionen und Archiven wieder. Ein Großteil von Mülls Materialien ist in seinem eigens eingerichteten Archiv Friedrichshof einzusehen. Originalfotos befinden sich hauptsächlich im Metropolitan Museum und im Centre Pompidou, nachdem

¹⁵⁸ Otto Staining, o. T., Text (Wien 30. Juni 1965). In: Brus (ed.), Le Marais, o. S.

¹⁵⁹ Christian Müller, Gespräch (4. August 2007) mit Anita Winkler über das Projekt „viennaAvant“.

¹⁶⁰ Die bestrafte Handlung bezieht sich auf das 4. Abreaktionsspiel von Nitsch in der Galerie Dvorak (16. Juni 1966). Auszüge aus dem Akt 15 cE Vr 4539/66, Hv 30/66 des Landesgerichtes für Strafsachen (Wien), abgedruckt in: Günter Brus (ed.), Patent Merde (Eigenverlag, Wien, März 1969), Aktionismusarchiv MUMOK, o. S.

Österreichs Kunstsammler kein Interesse zeigten.¹⁶¹ Mittels Fotos war nun die Dokumentation der zeitlich einmalig durchgeführten Aktionen gesichert wie auch eine Möglichkeit eines Erwerbs für InteressentInnen gegeben. Dennoch mussten Tätigkeiten in der Gastronomie und in Buchhandlungen angenommen werden um weitere Aktionen finanzierbar zu machen.¹⁶² Neben fotografischen Aufzeichnungen kam es ab 1964, nach der Bekanntschaft Mühls mit dem Experimentalfilmer Kurt Kren, zu ersten Beschäftigungen mit dem Medium Film. Dieses wurde als reproduzierbarer Vermittlungsträger herangezogen, indem der Film die Aktion authentisch wiedergeben sollte. Trotz des Widerspruchs zwischen der Aktion als zu begreifende Wirklichkeit und dem von Krens Montage technisch geprägten Film¹⁶³ arbeiteten vor allem Brus und Mühl mit ihm zusammen¹⁶⁴, wenn auch die „*Aktionen nicht speziell für die Kamera entworfen [wurden], sondern als öffentliche Vorführung*“¹⁶⁵. Diese Argumentation führte schließlich wieder zur Distanzierung von Kren, denn die „*vertauschten Abfolgen durch Schnitt und Montage [löste] das äußere Gefüge der Aktion [auf und] der ‚skandalöse‘ Inhalt [wurde] zum Teil aufgehoben*“¹⁶⁶. Kren ein Experimentalfilmer, der seit 1967 Mitglied der London Filmmakers Cooperation und seit 1968 der New York Filmmakers Cooperation und auch der Progressive Art Production in München angehörte, ging über den ursprünglichen Dokumentationswunsch der Aktionisten hinaus, indem er filmtechnisch nicht der Realität entsprechende Effekte schuf. Danach verfilmte Ernst Schmid jun. Aktionen und Aktionsdrehbücher, die nun ausschließlich

¹⁶¹ Vgl. Matthias Dusini, Nicole Scheyerer, „Leopold ist ahnungslos“. In einem Interview mit Brus, Falter (Online-Ausgabe) 9/02 (27. Februar 2002), online unter: http://www.falter.at/print/F2002_09_3.php (Stand: November 2007)

¹⁶² Brus nahm wegen der schwierigen finanziellen Situation gemeinsam mit seiner Frau die Arbeit in einem Hotel in St. Moritz an. Nach der Geburt seiner Tochter Diana war er bei der Firma Prachner beschäftigt, bei der er Bücher von Buchhandlung zu Buchhandlung brachte. Vgl. Faber, Günter Brus. Werkumkreisung, 77. Und: Brus, Biographie, 115.

¹⁶³ Schnell geschnittene Bilder waren kennzeichnend für Krens Filme, wobei er bereits bei der Aufnahme mit Einzelbildschaltung arbeitete. Österreichs Avantgardefilme der 60er Jahre zählen noch heute zu den paradigmatischen Vorläufern in der Kunstfilmindustrie. Der 8mm-Film, ursprünglich für den Amateurbereich entwickelt, war eine beliebte und erschwingliche Ressource bis in die 70er Jahre. Krens Filme seit 1957 sind bereits mit einer 16mm-Kamera verfilmt, die ihm eine serielle Montagetechnik ermöglichte. Die von Mühl verfilmten Aktionen sind hingegen mit 8mm gedreht. Vgl. James Monaco, Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. (Reinbek bei Hamburg (1980) ⁸2006), 109-113. Siehe ebenso Austrian independent film and video database, online unter: <http://www.filmvideo.at> (Stand: August 2007).

¹⁶⁴ Klocker (ed.), Der zertrümmerte Spiegel, 96f.

¹⁶⁵ Otto Mühl, Film- und Materialaktion, Broschüre des Vienna Institute for Direct Art (Selbstverlag, Wien 1968), abgedruckt in: Ebenda, 97.

¹⁶⁶ Ebenda, 97. Vgl. ebenso Andrew Grossman, An Actionist begins to sing, Interview with Otto Mühl (4th of September 2002), online unter: www.ubu.com (Vienna Actionists Films 1967-1970) (Stand: September 2007).

für den Film gedacht waren. So entstanden 1967 die Filme „Grimuid“ und „Wehrertüchtigung“ von Mühl. Noch ein Jahr zuvor waren Film und Fotografie ausschließlich als Dokumentationsmedien eingesetzt worden als Analogie zur Aktion, denn öffentliche Aktionen waren nur sehr schwierig ohne Querelen mit Behörden und der Polizei durchzuführen.¹⁶⁷ Die Film- und Fotodokumentation war zum unverzichtbaren Bestandteil des Aktionismus geworden. Der Antagonismus zur Idee der Aktion, die sich durch die Unverfälschtheit des materiellen Einsatzes, sowie durch ein Erkenntnisinteresse, das der Spontaneität zugeschrieben wurde indem die ZuseherInnen unvorbereitet mit den Geschehnissen konfrontiert wurden, auszeichnete, zeigte sich in der Frage, ob Reproduktionsmedien für die Vermittlung geeignet wären. Die Kontinuität ‚bildnerischen‘ Schaffens parallel zu den Aktionen erwies sich als Kalkül¹⁶⁸ eines letztlich nicht überwindbaren Tafelbildes. Die enge Zusammenarbeit zwischen Brus und Mühl zeigte sich an dem Konzept der „Totalaktionen“, wo die Materialaktionen Mühls und die Körperanalysen Brus’ zusammengeführt wurden. Die zu bezeichnende Direkte Kunst war die vorangetriebene Idee des „Institute for Direct Art“ mit der Gründung 1966 anlässlich des Londoner DIAS einer nun unmissverständlichen Kunstauffassung: *„Die alten kunstgattungen versuchen wirklichkeit zu rekonstruieren, totalaktion vollzieht sich in der wirklichkeit.“*¹⁶⁹ Der internationale Erfolg ließ Brus und Mühl 1967 eine Aktion im Porzhaus mit dem Titel „Direct Art Festival“ umwerben¹⁷⁰, das den Miteinbezug des Publikums beabsichtigte. Zur von Brus und Mühl konzeptualisierten „Vietnamparty“ waren die Gäste mittels Einladungskarten, auf denen *„Wir sind Krüppel“* proklamiert und um die Erscheinung in *„Vietkongkostümen“* gebeten wurde, geladen worden.¹⁷¹ Diese Gemeinschaftsaktion hatte nun einen eindeutigen politischen Bezug und war ebenfalls als Happening-Konzept gedacht. Die darauf folgenden ZOCK-Veranstaltungen 1967 sind abgesehen von „Kunst und Revolution“ einem politisch-agitatorischen Aktionismus zuzuordnen. Die Initiierung von ZOCK erfolgte maßgeblich durch Oswald Wiener und Mühl. Die unter diesem Namen ausgetragenen Aktionen wechselten die Akteure und waren eine

¹⁶⁷ Hubert Klocker (ed.), *Der zertrümmerte Spiegel*, 98.

¹⁶⁸ Ebenda, 99.

¹⁶⁹ Zit. in: Faber, Günter Brus, *Werkumkreisung*, 74.

¹⁷⁰ Thomas Eder, *Kunst – Revolution – Erkenntnis*. Oswald Wiener und ZOCK. In: Eder, Kastberger (eds.), *Schluß mit dem Abendland*, 60-80, hier 61.

¹⁷¹ Zit. in: Faber, Günter Brus. *Werkumkreisung*, 74.

lose Gemeinschaft, wobei sich Brus offiziell davon distanzierte.¹⁷² Das dazu verfasste „ZOCK-Manifest“ enthielt auffordernde Parolen wie:

„ZOCK hat kein Programm! „ZOCK will das chaos, ZOCK ist von der angst besessen, etwas könnte seiner vernichtungswut entgehen [...] die frau als hüterin der familie und tradition ist ZOCKs feind nr. 1 alle frauen, die bereits kinder geboren haben, werden anlässlich einer riesigen muttertagsfeier von der ZOCK-jugend erschlagen und aufgegessen... durch diese Aktionen muss es ZOCK gelingen die familie als staatserhaltendes element für immer zu zerschlagen“¹⁷³.

Dieses Manifest brach mit allen vorherrschenden Tabus und Repressionen, die von der Gesellschaft verursacht worden waren und deren Keimzelle die ZOCK-Gemeinschaft in der Institution der Ehe verortete.

Nach dem „ZOCK-Manifest“ erfolgten die „ZOCK-exercises“ in der Galerie nächst St. Stephan als Auftakt zum „ZOCK-Fest“. Dieses fand öffentlich im Gasthaus „Grünes Tor“ mit der Teilnahme von Mühl, Christian Ludwig Attersee, Oswald Wiener, Gerhard Rühm, Otto Kobalek, Reinhard Priessnitz, Dieter Haupt, Dominik Steiger und Nitsch statt und wurde gemeinsam mit dem katholischen Cartellverband (CV) veranstaltet.¹⁷⁴ Die vermeintliche Nähe zu linkspolitischen Parteien, die dem WA scheinlich durch den ‚Uni-Skandal‘ zugesprochen wurde, wird mit diesem Faktum widerlegt. Der in der Destruktion angelegte dialektische Prozess, denn die Aktionisten gingen mit der Absicht vor, alle gesellschaftlichen Repressionen sowie sie Reich formulierte aufzuzeigen, und über den Bewusstmachungsprozess eine tabufreie Gesellschaft zu schaffen wie auch der skandalträchtige und damit revolutionär interpretierte Impuls, schufen Affinitäten zu linkspolitischen Parteien. Überdies wurde der Begriff der ‚Aktion‘ im Leitspruch des SÖS *„Kritik muss in Aktion umschlagen“* in ähnlicher Intention wiedergegeben.¹⁷⁵ Wieners Plakatentwurf enthielt die Pseudonyme der agierenden ZOCK-Künstler und -Literaten, so agierten Mühl als Omo Super, Nitsch als Johannes 007, Gerhard Rühm als Gustav Werwolf und Wiener als Garth. Dieses

¹⁷² Ebenda, 78.

¹⁷³ Mühl, ZOCK. Aspekte einer Totalrevolution, 1, 6.

¹⁷⁴ Eder, Kunst – Revolution – Erkenntnis, 64f.

¹⁷⁵ Vgl. Gorsen, Wiener Aktionismus, 170.

Spektakel wurde ebenso von 200 Polizisten des Überfallkommandos abgebrochen.¹⁷⁶ Nach diesem Großereignis folgten Aktionen im kleineren Rahmen, Mühls und Brus' Zusammenarbeit wurde wieder intensiviert. Die wohl bekannteste und folgenreichste aller Aktionen wurde 1968 gemeinsam mit dem SÖS ausgetragen. Unter dem Titel „Kunst und Revolution“ wurde im NIG der Universität Wien eine theoretisch positionierte Veranstaltung anberaumt. Wiener, Weibel und Franz Kältenbäck kündigten die Veranstaltung mit Flugblättern folgendermaßen an:

„die assimilationsdemokratie hält sich kunst als ventil für staatsfeinde. Die von ihr geschaffenen schizoiden halten mit hilfe der kunst balance [...] „kunst“ ist politik, die sich neue stile der kommunikation geschaffen hat.“¹⁷⁷

Nach dem Skandal musste Brus mit seiner Familie nach Berlin fliehen, wo bereits einige Österreicher ihren Lebenswohnsitz eingerichtet hatten und schloss sich mit diesen zur „Österreichischen Exilregierung“¹⁷⁸ zusammen, deren schriftliches Sprachrohr die Zeitschrift „Die Schastrommel“, später dann unbenannt in „Die Drossel“, war.

Zur Analyse eines interaktiven Aktionismus

Die vorrangige Idee der Aktionisten den WA in die Öffentlichkeit zu überführen und sonach die Grenzen zwischen Kunst und Realität, privat und öffentlich zu verwischen rief die Kritik derer hervor, die mit dieser Auffassung opponierten und intervenierten ihrerseits mit den ihnen zur Verfügung stehenden Restriktionen. Sie machten es letztlich für die Aktionisten unmöglich weiterhin in der Öffentlichkeit in dieser Form zu agieren.

Zur Analyse eines interaktiven Aktionismus wird dieser nun auf drei Ebenen betrachtet; erstens auf der personellen, zweitens auf der medialen und drittens auf der thematischen. Über diese wird sonach der potentielle Handlungsraum erschlossen, nach dem sich der Anspruch der Aktionisten auf ‚freies‘ Handeln und der Künstlerfreiheit richtete.

¹⁷⁶ Eder, Kunst – Revolution – Erkenntnis, 64f.

¹⁷⁷ Wiener, Ankündigung der Veranstaltung „Kunst und Revolution“, o. S.

¹⁷⁸ Mitglieder der „Österreichischen Exilregierung“ waren mitunter Gerhard Rühm, Wiener und Brus.

Erstens: Es bildet sich der interaktive Charakter auf einer ‚personellen‘ Ebene aus. Wie eingangs in der Einordnungsproblematik dargestellt, lässt sich aus einer kunsthistorischen Betrachtungsweise, nämlich über den Kunstbegriff und das technisch-ästhetische Vorgehen der Künstler der WA im Wesentlichen auf Brus, Mühl, Nitsch und Schwarzkogler beschränken. Im Fokus der öffentlich ausgetragenen Veranstaltungen, ob nun in Galerien oder Gasthäusern, mitsamt Orte nicht eingeschränkten Zugangs oder in Privatateliers vor geladenem Publikum, war eine enge Zusammenarbeit mit Vertretern der literarischen Wiener Gruppe gegeben. Ebenso führten thematische Schwerpunktsetzungen zu abwechselnd intensiven Gemeinschaftsaktionen mit unterschiedlich wirkenden Akteuren, seien es nun die Veranstaltungen im Rahmen des „Institute for Direct Art“ oder ZOCK. Die in den Aktionen und Zeitschriften mitwirkenden Literaten der Wiener Gruppe werden sozusagen als ‚Aktionisten‘ gehandelt und sind symptomatisch den Aktionskünstlern gleichgesetzt und in diesem Zusammenhang als solche zu bezeichnen. Über das stilistisch angewandte Element, namentlich der Destruktion, deformierten die Künstler die in der Gesellschaft angelegten Sinngehalte. Die Literaten vermittelten ihre Intention direkt über die Sprache, der Wort-, Satz-, Vokal- und Lautstruktur, wohingegen die Aktionisten auf eine Bewusstmachung abzielten, in der sie Regungen des Unbewussten über den Miteinbezug des gesamten Sinnapparats veranschaulichten um auf die natürliche Funktionalität des Körpers ohne Tabu- und Schamgrenzen hinzuweisen und seine Materialität, wie auch die von Gegenständen des Alltagsgebrauchs von symbolisch-übertragenen sowie symbolisch-funktionalisierten Zuschreibungen loszulösen. Über den destruktiven Imperativ der allerdings letztlich nur über die Sprache vermittelbar ist, zumal die Zerstörung einen Bedeutungsgehalt voraussetzt und der Akt des Erkennens über sprachliche Präsuppositive erfolgt, wurde die „*Wirklichkeit als Gestaltungsmittel*“¹⁷⁹ benutzt.¹⁸⁰ Das verbindende Element zwischen Literaten und Aktionisten führte gleichzeitig zur apologetischen Haltung sich voneinander in theoretischen Abhandlungen abzugrenzen. Eine strittige Auseinandersetzung resultierte aus der strafrechtlichen Jurisdiktion des ‚Uni-Skandals‘ als es um die Frage der

¹⁷⁹ Nitsch, Das Lamm, o. S.

¹⁸⁰ Eine gegensätzliche Position nimmt hierzu Oliver Jahraus ein. Vgl. Jahraus, Die Aktion des Wiener Aktionismus, 80.

Hauptverantwortlichen ging.¹⁸¹ Die im Berliner Exil lebenden Vertreter der Wiener Gruppe und des Aktionismus schlossen sich aber erneut zusammen und gründeten die Zeitschrift „Die Schastrommel. Organ der österreichischen Exilregierung“.¹⁸²

Ebenso essentiell für die Durchführung von Aktionen wie die Aktionisten waren ihre Modelle, die dem engsten Freundeskreis entstammten. Die weiblichen Modelle waren zu dieser Zeit aktuelle Ehefrauen und Lebensgefährtinnen. Die WA-Künstler assistierten gegenseitig, ob nun als Akteur oder Modell eingesetzt. In Brus' Aktionen waren Mühl, Schwarzkogler, seine Frau Anni und auch dessen Kind Diana involviert. Im Jahr 1969 wurde für seine Filmaktion „Impudenz im Grunewald“ erstmals aus dem weiteren Freundeskreis, nämlich Otmar Bauer, rekrutiert. Ebenso waren die Aktionen von Mühl, Nitsch und Schwarzkogler von gegenseitigem Modelleinsatz geprägt. Nitschs Modelle zur Umsetzung seiner OMT-Idee kamen nicht immer unmittelbar aus der Aktionsgruppe, obwohl aus dieser meist Schwarzkogler mitwirkte, so führte er Aktionen mithilfe von Eva Nitsch, seiner damaligen Frau, seinen Freunden Wolfgang Tunner und Peter Jurkowitsch durch. Nitschs Aktionen wurden immer pompöser, somit wurden seine Freunde Otmar Bauer, Heinz Cibulka und Reinhard Priessnitz zusätzlich herangezogen. Die wenig realisierten Aktionen von Schwarzkogler wurden meist von ihm selbst und unter Einsatz von Brus, Anni Brus und Cibulka durchgeführt.¹⁸³ Zwar nicht vordergründig, aber dennoch an den Aktionsveranstaltungen teilgenommen haben des Weiteren Fotografen und Filmemacher, die für die Dokumentation des Geschehens verantwortlich waren. Als Wegbegleiter des fotodokumentarischen Aktionismus kann Ludwig Hoffenreich genannt werden, der fast ausnahmslos alle Aktionen der vier Künstler fotografierte. Am DIAS entstandene Fotos setzte der Kunsthändler Hanns Sohm um. Die erste Aktion von Brus „Ana“ wurde bereits von Kurt Kren verfilmt und von Siegfried Klein und Mühl fotografisch dokumentiert. Die Frau des Modells Cibulka, eine Fotografin, setzte ebenfalls zwei Aktionen von Nitsch dokumentativ um.¹⁸⁴ Schwarzkogler beteiligte sich selbst an seinen Fotoserien. In der filmischen Dokumentation ist nicht dieselbe Linearität zu verzeichnen, zumal dem

¹⁸¹ Vgl. hierzu Eder, Kunst – Revolution – Erkenntnis, 60-80.

¹⁸² Die „Österreichische Exilregierung“ wurde von Gerhard Rühm und Brus begründet. Unter der Herausgeberschaft von Brus wurde die Zeitschrift „Die Schastrommel“ als Sprachrohr der Exilanten eingesetzt.

¹⁸³ Vgl. die jeweiligen Biografien in: Klocker (ed.), Wiener Aktionismus, 113-388.

¹⁸⁴ Vgl. Klocker (ed.), Wiener Aktionismus, 116, 289. Vgl. ebenso die dokumentierte Aktionschronologie von Mühl, online unter: <http://www.archivesmuehl.org/aktchron.html> (Stand: August 2007).

Realitätsanspruch der Aktionisten nicht in der gewünschten Form nachgekommen werden konnte.¹⁸⁵ Vor der Bekanntschaft mit Kren verfilmte Peter Jurkowitsch einige von Mühls Aktionen. Krens eigenwillige Technik veranlasste Mühl und auch Nitsch sich nach weiteren Dokumentationsfilmen umzusehen. Ab 1965 war Ernst Schmidt jun. für die Kameraführung von Mühls Aktionen zuständig. Die eigens für den Film entwickelten Aktionskonzepte wurden von Helmut Kronberger und Dobrovitsch filmisch umgesetzt. Die Zusammenarbeit zwischen Nitsch und Kren gestaltete sich äußerst schwierig, sodass Kren eine weitere gemeinsame Durchführung ablehnte. Nitschs Freund, Peter Kubelka,¹⁸⁶ ebenfalls ein Experimentalfilmer, machte ihn mit den amerikanischen Filmemachern Stan Brakhage und Jonas Mekas bekannt, woraufhin dieser in die USA eingeladen wurde, und einige für die Kamera entworfene Aktionen umsetzen ließ.¹⁸⁷ Allerdings wurden im Vergleich nur wenige Aktionen Nitschs' verfilmt. Gegenseitige Unterstützung innerhalb der Aktionsgruppe war durch den wechselseitigen Modelleinsatz bei der fotografischen und filmischen Dokumentation gegeben. In den Aktionschronologien sind unter der Kameraführung auch Mühl und Brus angegeben, sowie Wiener und Weibel.¹⁸⁸ Die Diskontinuität in der filmischen Dokumentation, liegt in der durch das Kameraobjektiv ‚verfremdeten Realität‘, die das eigene Vorhaben ‚verfälschte‘,¹⁸⁹ zudem waren Experimentalfilmer wie Kren daran interessiert eigenen Präferenzen im künstlerischen Ausdruck Vorrang zu geben. So standen vor allem Nitsch und Schwarzkogler dem ‚neuen‘ Medium sehr ambivalent gegenüber wie sich an ihren Aktionschronologien zeigt. Erwähnt sei unter anderem noch, dass der personelle aktionistische Einsatz ohne Gagen ausfiel, denn ein Honorar war aus finanziellen Gründen nicht möglich gewesen.¹⁹⁰ Überdies waren äußere (personelle) Umstände für die Durchführbarkeit öffentlicher Aktionen notwendig. Denn man war nicht nur auf die Gunst von Mitwirkenden angewiesen, sondern auch auf die Förderung und Willkür von GaleristInnen und AtelierbetreiberInnen.

Zweitens: Die Arbeit mit Medien(trägern) eröffnet eine weitere spezifische Form einer Interaktion. Der Informationsaustausch einer interagierenden Handlung wurde als ein

¹⁸⁵ Vgl. hierzu Mühl, Film- und Materialaktion (1968), 97.

¹⁸⁶ Peter Kubelka lebte zu dieser Zeit in den USA und war der Leiter der Cinemathek in New York. In: Klocker (ed.), Wiener Aktionismus, 292.

¹⁸⁷ Ebenda, 291f.

¹⁸⁸ Vgl. <http://www.archivesmuehl.org/aktchrono.html> (Stand: August 2007). Und Ebenda, 116, 118.

¹⁸⁹ Mühl, Film- und Materialaktion (1968).

¹⁹⁰ Vgl. Dusini, Scheyerer, „Leopold ist ahnungslos“, http://www.falter.at/print/F2002_09_3.php (Stand: November 2007).

aufeinander bezogenes Handeln zwischen Individuen und gesellschaftlichen Gruppen expliziert, dieser wird nun erweitert um den Austausch von Subjekt und Technik. Speziell fokussiert werden hierbei Medien und -träger, die für die Verbreitung von Informationsgehalt im WA dienen, also auf (technische) Medien übertragene Wissensbestände. Die Entwicklung von technischen (Hilfs)mitteln ist ein Ausdruck für die verdichtende Kommunikations- und Informationsgesellschaft. Der mediale Einsatz eröffnet nach wie vor neue Perspektiven einer massenmedial ausgerichteten Kommunikationsform. Aus der praktikablen Notwendigkeit, aus der heraus ein Artefakt entsteht, trägt es durch seine Nützlichkeit oder Zweckmäßigkeit bereits gesellschaftliches Wissen in sich. Gleichzeitig werden mit neuen Medien bzw. Artefakten neue Formen der Praxis und der Wahrnehmung etabliert, denen ebenfalls ein diskursives Verständnis vorausgeht. Die Form der schriftlichen Aufbereitung und des Dokumentierens unter Einsatz verschiedener medialer Vermittlungsträger wie auch die dadurch ermöglichte Reproduzierbarkeit des Aktionismus weisen auf einen Prozess hin, bei dem seine Replizierbarkeit unter Einsatz von technischen Mitteln reziprok interagiert. Es wurde bereits auf die Art der aktionistischen Durchführung, wobei sich ähnliche Vorgangsweisen in der Happening- und Fluxus-Bewegung finden, hingewiesen,¹⁹¹ die letztlich nicht ausschließlich auf die durchgeführte Aktion selbst beschränkt werden kann. Eine geplante Aktion brachte die Ankündigung, wie auch Rezeptionsstimmen, ob nun aus der Presse oder von Künstlerkollegen – Bauer, Dvorak, Wiener und Weibel waren zugleich Akteure und Rezipienten des WA – mit sich. Die der Aktion innewohnende Idee des Prozessualen schlug sich ebenso in der Dokumentation nieder als Texte über und zum WA genauso ein Bestandteil waren wie die von den Aktionisten selbst verfassten Texte und Aktionspartituren. Mit der Ausstellung „Happening & Fluxus“, und der damit veröffentlichten, gleichnamigen Ausgabe¹⁹² wurde erstmals in überblickender Form die Art der Dokumentation wiedergegeben. Einzelne Künstler sind in einem Zeitraum von 1959 und 1970 tabellarisch mit den Attributen, des Veranstaltungstitels, der Form der Veranstaltung, dem Ort und dem/der VeranstalterIn, wie auch der Dokumentationsmaterialien erfasst. Wie ebenfalls bereits darauf hingewiesen, zeichnete sich hierbei eine Ähnlichkeit zu Happening- und Fluxus-KünstlerInnen ab, zumal die Aktionstätigkeiten der WA-

¹⁹¹ Siehe Kapitel 1.2.1.

¹⁹² Sohm, Happening & Fluxus.

Künstler in die Ausstellung „Happening & Fluxus“ aufgenommen wurden. Unter der Rubrik Dokumentation sind Texte, Partituren und Skripte (s), Rezensionen (r), Fotos (ph), Plakate (p), Einladungen, Programme (i) und Filme (f) gefasst. Diese Ausstellung pointierte die Wichtigkeit der Reaktionen auf die einzelnen Veranstaltungen. Sowie im Aktionismusarchiv bei Mühl's Materialien etliche Kommentare, Kolumnen und Zeitungsartikeln zu finden sind, die er gesammelt hatte und Brus sämtliche Reaktionen, wie anonyme Briefe, Presseartikel, polizeiliche und psychiatrische Gutachten in den Patenten „Merde“ und „Urinoir“ verarbeitete. So ist beispielsweise aus der Aktion „Die Blutorgel“ zu ersehen, dass diese in der Zeitschrift Alternative und den Zeitungen Kurier, Express, Neues Österreich, Kronenzeitung und Stern kommentiert wurde.¹⁹³ Allen Artikeln gemein ist eine ablehnende Haltung gegenüber dem Spektakel. Ob der gewünschten Kontroverse war die starke Medienpräsenz ein Indiz dafür, dass die Aktion zum einen überhaupt wahrgenommen wurde, und zum anderen, dass die Reaktionen darauf oppositionell ausfielen. Für die Selbstwahrnehmung brauchten die Aktionisten auch die Fremdwahrnehmung. Darauf aufbauend wurden weitere Aktionsprojekte geplant und umgesetzt. Die Destruktions-Idee förderte eine voreinstige Explikation dessen, was die Künstler zeigten, denn die erste theoretische Abhandlung mit „Le Marais“ erfolgte 1965. Um die Provokationsebene voranzutreiben, bedurfte es der Text- und Bildsymbolik und Bezugssysteme mittels derer künstlich bzw. gesellschaftlich gesetzte, repressive Grenzen sowie Institutionen und Personen, die dieses Staatsystem repräsentierten und mittrugen, angegriffen wurden. Aktionen alleinig, deren Sinn es war Sinnzusammenhänge zu zerstören, reichten für die öffentliche Empörung nicht aus. Flugblätter, Einladungen, Manifeste, in den Aktionen gelesene Texte, eigens verlegte Zeitschriften waren die Medien mit denen das Anliegen der Künstler verständlich und publik gemacht wurde. Die nun auf Medien ausgelegten Daten boten zudem die Gelegenheit der Reproduktion. So konnten einzelne Textpassagen des Öfteren und unterschiedlich kontextualisiert wiedergegeben werden. Die Aktionen selbst allerdings waren an den Ort und den Zeitpunkt der Ausführung gebunden. Durch fotodokumentarische Aufzeichnungen war neben dem Archivierungsaspekt die Möglichkeit der Vervielfältigung gegeben, Stimmungsbilder oder zumindest Eindrücke der Aktionsabläufe konnten somit in den Zeitschriften vermittelt werden. Außerdem boten Fotoserien die Aussicht auf

¹⁹³ Vgl. „Die Blutorgel“. In: Sohm, Happening & Fluxus, o. S.

Ausstellungstätigkeiten, die mitunter oftmals Anforderungen der Galerien zu den Aktionen gewesen waren. Das ambivalente Verhältnis zum Medium Film wurde bereits kurz erörtert, auch wenn Krens Filme heute in jeder um den Aktionismus thematisierten Ausstellung präsentiert werden, so befassten sich vor allem Brus und Mühl mit dem ‚neuen‘ Medium und seinen Perspektiven einer ‚anderen‘ Wahrnehmungsform. Mühl konstatierte zwei Möglichkeiten die Aktionen filmisch umzusetzen:

„[Z]wei methoden haben sich herausgebildet: 1. [...] durch die kamera werden nur aktionselemente aufgezeichnet, die aktion selbst entsteht erst durch zusammenfügen im film, durch schnitt und montage. 2. [...] die kamera ist starr fixiert, die aktion ereignet sich bei durchlaufender kamera. die zeit im film ist mit der zeit des aktionsgeschehens vollkommen identisch. das geschehen ist so geplant, daß es ohne unterbrechung durchgefilmt werden kann. die aktion ist total, ohne zeitverlust gefilmt. der schnitt, die gestaltung ist in die aktion verlegt“¹⁹⁴.

Etwa ab 1968 wurden in Serie nur für den Film geplante Aktionen umgesetzt, der ‚Uni-Skandal‘ setzte dahingehend sicherlich eine Zäsur und Zensur. Denn für beide war es ab diesem Zeitpunkt unmöglich geworden Aktionen auf Österreichs Boden öffentlich auszutragen.¹⁹⁵

Drittens: Eine weitere Fokussierung der Interaktionsebene verläuft über die Thematik. Interagierende Handlungen greifen über thematische Bezugssysteme diskursübergreifend ein und spezifizieren somit das Phänomen des WA. Doch vorerst werden die von den Aktionisten angesprochenen Themen in den publizierten Ausgaben thematisiert. Welche Bereiche und Thematiken wurden aufgegriffen? Zur Beantwortung dieser Frage seien die gesellschaftskritischen Äußerungen der Aktionisten erwähnt, dessen Resultate sich auf die vorgenommene Inhaltsanalyse beziehen. Die Aktionisten wandten sich explizit gegen Formen der institutionalisierten Normierung, gegen gesellschaftliche Werte und Moralvorstellungen und gegen die

¹⁹⁴ Mühl, Film- und Materialaktion (1968), 97.

¹⁹⁵ Vgl. Mühl, Aktionschronologie, online unter: <http://www.archivesmuehl.org/aktchrono.html> (Stand: August 2007). Vgl. ebenso Klocker (ed.), Der zertrümmerte Spiegel, 96.

Sprache, die ebenso ein Effekt des „Normgeziefers“¹⁹⁶ war. So zeichnet sich der WA als ein Reagieren vor und in einem soziokulturellen Umfeld ab. „Die Blutorgel“, die erste Veröffentlichung im Aktionismus, wurde als „kulturkritische Zeitschrift“¹⁹⁷ positioniert, wobei jede dieser Ausgaben mit einer unterschiedlichen Schwerpunktsetzung mit einem Zusatz im Untertitel versehen war. „Die Zeitschrift für Menschen und Tiere“ beschäftigte sich mit Völkerrechtsangelegenheiten, der Todesstrafe und der Hinrichtung, zudem wurden in jeder der Ausgaben Gedichte und Bilder der herausgebenden Künstler veröffentlicht, wie auch die Absichten „Der Blutorgel“ dargelegt, ob nun die Bezugnahme auf das gleichnamige Drei-Tage-Fest oder auf die Intention der Zeitschrift selbst¹⁹⁸ erfolgte. In der um den Zusatz erweiterten „Wiener Illustrierten Politischen Zweimonatsschrift“ wurden „*der unverdaute Nationalsozialismus*“, weltpolitische Themen wie die nordamerikanische Invasion auf Kuba, der Opiumkrieg gegen China und der Koreakrieg abgehandelt.¹⁹⁹ Die nun offiziell politisch deklarierte Absicht wurde gleichzeitig mit ihrer Distanzierung als „*eine Zeitschrift für schröpferischen Nihilismus und permanente[m] Delirium[s], für Wirtschafts- und Kulturundsowever, aber gegen jede Art von Politik*“²⁰⁰ gesetzt. Die vierte Ausgabe der Blutorgel umfasste die Bereiche Politik, Wissenschaft und Kunst, eine auf Österreich bezogene Thematisierung, die die Architektur in einem zu wiederaufbauendem Österreich als „*hirnrissige und provenzielle*“ diskreditierte.²⁰¹ Die von den Künstlern in Zeitschriften behandelten Themen warfen Fragen zum Kunstbegriff wie auch zum Staatsapparat auf, denn beides sollte seinem Sinn entzogen werden. Ein nun sichtbar geführter politischer Aktionismus wies darauf hin, dass die Kunst keine Grenzen kannte, wobei er eine Parteizugehörigkeit strikt ablehnte, „*[d]a der Künstler kein Politiker (Staatsmann) ist, sich seine Handlungen symbolisch vollziehen, ist ihm alles erlaubt*“²⁰².

¹⁹⁶ Brus, o. T., Text.. In: Ders. (ed.), Patent Merde, Eigenverlag, 1968, o. S.

¹⁹⁷ Dvorak (ed.), Die Blutorgel. Eine Zeitschrift für Menschen und Tiere 2.

¹⁹⁸ Vgl. „Das Blutorgel-Zitat“ und „Blutgenossen und Blutgenossinnen!“. In: Ebenda, 3, 4.

¹⁹⁹ Josef Dvorak (ed.), Die Blutorgel. Wiener Illustrierte Politische Zweimonatsschrift und eine Zeitschrift für Menschen und Tiere 3 (Jahreswechsel 1962/63). Aktionismusarchiv MUMOK, PSK-A 6.

²⁰⁰ „Blutgenossen und Blutgenossinnen!“. In: Dvorak (ed.), Die Blutorgel. Eine Zeitschrift für Menschen und Tiere 2, 4.

²⁰¹ Josef Dvorak (ed.), Die Blutorgel. Politik. Wissenschaft. Kunst 4. Aktionismusarchiv MUMOK, PSK-A 6, o. A.

²⁰² Mühl, Brief an Stocker (April 1966). Zit. in: Eva Badura-Triska, Zerstörung, als Gestaltungsmittel angewendet, führt über die Zerstörung hinaus. Zum künstlerischen Denken Otto Muehls. In: Eva Badura-Triska, Hubert Klocker, Otto Mühl. Aspekte einer Totalrevolution. Aktionismusarchiv MUMOK (ed.), (Köln 2004) 12-19, hier 15.

Die Zeitschrift „Le Marais“ widmete sich, als Positionierungsblatt zu bezeichnen, ausschließlich der künstlerischen Ausdrucksform und ist die einzige Schrift, mit der die vier Aktionskünstler vereint in die Öffentlichkeit gingen. Politische Themen wurden auch in den Totalaktionen von Brus und Mühl aufgegriffen, als sie beispielsweise zur „Vietnamparty“ einluden. Die Vereinigung von ZOCK, welcher Brus und Schwarzkogler nicht beitraten, war der Höhepunkt eines politisch-agitatorischen Aktionismus. Es wurden Manifeste und Pamphlete herausgegeben und bei den ZOCK-Veranstaltungen vorgetragen. Die Idee von ZOCK als Totalrevolution wurde folgendermaßen verstanden:

„Totalrevolution bedeutet nicht irgendeine umwälzung von rezepten von gestern. ZOCK versteht unter politik nicht irgend ein system aufzubauen und diesem dann zu opfern, sondern die totale befriedigung der bedürfnisse des einzelnen [...] durch das ausräumen der geschichte und vernichtung des durch sie geformten menschen, durch totale regression und freigegeben von zielen für die totale aggression wird ein zustand erreicht in dem nichts mehr vom jahrtausende lang angelernten plunder geltung haben wird. die ordnung, die sich daraus ergibt, wird die unordnung sein.“²⁰³

Die darin formulierte Intention jede Repression aufzudecken, ermöglichte eine Bewusstmachung in der Gesellschaft, mit welcher das Fundament einer ‚neuen‘ gelegt werden konnte. Zudem wandten sich die ZOCK-Mitglieder gegen die Annahme linearer Abläufe, gemäß derer Ordnungsprinzipien und kausale Sinnkonstruktionen anschlossen. In der Verneinung von Kontinuitäten sahen sie die Möglichkeit eines ahistorisch handelnden Subjektes. Dies formulierte Mühl spezieller als er schrieb:

„[U]nsere heutige ordnung basiert auf der tatsache, daß jeder neugeborene zu einem ordnungsidioten (wichtel) erzogen wird. dieses erziehungswerk besorgen staat und kirche in krimineller weise. Der wichtel ist nach 20jähriger dressur durch familie, schule, kirche fernsehen, film, presse, literatur, musik, kunst perfekt. Diese dressur bewirkt, dass dieser wichtel

²⁰³ Mühl, ZOCK. Aspekte einer Totalrevolution, 10.

sich dort am wohlsten fühlt, wo seine freiheiten am stärksten beschnitten werden“²⁰⁴.

Die Brechung mit jeglicher Form von Autorität, Institutionalisierung und Kollektivierung lassen den Wunsch nach einer existentiellen Lebensweise mit der Suche nach Formen der Ursprünglichkeit erkennen. Die gedachte Differenzierung zwischen Natur und Gesellschaft orientierte sich ebenso an einem Freiheitsbegriff, als der in Bürgerrechten und -pflichten verankerte kein ursprünglicher ist. Der stark an Freud und Wilhelm Reich orientierte Ansatz der unterdrückten Triebe, der von den Aktionisten aufgegriffen wurde, sieht in der ungehemmten Auslassung dieser ein Stadium uneingeschränkter, dem Menschen natürlich immanenter Freiheit. Dahingehend lassen sich in der Triebunterdrückung kulturelle zur Normativität erhobene Codizes feststellen. Mühl lehnte einen gesellschaftlich strukturierten Staat gänzlich ab und eröffnete Anfang der 70er Jahre eine Kommune, in der ein gemeinschaftliches Leben in einer Sippschaft mit autochthonen Produktionsverhältnissen entstand. Handwerks- und Dienstleistungsbetriebe dienten zur Herstellung einer selbst versorgenden Organisation wie auch zum Verkauf von angefertigten Produkten, dessen Erlös zur gemeinnützigen Instandhaltung gedacht war. Brus, der sich vom „ZOCK-Manifest“ ob seiner politisch-agitatorischen Direktheit distanziert hatte, verarbeitete seine persönlichen Erfahrungen während seiner Haftstrafe in den Patenten „Merde“ und „Urinoir“.. Die Patente enthielten des Weiteren Stellungnahmen der in den Skandal involvierten AkteurInnen und Meinungen in Form von offenen und anonymen Briefen zu der Veranstaltung „Kunst und Revolution“. Die Patente stellen ein wichtiges Zeitdokument für die damals vorherrschende Uni-Politik, die sich indirekt in den Stellungnahmen verschiedener Gruppierungen zu der Veranstaltung widerspiegelt, dar. Die Patente enthalten ebenso die Begründungen des ‚illegitimen‘ SÖS²⁰⁵, der sich in seiner Absicht zur Vereinigung Demokratischer Studenten (VDS) und zur Radikaldemokratischen Studentenunion (RSU) konstituierte und sich als Veranstalter vor Gericht distanziert zeigte, als er in einer Absichtserklärung

²⁰⁴ Zit. nach Mühl, ZOCK, Aspekte einer Totalrevolution (Wien 1968). In: Hubert Klocker, 12 Aktionen. Otto Muehls „Meditationen“ zur Totalrevolution. In: Badura-Triska, Klocker, Otto Muehl. Aspekte einer Totalrevolution, 34-43, hier 36.

²⁰⁵ Der SÖS, gegründet in Anlehnung an den Sozialistischer Deutscher Studentenbund (SDS), 1968 war ein nicht offiziell genehmigter Verein und eine Abspaltung des Verbund Sozialistischer Studenten Österreichs (VSStÖ). Er löste sich nach seinem mehrmonatigen Bestehen in der Erklärungsschrift zur Veranstaltung „Kunst und Revolution“ auf. Vgl. Foltin, Soziale Bewegungen in Österreich, 68-70.

schrrieb, er hätte verabsäumt die Veranstaltung einer Vor- bzw. Nachanalyse zu unterziehen und bekannte sich zu einem „unreflektierten Aktivismus“, der dadurch eine „Entwicklung einer politischen Strategie für die Mobilisierung einer sozialistischen Studentenbewegung“ verhinderte.²⁰⁶

Ähnliche gesellschaftskritische Auffassungen wurden in der 68er-Bewegung vertreten. „1968“ ist zum Chiffre einer linksideologischen Generation geworden, nachdem internationale Studentenrevolten, die Rezeption erstreckte sich ausgehend von Frankreich bis Deutschland über Tschechien, ausbrachen, in Deutschland die Springer-Affäre eskalierte, woraufhin auch in Wien nach dem Tod von Rudi Dutschke ein Sitzstreik bei der Wiener Niederlassung des Springer-Konzerns²⁰⁷ veranlasst wurde und ein vom Lehrkörper unterstützter Warnstreik an der Universität erfolgte. Gefordert wurden dabei die Erhöhung und Neuregelung der Stipendienvergaben, eine Neudotierung des Hochschulbudgets und Studienmöglichkeiten für alle sozialen Schichten der Gesellschaft.²⁰⁸ Ein weiteres sehr zentrales Kulminationsthema im WA und der 68er-Bewegung war die Enttabuisierung der Sexualität. Damit im Zusammenhang wurden der voreheliche Geschlechtsverkehr, die Sprengung der traditionellen Kleinfamilie und die Toleranz gegenüber (homo)sexuellen Praktiken diskutiert. Die Aussprache der Sexualität sprengte in den 60er Jahren die Rahmen der Medizin, Psychopathologie und der Anthropologie, sie wurde massiv sozialisiert und politisiert.²⁰⁹ Die Forderung der WA-Künstler nach einer sexuellen Freiheit ohne moralische bzw. ethische Konventionen einer oktroyierten Schamhaftigkeit löste mit seiner Diskursivierung ein Einschreiten sämtlicher Instanzen aus, die neben Pornographievorwürfen und psychiatrischen Gutachten mit dem Paragraphen der „Verletzung der Sittlichkeit und Schamhaftigkeit“ reagierten²¹⁰. Die Thematisierung der Sexualität führte zu unterschiedlichen Meinungsbildungsprozessen und verhärtete die Fronten. Ob nun ein Kapitalismus kritischer Reich die Misere an einer sexuellen

²⁰⁶ Offizielle Erklärung des SÖS zur Veranstaltung „Kunst und Revolution“, in: Brus, Patent Merde, o. S.

²⁰⁷ Vgl. Foltin, Soziale Bewegungen in Österreich, 69f.

²⁰⁸ Lieselotte Hammerer, *Frédérique Pichler-Boog*, „... eine in jeder Beziehung aufregende Zeit“. 1968 und das Studium (der Geschichte) an der Universität Wien Bd.1 (unveröffentl. Dipl. Wien 2006), 161.

²⁰⁹ Die Sexualitätsdebatte mit seiner vorangetriebenen Repressionshypothese teilte die Lager in Essentialisten und Konstruktivisten. Vgl. Eder, Kultur der Begierde, 211-223, 227-243. Vgl. ebenso Franz X. Eder, Sexualitäten und Geschlechtergeschichte. In: Johanna Gehmacher, Maria Mesner (eds.), Frauen- und Geschlechtergeschichte. Positionen, Perspektiven Bd. 16 (Querschnitte, Innsbruck/Wien/München/Bozen 2003) 203-219, hier 210.

²¹⁰ Zit. nach dem § 516 StG. aus der Anklageschrift über den ‚Uni-Skandal‘ der Staatsanwaltschaft Wien (25. Juni 1968), abgedruckt in: Brus, Patent Merde, o. S.

Unterdrückung den staatlichen „Zwangsinstitutionen“ wie der Ehe zuschreibt, und unter diesem Umstand das Revolutionspotential wahrnimmt,²¹¹ oder Palmers mit Damendessous die Plakatwände füllte, die ungehemmt ausgelebte Sexualität und der erotische Körper sind Sinn- und Provokationsbilder der Zeit. Die Möglichkeiten eines massenmedialen Absatzes boten Anreiz die ‚Sexualität‘ auf breiter Ebene zu fokussieren, auch wenn vielfach zensurrechtliche Bestimmungen den nackten Körper noch auf Jahre hinaus von der Kinoleinwand fernhalten sollten. Besonders repressiv wurde gegen Medien vorgegangen, die die körperliche Liebe von der emotionalen trennten. So standen Filme wie Ingmar Bergmanns „Schweigen“ (1962), Bernardo Bertoluccis „Der letzte Tango in Paris“ (1972) auf der Zensurliste und Aktionen, sofern sie von der Öffentlichkeit wahrgenommen wurden, wurden zu strafrechtlichen und psycho-pathologischen Delikten erklärt. Die Diskussion um die Sexualität griff nahezu in alle Bereiche ein und das intim-private wurde öffentlich. Mit der Bezeichnung der ‚Sexuellen Revolution‘ geht grundsätzlich eine Umwertung und Umkodierung im Umgang mit Sexualität einher und wurde zum politischen und populistischen Instrumentarium.²¹² Der von Christof Subik formulierte anarchische Charakter der Aktionisten, der letztlich eine argumentative Grenzziehung zum SÖS anzeigte²¹³, war in der Destruktions-Idee verankert. Mühl formulierte in seiner Abhandlung über den Destruktivismus:

*„Der Destruktivist arbeitet sinn- und planlos. [...] Während der schöpferischen Destruktion erfolgt die Entladung und Sublimierung ungeheurer psychischer Energien. Der Destruktivismus macht den Menschen erst zum Menschen. Aus ihm resultiert eine neuer lebensbejahender Humanismus.“*²¹⁴

Zusammenfassend gesprochen, wurden in den drei Interaktionsebenen, die personellen und institutionellen, medialen und thematischen Ressourcen der Aktionisten aufgezeigt, wobei nochmals anzumerken ist, dass eine rigide Grenzziehung zwischen den einzelnen

²¹¹ Wilhelm Reich, Die sexuelle Revolution. Zur charakterlichen Selbststeuerung des Menschen (erstmalig erschienen unter: Die Sexualität im Kulturkampf 1936) (Frankfurt am Main (1966) ⁴⁰1972).

²¹² Vgl. hierzu: Eder, Die sexuelle Revolution. Liebe, Sex und Widerstand, 11-13.

²¹³ Auszug von Zeugenaussagen zu der Veranstaltung „Kunst und Revolution“, abgedruckt in: Brus (ed.), Patent Merde, o. S.

²¹⁴ Otto Mühl, Destruktivismus, Text (1962) Aktionsarchiv MUMOK, Inventarnr. PSK-A 8/0.

Ebenen nicht möglich ist. Bei der Betrachtung der personellen bzw. institutionellen Ebene erweist sich, dass der WA zwar vier Hauptvertreter, Brus, Mühl, Nitsch und Schwarzkogler, hervorgebracht hat, jedoch bei den einzelnen Aktionen, Veranstaltungen und Initiativen KünstlerInnen, FotografInnen, FilmemacherInnen, Modelle, GaleristInnen, KommentatorInnen uva. in das Kunstgeschehen involviert worden waren und unter dem Deckmantel des WA, einem von Weibel 1969 geprägten Begriff lose Gemeinschaftsaktionen zusammengefasst werden. Gerade durch den Anspruch die Grenzen zwischen Kunst und Realität aufzulösen, entwickelte sich das Interesse das gesellschaftliche Gefüge anzugreifen. Es wurde ab Mitte der 60er Jahre für die Aktionisten wichtiger die Intention ihrer Aktionen schriftlich abzuhandeln sowie den Eingriff in die Realität anzuzeigen. Die hervorgebrachten Zeitschriften, Flugblätter, Pamphlete, Fotoserien, Filme und Tonaufnahmen lassen sich unter dem Begriff eines dokumentarischen Aktionismus fassen, der die Verbreitung der Kunstrichtung auf verschiedenen Medienträgern ermöglichte, da Aktionen ja nur auf einen Zeitpunkt fixiert waren. Über die in den publizierten Schriften abgehandelte Themenbreite lässt sich überdies ein politischer Aktionismus ausmachen, der sich in sozialkritischen und kunsttheoretischen, ästhetischen Aussagen manifestierte, die die Richtung zur künstlerischen Realisation als ein Überführen der Kunst in die Wirklichkeit angaben. Erst über das Zusammenspiel der einzelnen dargelegten Interaktionsebenen erschließt sich ein Kommunikationsfeld, aus welchem der unmittelbare Handlungsrahmen der Aktionisten resultiert und mit welchem des Weiteren gearbeitet wird.

II. ZUR KONZEPTUALISIERUNG VON BEFREIUNGSSTRATEGIEN

2.1. ‚Handeln‘ als diskursanalytische Kategorie

In diesem Kapitel wird das Handeln der Aktionisten fokussiert, wobei ich das Konzept der Wissenssoziologischen Diskursanalyse (WSD) von Keller heranziehe, der ihm einen wichtigen Stellenwert einräumt. Denn diskursive Ereignisse erschließen sich im praktischen Handeln als „*typisierbare materiale Gestalt von Äußerungen*“²¹⁵. Handlungen werden aus einem Wissens- und Erfahrungsvorrat heraus getätigt und erfolgen somit aus einem diskursiven (Vor)verständnis. Im Handeln, das hier als diskursanalytische Kategorie eingeführt wird²¹⁶, kommt es zur Zusammenführung von Diskurs und (alltäglicher) Praxis und wird in Folge einer Typisierung als Handlungs- und Kommunikationsmuster bezeichnet, die „*diskursunabhängig in unterschiedlichen gesellschaftlichen Praxisfeldern*“ tradiert und vollzogen werden.²¹⁷ Das Perpetuieren von diskursiven Prozessen setzt das Subjekt als ein handelndes, das sich um die Diskurse bewegt und diese formt, ein.²¹⁸ Die über die Kommunikation oder Tätigkeiten vollzogenen Handlungsakte unterliegen einem von AkteurInnen aktiv gestalteten Interaktionsprozess. Gesten, Körpersprache und routinierte Arbeitsabläufe, im Gegensatz zu in Worten gefassten Äußerungen, werden aus Gewohnheit, bewusst, reflexartig oder aus einer Notwendigkeit heraus praktiziert. Allerdings unterliegen auch sie einem gesellschaftlich normierten Wissensvorrat, welcher sich diskursiv erschließen lässt. Daraus resultiert eine konstituierende Wirkung, wonach Handlungen einen speziellen Diskurs unterstützend, progressiv, transformativ, denunziatorisch oder oppositionell gesetzt werden können. Die von Foucault gespeiste WSD zieht nun auch

²¹⁵ Keller, WSD, 201.

²¹⁶ Das Handeln erschließt sich in Kellers Konzept in den Kategorien der ‚diskurskonstituierenden Praktiken‘ und den ‚Akteuren‘. Vgl. Reiner Keller, Wissenssoziologische Diskursanalyse. (Aufsatz) In: Reiner Keller, Andreas Hirsland, Werner Schneider, Willy Viehöver (eds.), Handbuch der Sozialwissenschaftlichen Diskursanalyse Bd. 1 (Theorien und Methoden) (Opladen 2001), 113-206, hier 127-135.

²¹⁷ Keller, WSD, 222f.

²¹⁸ Hannelore Bublitz, Differenz und Integration. Zur diskursanalytischen Rekonstruktion der Regelstrukturen sozialer Wirklichkeit. In: Keller, Hirsland, Schneider, Viehöver (eds.), Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse, 225-260, hier 254.

das Konzept des Symbolischen Interaktionismus von George Herbert Mead, einer Sozialisationstheorie, heran, das sich im Besonderen mit AkteurInnen, ihren Strategien und den Ressourcen in einer institutionalisierten Gesellschaft beschäftigt.²¹⁹ Die Grundlegung der WSD findet sich in der Annahme, dass Diskurse nur als durch soziale Akteure realisiert existent seien wieder, gleichzeitig wird mit dem Begriff der ‚Praktiken‘ ein aktiv gesetzter Handlungsvollzug bezeichnet.²²⁰ Der hermeneutische Zugang der WSD wird weiters auf Berger, Luckmann und Schütz gestützt, bei denen sich über Erfahrungen Wirklichkeit konstituiert. Im Sinne von Schütz’ Typenlehre basieren die signifikatorischen Grundlagen zur Wahrnehmung auf dem diskursiv erzeugten und institutionalisierten Wissen. Die darauf bezogenen Handlungsformen mit dem zur Verfügung stehenden Wissen ermöglichen die Deutung von Phänomenen. Die Gestalt von Deutungsmustern liegt als kollektiv begriffene Produkte vor und manifestiert sich in konkreten sprachlichen Äußerungen. Ereignisbezogene Deutungsprozesse in der Aufbereitung eines Themas oder Phänomens erfolgen durch die Verknüpfung von bereits bestehenden und neuen diskursiven Gefügen, die durch ihre Referenz auf den kollektiven Wissensvorrat einer Gesellschaft verweisen. Dem/r individuell handelnden AkteurIn steht nun eine kollektive Erfahrung gegenüber, wonach er/sie einen ‚sinnstiftenden‘ Handlungsakt setzt.²²¹ Weiters wird in dieser Arbeit zur Dispositionierung und Relevanz von Handlungen Kellers Diskursanalyse um das Habermas’sche Klassifizierungsmodell des kommunikativen Handelns ergänzt. Habermas differenziert das soziale Handeln, im Gegensatz zum physisch-motorischen Handeln als biologische Nervenleistung, in eine durch Interessenslage hervorgerufene Handlungskordinierung und ein damit korrespondierendes, normengeleitetes Ausführen. Dahingehend entwickelt er drei Handlungsmodi; des instrumentellen, strategischen und kommunikativen Handelns. Als instrumentell bezeichnet er eine Handlung, die den Wirkungsgrad in der Korrelation von Zuständen und Ereignissen unter dem Aspekt einer Erfolgsorientierung bewertet. Das strategische Handeln ist eine Weiterführung des instrumentellen, als es in der Befolgung von Normen und Regeln eine rationale Wahl zulässt, deren Wirkungsgrad sich nach Einflussnahme auf die Entscheidung eines rationalen Gegners zeigt. Unter diesem Fokus richten sich Diskurse

²¹⁹ Keller, WSD, 225. Vgl. ebenso Keller, Wissenssoziologische Diskursanalyse (Aufsatz), 115.

²²⁰ Keller, WSD, 228f.

²²¹ Vgl. Ebenda, 233-235.

selbst strategisch gegen andere Diskurse.²²² In der kommunikativen Handlung steht der Verständigungswunsch im Vordergrund mittels dem ebenso individuelle Ziele verfolgt werden. Der als Verständigung bezeichnete Prozess der Einigung unter sprach- und handlungsfähigen Subjekten rekuriert auf die Bedingung einer rational motivierten Zustimmung. Habermas setzt die Verständigung als Telos der menschlichen Sprache voraus, wobei dieser nicht zu einem teleologischen Handeln reduziert werden kann, zumal Handlungsakte verschiedener TeilnehmerInnen verknüpft und Einzelhandlungen zu einem Interaktionszusammenhang zusammengeführt werden.²²³ Um Handlungen einer analytischen Theorie und Methodologie unterziehen zu können, müssen Prämissen postuliert werden nach denen sie strukturiert werden können. Diese stellen zum einen der Sinnzuspruch, zum anderen der Geltungsanspruch dar. Der Handlung wird ein von dem/r AkteurIn sinnhaft motiviertes Ausführen zugrunde gelegt, das über die Verständigung mit InteraktionsteilnehmerInnen reziprok und interaktiv Gültigkeit erfährt.²²⁴ Der Gültigkeitsappell wiederum erweist sich als Resultat aus den ‚Lebenswelten‘, die die Grundlage der gesellschaftlichen Ordnung darstellen und die subjektive wie die objektive Welt in sich vereinen. Die zweitgenannte Welt erschließt sich aus einem übersubjektiven Wissensvorrat, der dem Subjekt als Konstrukt aus Regeln, Normen, Moralvorstellungen zur Verfügung steht und nach welchem dieses handelt und damit selbst, durch sein subjektiv gesetztes Handeln, Wirklichkeit produziert.²²⁵ Im Habermas’schen kommunikativen Handlungsmodell können Weltbezüge als Korrelat zwischen dem/r AkteurIn und seiner/ihrer Äußerung objektiv (in der Gesamtheit aller Entitäten), sozial (in der Gesamtheit der geregelten interpersonalen Beziehungen) und subjektiv (in der Gesamtheit der zugänglichen Erlebnisse des/r SprecherIn) hergestellt werden. Der Hintergrund dieses Vorverständnisses wird von den AkteurInnen in entsprechenden Situationen ausgehandelt und stellt dahingehend einen Ausschnitt aus der Lebenswelt zur Disposition.²²⁶ Praktiken, Texte oder auch Artefakte werden in der WSD als gesellschaftliche und politische Wissensordnungen begriffen, woraus die Erschließung von individuell geäußerten Aussagen zu Äußerungen über den Diskurs durch eine

²²² Bublitz, Differenz und Integration, 240.

²²³ Habermas, Theorie des kommunikativen Handelns Bd. 1, 384-388.

²²⁴ Vgl. Ebenda, 148.

²²⁵ Vgl. Berger, Luckmann, Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit, 71.

²²⁶ Habermas, Theorie des kommunikativen Handelns Bd. 1, 149f.

‚interpretative Analytik‘²²⁷ erfolgt.²²⁸ Die Sinnkonfigurationen in den aus Aussagen zusammenführenden Diskurs können sich nie völlig von interpretierenden Momenten befreien. Durch diese Haltung berücksichtigt die WSD als konstruktivistisch angelegtes Forschungsprogramm auch hermeneutische Zugänge und stellt sich der Positivität von Aussagen entgegen.²²⁹ Keller insistiert auf eine *„dialektische, stärker handlungs- und prozessorientierte Perspektive der Wissenstheorie von Berger und Luckmann gegenüber [der Analyse Foucaults] der Rolle gesellschaftlicher Akteure in den Machtspielen des Wissens.“*²³⁰

2.2. Der Aktionist als Akteur

Im Zuge des ‚Handelns‘ wird nun der Handlungsträger als ausführendes Organ einer näheren Betrachtung unterzogen. Sowie die Kunst den Ausgangspunkt zur Ab- und Eingrenzung des WA darstellt, bildet der Aktionist die zentrale Basis einer individuell handelnden Instanz, von der aus Bedeutungszumessungen in Bezug auf das gesellschaftliche Wissenssystem getroffen und Interaktionsgefüge hergestellt werden. An dieser Stelle sollen die wichtigsten Punkte, die die Rolle des/r Akteurs/in in der WSD manifestieren, nochmals angeführt werden. Der/Die AkteurIn stellt eine Vermittlungsinstanz zwischen Diskursen und Aussageereignissen dar, denn erst durch sein/ihr Vorhandensein können Praktiken realisiert werden. Dieses ausführende Organ orientiert sich an den Machtsystemen der Gesellschaft, handelt aber nicht notgedrungen diskursimmanent. Die im vorangegangenen Kapitel als Strategien bezeichneten Akteurs/innenmotivationen lassen eigenständig getroffene Handlungen zu und bestimmen den/die AkteurIn in zweifacher Hinsicht: Als selbstreflexives Subjekt deutet es Wissensbestände aus und ist zugleich Adressat von eben diesen Wissensbeständen.²³¹ Der Aktionist kann in seiner Akteursrolle in der WSD dreifach diskursiv relationiert werden. Zum ersten gibt es Sprecherpositionen, die Orte des Sprechens innerhalb von

²²⁷ Vgl. hierzu Hubert Dreyfus, Paul Rabinow, Michel Foucault. *Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik* (Frankfurt am Main 1987).

²²⁸ Keller, WSD, 270.

²²⁹ Keller, *Wissen oder Sprache*, 55.

²³⁰ Ebenda, 58.

²³¹ Zit. nach Hitzler, Reichertz, Schröer (eds.), *Hermeneutische Wissenssoziologie*, 13. In: Keller, WSD, 205.

Diskursen darstellen und an denen der/die AkteurIn unter spezifischen Bedingungen als Rollenspieler hervortritt. Eine weitere diskursanalytische Verbindung von AkteurIn und Diskurs ergibt sich über die Subjektpositionen. Sie stellen einen Prozess der Subjektivierung dar, die innerhalb von Diskursen erzeugt wird und an Adressaten gerichtet ist. Die dritte Vinkulierung wird über den Begriff der sozialen AkteurInnen definiert. Diese sind Individuen oder Interessensgruppen, die sich auf Sprecher- oder Subjektpositionen beziehen und mehr oder weniger eigenwillig Rolleninterpretationen einnehmen und realisieren. Die Sinnsetzung der Akteure erfolgt individuell in einem ihnen zur Verfügung stehenden sozio-politischen Rahmen der ‚Lebenswelt‘.²³² An dieser Ausführung von Keller lassen sich Parallelen zu Habermas’ Handlungsmodi feststellen. Das instrumentelle Handeln wird über Sprecherpositionen, das strategische über die Subjektpositionen und die damit einhergehenden Identitätsangebote vermittelt und das kommunikative Handeln findet seine Handlungsträgerschaft in den sozialen AkteurInnen. Sowohl bei Habermas als auch bei Keller stehen Interaktionsmechanismen operationalisiert in Form von Typen, Mustern, Relevanzsystemen und Kategorien im Zentrum eines handlungstheoretischen bzw. diskursanalytischen Interesses. Der/Die AkteurIn ist bei Keller dem/r sozialen AkteurIn gleichgesetzt, denn sobald er/sie in ein Interaktionsverhältnis tritt, das sich bereits durch ‚alltägliche‘ Tätigkeiten und die darin eingeschriebenen Symbolwerte ausdrückt, nutzt diese/r Sprecherpositionen und Subjektivierungsformen.²³³ Der Aktionist bewegt sich in einem von ihm aktiv rekrutierten und passiv interventiv erschlossenen Interaktionsgefüge. Jede/r daran partizipierende TeilnehmerIn unterliegt grundsätzlich demselben normierten Regel- und Wertesystem, nämlich dem eines sozio-politischen organisierten Österreichs. Unterschiedliche Handlungspraktiken der Interagierenden jedoch bedingen unterschiedliche Subjektivierungsformen und Identitätsangebote. Zum einen verhandelt der/die AkteurIn an jedem mitwirkenden Diskurs seine/ihre Position neu und nimmt verschiedene Rollen in eben diesen ein. Zum anderen bilden sich über die Rollen Identitäten aus, nach denen der/die AkteurIn handelt und als Subjekt sichtbar wird. Das Angebot an Handlungsmöglichkeiten wird von jedem Subjekt mehr oder weniger individuell in unterschiedlichen Akzentuierungen je nach Interesse genutzt. Die Aktionisten definierten ihren Handlungsraum über den Künstlerberuf, wobei sie diesen

²³² Keller, WSD, 217f.

²³³ Vgl. Ebenda, 212.

für alle Materialien der Realität beanspruchten. Somit wurden die Trennungen von Berufs- und Freizeit, öffentlich und privat, Kunst und Realität angegriffen und der von ihnen definierte Handlungsraum erhielt dahingehend eine erweiterte Dimension, die über ihre verstärkte Diskursivierung erfasst werden kann. Das Umfeld der unmittelbaren künstlerischen Handlungen der Aktionisten wurde anhand der Thematisierung von drei Interaktionsebenen²³⁴ angelegt, der personellen, medialen und thematischen nach denen nun die Kunsttätigkeit koordinierend mit der Frage nach dem Handlungshintergrund erschlossen wird um demnach Strategien in ihrem Handeln auszuarbeiten.

Die Sprecherpositionen, also die Orte des legitimen Sprechens, bilden sich im WA über den Künstlerberuf aus. Galerien, Kunstmuseen, Privatateliers und Wohnungen wie auch öffentliche Einrichtungen und Räume (Universität, Gasthäuser, Straßen) waren die physischen Orte der künstlerischen Umsetzung. Veranstaltungen, Programme, Manifeste, Aktionsabläufe, Filme, Fotos und Zeitschriften profilierten das (mediale) Sprachrohr durch das die Aktionisten sich institutionell als Künstler allgemein und thematisch als gesellschaftskritische Künstler äußerten und ebenfalls in den öffentlichen Raum wirkten. Die künstlerische Tätigkeit und die Loslösung von der Bildfläche erwirkten den erweiterten Handlungsraum, einer von den Aktionisten proklamierten ‚totalen Freiheit‘²³⁵. Der direkte und unmittelbare Ort des künstlerischen Schaffens der WA-Künstler war in den Aktionen, die als „*sinn- und planlos*“ gedacht waren²³⁶, angelegt. „Die Blutorgel“ wird als erste Aktion innerhalb des Aktionismus gezählt. Es kann angenommen werden, dass der Grund die nun gänzliche Lösung von der Bildfläche war, denn die drei Aktionisten, Frohner, Mühl und Nitsch, waren zeitgleich in einem Kellergewölbe, das den Aktionsraum darstellte, am Werke. Die eigentlich in privaten Räumlichkeiten durchgeführte Aktion beanspruchte bereits einen Realitätsbezug zur Öffentlichkeit. Somit wurde die Aktion mittels eines Manifests angekündigt. Dieses Drei-Tage-Spektakel begann mit der Einmauerung des Aktionsraumes, wo am zweiten Tag Werke angefertigt wurden. Die Ausmauerung am dritten Aktionstag fand durch aufmerksam gewordenes Publikum, wie auch in Anwesenheit der Polizei statt. Mit dieser Aktion wurde ein offensiver Schritt, der den Aktionismus als solchen markierte, gesetzt, nämlich die Kunst abgesehen von der

²³⁴ Siehe Kapitel 1.2.2., Zur Analyse eines interaktiven Aktionismus.

²³⁵ Zit. nach Mühl, Brief an Stocker (April 1966). In: Eva Badura-Triska, Zum künstlerischen Denken von Otto Muehl, 15.

²³⁶ Mühl, Destruktivismus (1962).

Loslösung ihrer zweidimensionalen Darstellung in die Öffentlichkeit zu bringen. Ausstellungen in Museen und Galerien sind zwar auch öffentlich zugängliche Orte, die mitunter von den Aktionisten nach Möglichkeit genutzt wurden, werden allerdings nach Ambitionen und einer Entscheidung des/r MuseumsbesucherIn aufgesucht. Die Ausmauerung als abschließender Teil der dreitägigen Aktion „Die Blutorgel“ konfrontierte fernab der Ankündigung PassantInnen und Schaulustige, die nicht den bewussten Schritt in ein Museum gesetzt hatten und als unmittelbare Kunstinteressierte zu bezeichnen sind. Die nachfolgende, gleichnamige Zeitschrift war thematisch auf Österreichs Kunst- und Wissenschaftsbetrieb, wie auch auf Außen- und Innenpolitik fokussiert. Die vier Ausgaben boten ein weites Spektrum, das nicht ausschließlich für Kunstbegeisterte gedacht war. Gesellschaftskritik wie auch die Provokation waren bereits mit den ersten Aktionen „Die Blutorgel“ 1962 und dem „Fest des psychophysischen Naturalismus“ 1963 angelegt. Die Kontinuität der polizeilichen Eingriffe zeichnete sich ebenso schon nach den ersten zwei Aktionsveranstaltungen ab. Besonders Happening- und FluxuskünstlerInnen unterlagen immer wieder dem Polizeieinsatz, dahingehend wurde als Protestveranstaltung bei der 34. Biennale das Plakat „1964: Pop-Art, 1968: Poliz-Art“ angebracht.²³⁷ „Le Marais“, im Gegensatz zu den weiteren, bewegte sich weniger in einem gesellschaftskritischen Kontext als sie vielmehr versuchte Abgrenzungen zu anderen Kunstströmungen aufzuzeigen. Aus einem deskriptiven und erklärenden Kunstverständnis heraus setzte Brus in „Le Marais“ seinen künstlerischen Schwerpunkt auf den Körper, als ein Material der Ursprünglichkeit, der sich von den sozialen Fesseln zu befreien hatte.²³⁸ Mühl zeigte die Grenzenlosigkeit der Kunst auf, indem alles Reale der Kunst als Material diene, sowie über die Kunst Realität erzeugt werden konnte. Die einzige sozialkritische Äußerung in seiner Kunstexplikation richtete sich gegen die Zensurierung, denn „*darstellungswürdig ist alles, was einfällt, die zensur wird abgeschaltet*“²³⁹. Etwas offensiver akzentuierte Brus 1968 im Patent „Merde“ diesen Aspekt mit „*sperrt die Zensoren ein*“.²⁴⁰ Dieses Beispiel demonstriert die zunehmende Radikalität des Aktionismus von seiner Deskriptivität zur Appellation im Verlauf der 60er Jahre. So muss in diesem Zusammenhang der Handlungshintergrund erläutert werden. Das Patent „Merde“ wurde

²³⁷ Thomas Hecken, *Gegenkultur und Avantgarde 1950-1970. Situationisten. Beatniks. 68er* (Tübingen 2006), 139.

²³⁸ Brus, Auszug aus einer Selbstverstümmelung. In: Ders. (ed.), *Le Marais*, o. S.

²³⁹ Mühl, *Materialaktion, Text* (1965). In: Brus (ed.), *Le marais*, o. S.

²⁴⁰ Brus, *Patent Merde*, o. S.

während der Untersuchungshaft nach dem ‚Uni-Skandal‘ von Brus verfasst, also zu einem Zeitpunkt, an dem es für die Aktionisten unmöglich geworden war Aktionsveranstaltung öffentlich auszutragen. Schwarzkogler stand für eine formale und exakt angelegte Umsetzung von Aktionen, sodass alle Sinne von ihr erfasst werden konnten. Ebenso wie „*die zeit des malakts und die zeit der schaustellung eins [werden]*“²⁴¹ sollten, stellte er den prozessualen Vorgang über das Endprodukt und sah den/die wahre/n KünstlerIn als Asketen/in, der/die nicht wegen seines/ihres Ruhmes und Erfolges kunstproduktiv war.²⁴² Ähnlich explizierte sich Nitsch über seine Auffassung der Kunst als Katharsis, einer psychischen Reinigung, die über den Triebdurchbruch und die spontane Abreaktion vollzogen werden konnte und synästhetisch wirken sollte. Sein Konzept entwickelte er aus der griechischen Mythologie, dem Schauplatz des ‚dionysischen Festes‘, insofern maß er religiösen Themen Bedeutung bei, wobei er allerdings das Christentum als Urheber einer triebunterdrückten Gesellschaft sah.²⁴³

Die bis 1965 mitsamt straffällig gewordenen Aktionen veranlasste die Künstler ihren Zugang zur Kunstauffassung in der Zeitschrift „Le Marais“ zu erläutern, die nach Aufforderung des Galeristen Otto Staininger mit einer in diesem Zusammenhang stehenden Ausstellung von Brus Körperaktionen herausgegeben worden war. Die Zeitschrift stellt insofern eine Ausnahme dar als in ihr provokatorische Aussagen grundsätzlich ausgespart bleiben. Obgleich mit der Kontinuität von Provokationen in der Ausgabe gebrochen wurde, gehört „Le Marais“ als offiziell markiertes Gründungsblatt der Aktionisten, mit der die Selbstbezeichnung Wiener Aktionsgruppe etabliert wurde zu einem zentralen Bestandteil im dokumentarischen Aktionismus. Der jeweilige kunsttheoretische Ansatz der Aktionisten sowie die Selbstpositionierung als Aktionskünstler wurden mit dieser Zeitschrift festgelegt.

2.2.1. Die Rolle des Künstlers im Wiener Aktionismus

Die Rolle des Künstlers, die die Aktionisten einnahmen und die damit verbundenen Orte des legitimen Sprechens wurden über die Kunstaübung definiert. Gemeinsam

²⁴¹ Schwarzkogler, Entwurf Panorama /Malerei in Bewegung, Text. In: Brus (ed.), Le Marais, o. S.

²⁴² Rudolf Schwarzkogler, Die nötigen Begabungen, Text (1969). In: Günter Brus (ed.), Die Schastrommel. Organ der Österreichischen Exilregierung 3 (Köln 1970), o. S.

²⁴³ Hermann Nitsch, Aus der Theorie des O.M.Theaters. Vom Wesen der Tragödie. In: Brus (ed.), Le Marais, o. S.

vertraten sie den Standpunkt, dass Kunst von der Bildfläche gelöst werden musste. Zudem sollte der Kunstgenuss nicht auf einen Museumsgang beschränkt werden, sondern eine bestimmte Form einer Lebensweise annehmen. Dies manifestierte sich in den Aussagen Kunst in die Realität überfließen zu lassen.²⁴⁴ Mit diesem Anspruch wurde nun der Beruf des Künstlers als solcher in Frage gestellt als die Prämisse nun nicht mehr als Künstler zu *arbeiten*, sondern Künstler zu *sein*, lautete sowie Kunst alles und nichts sein konnte.²⁴⁵ Ebenso sollte Kunst nicht ausschließlich in dafür vorgesehene Orte wie Galerien und Museen konsumiert werden können. Die Auseinandersetzung mit Kunst und Realität wurde in die Öffentlichkeit getragen, die nun keine einschränkenden Thematisierungen und Orte für Kunst mehr kannte, gleichwohl die Möglichkeiten zur aktionistischen Kunstaübung in Museen und Galerien genutzt wurden. Meist wurden Aktionen im institutionellen Rahmen öffentlicher Veranstaltungsorte mit Fotos und Filmmaterial zusätzlich veranschaulicht, nachdem Aktionen an einen Zeitpunkt gebunden waren und Fotos wie auch Filme über einen längeren Zeitraum präsentiert werden konnten. Josef Dvorak, ein zeitgenössischer Historiograph und Sprecher des WA begünstigte die Kunstaübung der Aktionisten in seiner Galerie bis zum Zeitpunkt an dem von ihm eine Theaterlizenz, denn Aktionen wurden als Schaustücke eingestuft, eingefordert wurde.²⁴⁶ Wie im nachfolgenden noch genauer zu klären sein wird, war der Antrieb eine grenzenlose Kunst zu betreiben erst aus den eingeschränkten Möglichkeiten des österreichischen Kunstbetriebes und der allgemeinen Auffassung zur Kunst entstanden. Das provokatorische Vorgehen der Aktionisten lässt sich über die Aktionen wie auch über ihre veröffentlichten Schriften und Reaktionen feststellen. „Le Marais“ war aus einer missverstandenen Auffassung des WA heraus entstanden und versuchte ihn dahingehend zu explizieren und zu legitimieren. Weitere aus dem WA hervorgegangene Zeitschriften wie die Patente „Merde“ und „Urinoir“, „ZOCK. Aspekte einer Totalrevolution“ und „Die Schastrommel. Organ der österreichischen Exilregierung“ proklamierten einen offenkundigeren gesellschaftskritischen Bezug zur sozialen Situation Österreichs. Die in Texten formulierte Sozialkritik lässt sich unter folgende Kategorien fassen. Zum einen wurde die über Institutionen getragene Normierung mit ihren Maßnahmen zur Erhaltung von dieser angegriffen. Der

²⁴⁴ Vgl. Mühl, Materialaktion (1965). In: Brus, Le Marais, o. S.

²⁴⁵ Vgl. Rudolf Schwarzkogler, o. T., Lose Heftblätter VIII (1967/68), abgedruckt in: Badura-Triska, Klocker, Schwarzkogler. Leben und Werk (Abb. 185), 254.

²⁴⁶ Josef Dvorak, Aus den Anfängen des Wiener Aktionismus. Die Stadtilustrierte, Wiener (Monatszeitschrift) (Sonderdruck, Wien 1981), 4-10, hier 7.

Beamtenstaat wurde zum Mittäter eines unzufriedenen Verwaltungsapparates erklärt²⁴⁷. Der Kunstmarkt wurde entlarvt als Institution, die ausschließlich marktgerechte Produkte der KünstlerInnen begünstigte und der Kunst die Funktion einer Kapitalanlage zuschrieb.²⁴⁸ Diffamiert wurden des Weiteren die Inkriminierungsmaßnahmen der Legislative und Exekutive, etwa ab 1968 auch die Psychopathologie wegen ihres Primats zur Beurteilung von ‚normalen‘ und ‚geisteskranken‘ BürgerInnen. Wiener bemerkte nach dem ‚Uni-Skandal‘ 1969: „*Wir haben die Wahl zwischen Irrenhaus, Gefängnis und DER SPIEGEL.*“²⁴⁹ Die Hamburger Zeitschrift „Der Spiegel“ nahm in Österreich eine sehr ambivalente Position ein, zumal als meistverkauftes Nachrichtenmagazin mit einer Verkaufszahl von 37.000 Exemplaren im Jahr 1968 in Österreich²⁵⁰ wegen einer „zur Lüsternheit aufreizenden“ Schreibweise ein beschränktes Verbreitungsverbot ausgerufen wurde, welchem mit der Forderung nach Aufhebung der Zensur und dem Missbrauch der Pressefreiheit begegnet worden war.²⁵¹ Dem WA wurde nach der medialen Eskalation des ‚Uni-Skandals‘ in der Presse gänzlich der Status einer Kunstrichtung abgesprochen und die Aktionisten wurden zu verrückten Verbrechern und „*Uni-Ferkeln*“²⁵² erklärt. Die Wechselwirkung zwischen der Legislative, Exekutive, Presse und der aktionistischen Tätigkeit verhärtete die Fronten. Insofern wurde direkte Kritik am Staatsapparat, an der Verfassung und an den Wissenschaften geübt. Die Sexualität stellt in diesem Zusammenhang ein weiteres Kulminationsthema dar. Eine geforderte ‚freie‘ Sexualität mit dem Anspruch das Modell der Kleinfamilie und die Institution Ehe zu zerstören sowie die körperliche Nacktheit als natürlichen Ausdruck des menschlichen Seins – das nun keine Grenzen zwischen öffentlich und privat kannte – in der Gesellschaft zu etablieren, widersprach den im österreichischen Gesetz verankerten Paragraphen der „Verletzung der Grenzen der Sittlichkeit und der Schamhaftigkeit“ sowie „Erregung öffentlichen Ärgernisses“, die hierzu Anwendung fanden. „*Und selbst noch der Affront des Wiener Aktionismus gegen dieses Bürgertum hat sich von der Verschränkung des pornographischen Stachels*

²⁴⁷ Mühl, ZOCK. Aspekte einer Totalrevolution, 12.

²⁴⁸ Schwarzkogler, o. T., Loses Heftblatt V (1967/68). In: Badura-Triska, Klocker, Schwarzkogler. Leben und Werk (Abb. 181), 252.

²⁴⁹ Oswald Wiener, Warum Brus so wichtig ist. In: Brus (ed.), Patent Merde, o. S.

²⁵⁰ Vgl. Paulus Ebner, Karl Vocelka, Die zahme Revolution. ‚68‘ und was davon übrig blieb (Wien 1998), 89.

²⁵¹ Zit. nach Kronenzeitung (Österreichische Tageszeitung) (19. April 1968) In: Paulus Ebner, 1968 - eine Chronologie, online unter: <http://novak.department.at/novak/europa/1968.htm>. (Stand: Oktober 2007).

²⁵² Vgl. Pressestimmen um den WA, abgedruckt in: Brus (ed.), Patent Merde, o. S.

mit einem moralischen Hintergedanken noch nicht gelöst.“²⁵³ Dvorak berichtete hierzu, dass versucht wurde „das Pornographiegesetz gegen die Wiener Aktionisten und gegen [ihn] in Anwendung zu bringen“²⁵⁴. Kritische Äußerungen der Aktionisten nahmen nun wiederum Bezug auf die Pornographie und Tabuisierung sowie die Zensurierung. Gleichzeitig versuchte der Philosoph und Kunstkritiker Peter Gorsen, den Aktionismus von den Pornographie-Vorwürfen dahingehend zu differenzieren, als er schrieb: „Bei Muehl [...] zeigt sich zugleich die qualitative Differenz zur Konsumpornographie. Nicht das Experiment, sondern die Stereotypie ist ihre Domäne.“²⁵⁵

Den Konflikten mit Institutionen wie der Kirche, der Gerichtsbarkeit, der Exekutive und den Galeristen wurde die Berufung auf die Position des Künstlers und der damit verbundenen Freiheit im Ausdruck künstlerischen Schaffens und die Meinungsfreiheit entgegengesetzt. Die Meinungsfreiheit ist ein in Österreich verankertes Grundrecht, das die „Freiheit der Meinung und die Freiheit zum Empfang und zur Mitteilung von Nachrichten oder Ideen ohne Eingriff öffentlicher Behörden und ohne Rücksicht auf Landesgrenzen“²⁵⁶ vorsieht mit der einschränkenden Wirkung als dieses Gesetz unter Vorbehalt von einer Gewährleistung „einer demokratischen Gesellschaft im Interesse der nationalen Sicherheit, der Aufrechterhaltung der Ordnung und der Verbrechensverhütung, des Schutzes der Gesundheit und der Moral, des Schutzes des guten Rufes oder der Rechte anderer, um die Verbreitung von vertraulichen Nachrichten zu verhindern oder das Ansehen und die Unparteilichkeit der Rechtsprechung [...] unentbehrlich sind“²⁵⁷. Dieser Artikel findet seine Erweiterung im Staatsgrundgesetz, das nicht Bestandteil des Bundesgesetzes ist, in einer explizit angeführten Kunstfreiheit. („Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehren sind frei.“)²⁵⁸

Institutionalisierte Normierungen sind eng geknüpft an die ethische und tradierte Werthaltung in der Gesellschaft, zumal über diese erst Normen, meist über den Modus

²⁵³ Peter Gorsen, "Betr. Gutachten über Otto Mühl, „Mama & Papa“, Materialaktionen 63-69" (Frankfurt 1969). Abgedruckt in: Günter Brus (ed.), Die Schastrommel. Organ der österreichischen Exilregierung 1 (Berlin 1969), o. S.

²⁵⁴ Dvorak, Aus den Anfängen des Wiener Aktionismus, 7

²⁵⁵ Gorsen, "Betr. Gutachten über Otto Mühl, „Mama & Papa“, Materialaktionen 63-69", o. S.

²⁵⁶ „Recht der freien Meinungsäußerung“, Konvention zum Schutze der Menschenrechte und Grundfreiheiten (MRK), Art. 10/1 (4. Dezember 1950), BGBl. 1958/210, online unter: <http://www.internet4jurists.at/gesetze/emrk.htm> (Stand: Oktober 2007).

²⁵⁷ „Recht der freien Meinungsäußerung“, MRK, Art. 10/2 (4. Dezember 1950), BGBl. 1958/210, online unter: <http://www.internet4jurists.at/gesetze/emrk.htm> (Stand: Oktober 2007).

²⁵⁸ Vgl. Staatsgrundgesetz (StGG.), Art. 17a (21. Dezember 1867), online unter: http://www.internet4jurists.at/gesetze/stgg.htm#Artikel_17a (Stand: Oktober 2007).

der Durchschnittlichkeit berechnet, gesetzt werden können. Die ideellen Werte der Gesellschaft, nach denen sie strukturiert ist und gehandelt wird, unterzogen die Aktionisten einer kritischen Betrachtung. In ihrem destruktivistischen Vorgehen widersetzten sie sich gegen Praktiken der Diffamierung und die moralischen bzw. ethischen, religiösen und ideologischen Haltungen aus denen Triebunterdrückung resultierte. Sie führten in den Veröffentlichungen jene Gründe an, die sie in ihrem Vorgehen als einschränkend empfanden. Sie bezeichneten sich als Kapitalismus- und Konsumgegner, als Kontrahenten einer alles zu Ware machenden Gesellschaft, die in Kosten- und Nutzenfaktoren aufging. Das Vorgehen der Aktionisten entsprach einer von der Frankfurter Schule geprägten Dialektik, die auch in Österreich viele studentische AnhängerInnen fand, in der die Negation als Zwischenstufe zu einer neuen Gesellschaft thematisiert wurde. Im aktionistischen Programm wird ferner der Generationenkonflikt vor dem Hintergrund des NS-Regimes sichtbar. Über den Realitätsanspruch des WA wurden insofern nicht nur allgemeine Auffassungen zur Schönheit und Ästhetik des öffentlichen Kunstgeschehens, die die Aktionisten in der Subversion einer „*DARSTELLUNG DER ZERSTÖRUNG UND VERSTÜMMELUNG DES MENSCHEN*“²⁵⁹ sahen, angesprochen, sondern der Zugang zur Realität wurde auch in einem realen aktionspolitischen Programm forciert.

Die aus einem Diskurs heraus entwickelten Subjektpositionen als Abgrenzungs- und Positionssituierung finden sich in den in der Gesellschaft verankerten Identitätsangeboten wieder, wobei diese ständig variieren und deshalb nicht von *der* Identität gesprochen werden kann. Vielmehr ist der Begriff von „transitorischen“ Identitäten zutreffend, die mitunter über die ‚Techniken des Selbst‘, also Praktiken, die zur Selbstkontrolle und -darstellung dienen, definiert werden können²⁶⁰ und ständig diskursiv erzeugt werden. Über die Eingeschriebenheit, die nicht nur explizite Wortmeldungen und Texte umfasst, können die Verhaltensweisen, das Handeln und selbst der Körper in einer Gesellschaft erklärt und sozialisiert werden. Subjektivierungsformen werden von Diskursen erzeugt, indem das Individuum durch sein Handeln und Sprechen sich innerhalb eines Diskurses selbst positioniert bzw. unterwirft. Der Handlungsraum wurde dahingehend von den Aktionisten über Abgrenzungen selbstdefinitivisch festgelegt, sowie ihr Handeln von

²⁵⁹ Günter Brus, Otto Mühl, Einladung zur „Vietnamparty“ (Wien 4. Juli 1966), Aktionismusarchiv MUMOK, PSK-34/0.

²⁶⁰ Zit in: Keller, WSD, 219.

Diskursteilnehmenden interpretiert bzw. mit den zur Verfügung stehenden Identitätsangeboten gehandelt. Der Aktionist als Subjekt grenzte sich selbst ab und wurde gleichzeitig fremd positioniert. Die Subjektpositionen wurden von den Aktionisten über den Künstlerberuf legitimiert und ihr Handeln mit der Artikulation den gesellschaftlichen Sinn mittels des Destruktionsimperatives zu zerstören, nahm die Realität als künstlerisches Material, das ge- und verformt werden musste, an. Die imperativen Aufforderungen in „Der Blutorgel“, „ZOCK. Aspekte einer Totalrevolution“ und den Patenten „Merde“ und „Urinoir“ diffamieren die Sexualmoral und den Staat Österreich öffentlich. Überspitzt formuliert sahen sich die Aktionisten als Entlarver eines unnatürlichen Vergesellschaftungsprozesses, der die Handlungs- und Denkfähigkeit eines Individuums manipulierte. Der Entfremdung sollte die Blöße als nackte Tatsache entgegengesetzt werden. Das verneinende Postulat erfolgte über die Destruktion. Ihre Handlungskordinierung vollzog sich aus einem kritisch dialektischen Verständnis. Provokationen, ob in Aktionen oder in den publizierten Ausgaben, waren an das Publikum gerichtet mit der Zielsetzung Kritikfähigkeit zu injizieren sowie der Idee eine neue zwangfreie Gesellschaft zu formen. Im Gegensatz zur intellektuellen Auseinandersetzung mit der Kritischen Theorie Adornos wie auch der an das Schriftbild gebundenen Wiener Gruppe verlagerten die Aktionisten ihre Intention einer neuen Gesellschaft ins Praxisfeld. Zugleich wurde ein Gegenbild des Künstlers von außen gezeichnet. An gesellschaftlichen, institutionellen Normmaßstäben gemessen handelten die Aktionisten sitten- und moralwidrig. Jeder von den Aktionisten thematisierte Bereich, ob nun die Sexualität, das Familienmodell, die moralische Ethik oder der Staatsapparat, reagierte mit jeweiligen Objektivierungsmaßnahmen und Identitätsangeboten des vorherrschenden Diskursverständnisses. Aus dem vorwiegend a-normativ postulierten Verhalten²⁶¹ der Künstler erfolgte eine Diskursivierung, die den WA erst als (Grenz)phänomen in Erscheinung treten ließ. Denn wie eingangs erwähnt, erscheint ein soziales Phänomen durch Abgrenzungen, sowie es die Grenzen normativer Diskurse in Frage stellt. Wenn hier ein Bild des WA als Phänomen der 60er Jahre gezeichnet wird, so sind ebenso die Charakteristika von diesem auf den eben genannten Zeitraum beschränkt, denn durch Veränderungen im gesellschaftlichen Gefüge, das ideologisch und institutionell mitgetragen wird, variieren demnach auch die Subjektpositionen und Akteurs/innenrollen. Wenngleich die Künstler Brus und Nitsch

²⁶¹ Vgl. Mühl, ZOCK. Aspekte einer Totalrevolution, 10.

bis dato künstlerische Ambitionen weiterpflegen und noch immer Aufsehen erregen, so sind diese aus heutiger Perspektive, gleichwohl sie von einstigen Diskursteilnehmenden wie TierschützerInnen und VertreterInnen der katholischen Kirche mit ähnlichen Argumentationen konfrontiert werden, nicht mehr als dasselbe Phänomen stilisiert. Zum einen zeichnet sich eine Veränderung im Rahmen der Kunstproduktion ab, denn Brus befasst sich seit Beginn der 70er Jahre mit ‚Bild-Dichtungen‘ und Nitsch führt zwar das in den späten 50er Jahren entwickelte Konzept des OMT weiter, so hat sich aber eine mediale Verlagerung und ein mitunter in diesem Zusammenhang stehender Wandel in der Provokationsebene vollzogen. Zum anderen unterliegen die von ihnen genützten Medien einer veränderten diskursiven Rezeption. Vor allem die filmische Umsetzung einiger Aktionen in den 60er Jahren hob die Gruppe als Avantgarde ab, da der Film als so genanntes ‚neues‘ Medium in der Gesellschaft aufgekommen war. Zum anderen werden thematisierte Bereiche der Aktionisten wie die Sexualität und die repressive Staatlichkeit heute ebenso wenig als Enttabuisierungsdebatten geführt. Der WA war ein künstlerischer, gesellschaftskritischer Ausdruck eines so genannten Zeitgeistes.

2.3. Methodische Aufbereitung des Datenmaterials zur Analyse von ‚Befreiungsstrategien‘

Als Grundlage zur methodischen Aufbereitung wurden publizierte Schriftmaterialien aus dem WA von 1962 bis 1970 herangezogen. Das zu analysierende Datenmaterial umfasst die Zeitschriften *Die Blutorgel*, *Le Marais*, *ZOCK*. Aspekte einer Totalrevolution, *Patent Merde*, *Patent Urinoir*, *Die Schastrommel*-Ausgaben bis 1970 sowie Informationszetteln zum DIAS 1966, Texte und Flugzettel zur Direkten Kunst, Einladungen und theoretische Abhandlungen. Bei der tabellarischen Aufbereitung des Materials wurden diskursanalytische Aspekte nach Keller und inhaltsanalytische Merkmale nach Mayring miteinander verknüpft. In Anlehnung an Keller wurden die Quellen nach dem Verfasser, den formalen Charakteristika (z.B.: Flugzettel, Einladung usw.), dem Handlungshintergrund, der Zielgruppe, den Mitverfassern in Zeitschriften und dem Entstehungskontext eingeordnet. Das Material gibt somit Aufschluss darüber, wie und warum Texte entstanden sind. Auf der textuellen Ebene wurden die

Schriftstücke nach inhaltsanalytischen Kriterien analysiert. Den Ausgangspunkt bilden die für diese Arbeit sequenzierten Textstellen, wobei jene ausgewählt wurden, die sozialkritische sowie kunstexplikatorische Aussagen beinhalten. Gerade bei der Repositionierung des WA als sozio-historisches Phänomen, das durch AkteurInnen und das zielführende Handeln geprägt wurde, gilt das besondere Interesse den ‚Befreiungsstrategien‘. Dahingehend wurden Aussagen fokussiert, die direkt Bezug auf Freiheit und Befreiung nehmen sowie jene, die zur Umsetzung der Kunst in die Realität anleiten und damit Bezüge schaffen. Die Verknüpfung des WA mit einem Freiheitsdiskurs erfordert zudem Datenmaterial, das über die von den Aktionisten verschriftlichten Aussagen hinausgeht und mit zeitgenössischen (in)kohärenten Freiheitsauffassungen in Bezug gesetzt wird. Die in Sinnzusammenhängen gedachte Forschungsproblematik wird methodisch hermeneutisch und konstruktiv in Hinblick auf die Fragestellung zur Befreiungsdynamik erarbeitet. Wenngleich Mühl eine „*vorurteilslose Auseinandersetzung mit Materialien*“²⁶² und somit im weiteren Sinne mit Sprache fordert, so implizieren für die Arbeit relevante Fragestellungen ein spezifisches Interesse, das unter bestimmten konstruierenden und interpretierenden Blickwinkeln auf Zusammenhänge hin gelesen wird, welche der Wahrnehmung des Forschenden wie auch die von ihm interpretierte Beobachtung des Forschungsobjektes zu Grunde liegen.

Die einzelnen Textstellen sind unter Berücksichtigung von möglichst kleinen Einheiten gebildet worden, somit umfassen diese einzelne Sätze bzw. Absätze, sofern der Sinn der Aussage aus dem einzelnen Satz nicht ersichtlich wurde. Zudem wurden die Sequenzen mit Texteigenschaften versehen. Formulierungen können dahingehend erklärend, appellativ, auffordernd, deskriptiv, informierend, modifizierend, beispielgebend und polemisch sein. Auf die Frage hin: Wie sind die Sätze formuliert? Wird zur Beantwortung dieser den Texteigenschaften eine bestimmte Funktion zuteil. Die in Sozialkritik und Kunstexplikation kategorisierten Textstellen umfassen einerseits die Bereiche wie Ehe, Kirche, Kunstmarkt, Inkriminierung, Pornographie usw. an denen Kritik geübt wurde. Andererseits werden die kunstexplikatorischen Aussagen danach analysiert, ob Abgrenzungen zu anderen Kunstströmungen vorgenommen, formale Prämissen zur Umsetzung und Ziele des WA

²⁶² Otto Mühl, *Die Materialaktion ist vorurteilslose Auseinandersetzung*, Text (1965), Aktionismusarchiv MUMOK, PSK-A 31/0.

formuliert und Bezüge sowohl außerhalb des Kunstfeldes als auch zu anderen Kunstrichtungen hergestellt wurden.

Aufgrund dieser Aufarbeitung wurden folgende Ergebnisse ermittelt mit denen des Weiteren gearbeitet wird: Die für diese Analyse herangezogenen Materialien wurden mitsamt im Eigenverlag produziert, bis auf die Zeitschrift „Die Schastrommel“. Sie wurde im Bolzano Verlag herausgegeben. Die Distribution erfolgte durch Flugzettelverteilung in der Öffentlichkeit. Zeitschriften wurden von den WA-Künstlern und FreundInnen verkauft. Die Interessenten entstammten ebenso dem KünstlerInnenkreis. Galerien und Museen zeigten ebenfalls Interesse, das aber lange Zeit auf internationale Kunstbetriebe beschränkt blieb. Viele Materialien Mühls sind heute in seinem Archiv am Friedrichshof deponiert. Ebenso finden sich heute die Zeitschriften bzw. Kopien davon in der Österreichischen Nationalbibliothek und dem Aktionismusarchiv MUMOK. Die Beachtung des WA sowie der Erwerb von Originalen fanden erst durch die verstärkte Ausstellungstätigkeit in den 90er Jahren statt. Zur Zeit des WA, als die Künstler auf den Erlös ihrer verlegten Zeitschriften angewiesen waren, war es sehr schwierig aufgrund von öffentlichen Diffamierungen, sie gewinnbringend abzusetzen. Die erschwerte Existenz der WA-Künstler in Österreich förderte dahingehend die Kritik am Staatssystem.

Die sozial- und gesellschaftskritischen Aussagen der Aktionisten lassen eine thematische Einteilung in folgende Bereiche zu: Kritik richtete sich gegen die institutionalisierte Normierung, die Sprache als ein gesellschaftlich hervorgebrachtes Konstrukt und gegen die ethische und moralische Werthaltung. Eine weitere Gliederung, die in Hinblick auf die Forschungsarbeit vorgenommen wurde, ist die Einordnung in

- Thematiken – so genannten allgemeinen Charakters –, die auch von der 68er-Bewegung fokussiert worden sind. z. B.: der Kapitalismus, Hierarchien, der Konsum, die Klassen- und Warengesellschaft.
- Themen, die speziell auf Österreich bezogen wurden. z. B.: der Kunstmarkt, Praktiken der Verurteilung, die katholische Haltung.
- Themen, die sich gegen die Ansichten der 68er-Bewegung richteten um sich ihrerseits als autonome, anarchische Künstlergruppe zu profilieren.

z. B.: die Ablehnung politischer und subpolitischer Systeme, Revolutionspotential schöpft sich aus dem Individuum selbst und nicht etwa aus der Arbeiterklasse.

Die Ergebnisse aus den kunstexplikatorischen Aussagen betonen das ‚asoziale‘ Wirken der Aktionisten, weswegen sie Abgrenzungen zum Kunstmarkt, zu der Wiener Gruppe, zu malenden KünstlerInnen und einer ‚abbildhaften Wirklichkeit‘ zogen. Die Prämissen zu ihrer Kunstaübung wurden mit Aussagen wie etwa die Verbindung von Materialien mit Wirklichkeitselementen herbeizuführen, die Betonung auf ein dynamisches und triebhaftes Geschehen und die Umsetzung durch Destruktion zu vollziehen, gesetzt. Das Ziel der Aktionisten war es über den Vorgang der Kunst, der die Anleitung zum Leben für ein selbstenfaltendes Individuums darstellte, eine neue freie und befreite Gesellschaft zu etablieren. Als Schlagworte, die diesen ‚Befreiungsakt‘ ausdrückten, sind zu nennen: Chaos, Destruktion, die Abschaffung von Grenzen und sensuale Erfassung

Dieses kategorisierte, methodische Gerüst bildet die Grundlage für die folgende Ausarbeitung von ‚Befreiungsstrategien‘.

2.4. ‚Freies‘ Handeln als Strategie oder: Zur Ausübung der Kunst

Die Handlungsmöglichkeit und -fähigkeit stellt einen Zugang für die Konzeptualisierung von Freiheitsstrategien dar, die ideologische Komponente eines im WA vertretenen Freiheitsdiskurses wird als ein weiterer im folgenden Kapitel abgehandelt. Weitläufige Definitionsversuche zum Freiheitsbegriff sind nicht Thema dieser Arbeit, sondern die Analyse einer an die Fragestellungen gebundenen spezifisch geprägten Freiheitswahrnehmung der Aktionisten steht im Vordergrund. Die eingangs erwähnten Forschungsfragen: Wie sehen die Befreiungsstrategien aus? Welche Ideen und Zielsetzungen wurden von den Aktionisten verfolgt? Wie wurden diese Ideen vermittelt und durchgeführt? Und wie wird agiert und reagiert? werden nun einer näheren Betrachtung unterzogen. Über die Handlungskordinierung und den

vorgestellten Interaktionsmodus wird ein Freiheitsbegriff erarbeitet, dem „Bedingungen der Freiheit“²⁶³ vorangestellt werden. Herbert Hrachovec charakterisiert im gleichnamigen Artikel eine Handlung durch ihre Abgeschlossenheit, als eine Handlung begonnen, vollzogen und beendet wird. Anfänge solcher Handlungen, setzen ein Kontinuum, also einen gesellschaftlichen Wissensvorrat, voraus und durch eine Intervention, einer Einflussnahme von außen, werden sie strukturiert. Die Handlung kann eine *„Folge einer Projektion von Ordnung auf ein Geschehen, das ohne eine derartige Ordnung gedacht wird“*²⁶⁴ sein. Als Beispiel führt er das Theater an: Das Stück wird eingeleitet mit dem Dimmen des Lichtes und der Öffnung des Vorhanges. Gibt es nun keinen Vorhang und ebenso wenig eine Verdunkelung des Zuschauerraumes, so wird der strukturierte Ablauf zwar verändert, jedoch das Theaterstück als solches wieder erkannt. Die Indikatoren für den Beginn einer Handlung hängen vom Handlungsbegriff ab, dieser wiederum wird über die Datenbeschaffenheit und die Deutungssysteme interpretiert. Eine willentliche Freiheit im Handlungsbegriff ergibt sich durch die Möglichkeit sie auszuführen oder unterlassen zu können.²⁶⁵ Für den freien Entscheidungsakt muss die Umgebung dementsprechend eingerichtet sein und das Bewusstsein wird dem Vorhandensein untergeordnet. Die (Aus)wahl lässt alternative Handlungsmöglichkeiten zu, die nun nicht aus einer Notwendigkeit heraus getätigt werden müssen, sondern ausgeführt werden können. Eine scheinbare Notwendigkeit ergibt sich aus einer sachlichen Begründung des Agierenden in einem Betätigungsfeld, der sich nun an einer frei gewählten Bindung an ein Gesetz seiner Lebenswelt unterwirft. Im Sinne Hrachovecs bedarf es der Annahme eines Spielraumes an Möglichkeiten für den/die AkteurIn, der das Postulat einer handlungsorientierten Freiheit darstellt.²⁶⁶ Judith Butler spitzt diese Formulierung noch zu, indem *„[d]er Gedanke eines möglichen Lebens nur für diejenigen Luxus [ist], die sich selbst schon als möglich wissen. Für diejenigen, die immer noch auf diese Möglichkeit warten, ist diese Möglichkeit eine Notwendigkeit.“*²⁶⁷ Ein positiver Freiheitsbegriff postuliert sich dahingehend als die Ausübung und Kontrolle über das eigene Leben, das in dem Maße

²⁶³ Herbert Hrachovec, Bedingungen für Freiheit. E-Journal Philosophie der Psychologie (März 2005), online unter: <http://www.jp.philo.at/texte/HrachovecH1.pdf> (Stand: September 2007).

²⁶⁴ Ebenda, 2.

²⁶⁵ Ebenda, 2-4.

²⁶⁶ Ebenda, 3-6.

²⁶⁷ Hannelore Bublitz, im Interview mit Judith Butler. In: Hannelore Bublitz, Judith Butler zur Einführung (Hamburg (2002) ²2005), 132.

frei ist als wir über das eigene Leben bestimmen können²⁶⁸ und somit den foucaultschen Zugang der „Techniken des Selbst“ zulässt. Das diskursive Verständnis im Handlungsraum als potentiell vorhandene Möglichkeiten resultiert aus einer gesellschaftlichen und institutionalisierten normierten Wissensverfügbarkeit durch das eine individuelle Handlung Bedeutung gewinnt, interpretiert und nachvollziehbar gemacht werden kann. Praktiken schöpfen aus einem empirischen (Vor)verständnis, das als Effekt einer historisch abgelagerten Konvention abgeleitet wird.²⁶⁹

Die im vorangegangenen Kapitel herausgearbeiteten Interaktionsebenen stellen den unmittelbaren Spielraum der Aktionisten dar, welcher räumlich und personell über die Interaktionsteilnehmenden erfasst wurde und die Basis für aktionistische Handlungsressourcen bildet. Aufgrund des erweiterten Einsatzes von Medien in Form von Schrift-, Bild- und Tonträgern war eine verbreiterte Reproduktion des WA auf medialer Ebene möglich, die nun das Feld der partizipierenden Interaktionsteilnehmenden vergrößerte und folglich das Spektrum der Handlungsmöglichkeiten mitprägte. Zudem wurden die Handlungspotentiale über thematische Bezugnahmen bzw. Referenzen in den öffentlichen Medien (Zeitungen, Zeitschriften, Flugblätter usw.) als weitere Ebene des Interaktionsgefüges erschlossen. Als Kunstform zollte sie der Öffentlichkeit Tribut, intime Angelegenheiten und persönliche Werdegänge wurden ebenso in dieses von ihnen proklamierte Konzept der Dekonstruktion aufgenommen wie Aktionsveranstaltungen. Die Grenzen zwischen privat und öffentlich schwanden, denn Realität kannte keine Grenzen.²⁷⁰ Allein diese Subversion im gesellschaftlichen System erwirkte Revolutionspotential, das je nach intervenierendem Spezialdiskurs durch seine Formen der Normativität Anwendung fand. Die von Judith Butler entwickelte Performanztheorie expliziert die Entstehung von Diskursen, als über Wiederholungsvorgänge in Form von Handlungspraktiken Diskursivitäten erzeugt werden, nach denen Regeln und Strukturen entstehen. Wenn nun nicht in der Norm gehandelt wird, so kann eine Verschiebung und Umdeutung eines offiziellen Diskurses erlangt werden. De-Kontextualisierungen werden nach ihrer Theorie diskursiv erzeugt. Der WA als eine subversive Kunstrichtung der 60er Jahre

²⁶⁸ Vgl. Charles *Taylor*, *Negative Freiheit? Zur Kritik des neuzeitlichen Individualismus* (Frankfurt am Main 1992), 120.

²⁶⁹ Vgl. Bublitz, Butler zur Einführung, 33.

²⁷⁰ Vgl. Günter *Brus*, Otto *Mühl*, „Die für vernünftige Geistesranke nicht ohne Bedeutung sein dürfte“, Flugzettel zur gleichnamigen 2. Totalaktion, Galerie Dvorak (Wien 24. Juni 1966), Aktionismusarchiv MUMOK, Inventarnr: PSK-A 36.

konnte seinen Status nicht über diese Zeitspanne beibehalten, zumal Mechanismen der De-Kontextualisierung die ‚Sexuelle Revolution‘ als abgeschlossenes Phänomen oder sogar als solches in Frage stellen, indem einzelne Diskursstränge, wie beispielsweise die Gleichstellung der Frau, emanzipatorische Tendenzen genealogisch früher ansetzen als diese Zeitspanne von 1950-70 umfasst.²⁷¹ Überdies wird der Performanzcharakter in seiner Doppeldeutigkeit funktionalisiert. Handlungen orientieren sich an tradierten Diskursen, dahingehend werden Praktiken über Tradierungen in oder gegen die Norm als performative Akte vollzogen. Zudem ist der WA in der Kunsttheorie in seiner Art der Austragung stilistisch den performativen Strömungen zuzuordnen.

Zur Herausbildung von Handlungsstrategien wird der Aktionist als Akteur, sein soziales Handeln in einem Interaktionsgefüge und seine Referenzen in seinen Publikationen herangezogen. Diese Bearbeitung findet unter einem diskursanalytischen Blickwinkel eines sozialen bzw. politischen Aktionismus statt: Welche Diskurse werden erzeugt und provoziert? Den Ausgangspunkt bilden sequenzierte Textstellen, die interagierend mit dem Verweis auf den Entstehungshintergrund und das Zielpublikum in einen Kontext gestellt werden. Über den intertextuellen Vorgang werden Kontexteinheiten ausgebildet, die die Vielfältigkeit der von den Aktionisten angesprochenen Themen aufzeigen. Die Vernetzung von Textstellen und Praktiken zu einem diskursiven Handeln in einem Bedeutungskontext erfolgt über die Möglichkeit des Könnens und Wählens. Die Potentiale der Freiheit als Handlungsraum von (Wahl)möglichkeiten werden mit den für das Phänomen charakteristischen Elementen, die den WA als solches etablieren, berücksichtigt. Zur diskursanalytischen Aufbereitung wird das Material nach formalen Charakteristika, dem Handlungshintergrund des Verfassers, der Zielgruppe und dem Entstehungskontext des jeweiligen Schriftstückes analysiert, woraus sich ein soziales Handeln ableiten lässt. Zudem werden die Texte inhaltlich in Sequenzen eingeteilt, ob nun einzelne Sätze oder Absätze, die Aussagen werden sinngemäß textübergreifend und kontextbezogen in ihrer Relevanz in einem sozio-kulturellen Umfeld verortet. Das Konzept der WSD von Keller wird dahingehend um einen inhaltsanalytischen Zugang erweitert. In Anlehnung an Philipp Mayring werden Auswertungseinheiten festgelegt und mit einer Funktion versehen. Textstellen können definierend, beschreibend, beispielgebend, modifizierend, antithetisch usf.

²⁷¹ Judith Butler, Hass spricht. Zur Politik des Performativen (Berlin 1998), 230.

formuliert sein. Diese zu explizierenden Einheiten werden in einen intertextuellen sowie einen sozialen Kontext gestellt.²⁷²

Das für die Auswertung herangezogene Schriftmaterial der Aktionisten gliedert sich in im Eigenverlag herausgegebene Zeitschriften, theoretische Abhandlungen, Flugzettel, Programmankündigungen und Informationstexten mitsamt Materialien öffentlichen Charakters. Die Postulate eines die Gesellschaft zu verändernden Anspruches und der Destruktion von allen Materialien der Realität werden mit der Frage nach dem ‚Wie‘ in publik gemachten Texten fokussiert. Denn über die Interaktion mit der Öffentlichkeit kann der WA als ein sozialhistorischer Prozess überführt und die Handlungsmöglichkeiten der Aktionisten strategisch in einem Bedeutungskontext erschlossen werden. Privater Schriftverkehr und Notizen werden dahingehend berücksichtigt als sie Aufschluss geben über den soziokulturellen Hintergrund oder die Handlungsfähigkeit der Aktionisten.

Die Strategie im Handeln ergibt sich über den Prozess von Interaktionen. Die Aktionisten reagierten auf soziale Umstände mit gesellschaftskritischen Äußerungen. Der strategische Vollzug ermöglicht dem/r AkteurIn ein soziales und subjektives Agieren, nicht aber ein objektives, das die Kenntnis der Gesamtheit von Entitäten²⁷³ voraussetzt. Im Begriff der Strategie ist die Handlung bereits sozial und subjektiv ausgehandelt, zwischen den interpersonalen Beziehungen und einer subjektiven Wahrnehmung. Die Aktionisten legitimierten ihre Handlungen über den Künstlerberuf von dem sie eine Freiheit des künstlerischen Ausdrucks einforderten. Eine Subversion ergab sich in der ebenso verlangten Aufhebung der Kunst indem alles Reale dem künstlerischen Ausdruck und vice versa dienen sollte. Mit diesem Postulat wurden sie in ihrem Vorgehen beschnitten, denn öffentliche Instanzen erhoben ebenso Anspruch zur Wahrnehmung und Formung ihrer Realität, die sie mit dem Recht auf Künstlerfreiheit einzuschränkenden Maßnahmen rechtfertigten. Die Aufgabe der Aktionisten lag darin sich als kreative Künstler zu etablieren, weswegen sie Abgrenzungen zu anderen Kunstrichtungen vornahmen. Sie distanzierten sich von den malenden KünstlerInnen durch die für den WA zur Prämisse gewordene Loslösung von der Bildfläche. Der mehrmals erwähnte Realitätsanspruch wurde einerseits über die Themenbreite in den

²⁷² Vgl. hierzu Philipp Mayring, *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken* (Weinheim 1990), 70-76.

²⁷³ Siehe Kapitel 2.1., 70. Vgl. Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns* Bd. 1, 384.

veröffentlichten Ausgaben verwirklicht, andererseits im ästhetischen Vorgehen einer spontanen und ungehemmten Triebfreilassung beansprucht. Den Ausgangspunkt bildete die These Freuds der unterdrückten Partialtriebe, einer von der Gesellschaft ausgelösten Repression, die zu Psychosen führen konnte. Im Sinne von Wilhelm Reich, dem Verfasser des Buches „Die sexuelle Revolution“²⁷⁴, adaptierten die Aktionisten den Gedanken, dass eine Sexualverdrängung zur unlösbaren Diskrepanz zwischen Triebbefriedigung und Sexualmoral führte, welche in einem persönlichen Konflikt mit gesellschaftlichen Moralvorstellungen Psychosen auslösen konnten, woraus sich eine Einschränkung der Lebensfähigkeit und –tätigkeit ableiten ließe.²⁷⁵ Die Aufgabe der Kunst bestand für die Aktionisten darin, eine „*REGERIERTE ERLEBNISFÄHIGKEIT*“²⁷⁶ in der Erzeugung eines dramatischen Effekts, bei dem alle Triebe ungehemmt ausgelebt werden konnten zu schaffen, und der wie Nitsch formulierte ein „*anrennen gegen die triebzensur*“ war.²⁷⁷ Die vier Aktionisten verband die gemeinsam vertretene Kunstauffassung, die zum einen über den Realitätsanspruch, die Spontaneität und die ungehemmte Triebbefriedigung vertreten wurde, zum anderen in der Aktion, die als Schauplatz diente, ihren Ausdruck fand. Ähnliche Tendenzen zeichneten sich in der internationalen Happening-Szene ab, in der der Prozess der Entstehung des Werkes dem Endprodukt vorangestellt und in einer räumlich fassbaren Umgebung agiert wurde. Im Jahre 1966 wurde zum Großevent des DIAS geladen, das längst nicht mehr nur von KünstlerInnen genutzt worden war, sondern ebenso SchriftstellerInnen, PsychologInnen, SoziologInnen und InteressentInnen aus weiteren Disziplinen involvierte. Ebenso war an der gewünschten Diversifikation der Darbietungen am DIAS, denn „*DIAS will sponsor a series of events, Happenings, expendible environments, films, music and exhibitions*“, eine bereits international rezipierte Szene aktionistisch arbeitender KünstlerInnen zu erkennen.²⁷⁸ Nach dem DIAS 1966 glaubten die Aktionisten auch in Österreich ihre Reputation wiederhergestellt zu haben, beriefen eine Pressekonferenz ein, zu der sich allerdings nur ein Reporter einfand und gründeten das „Institute for Direct Art“, in dessen

²⁷⁴ Reich, Die sexuelle Revolution.

²⁷⁵ Vgl. Reich, Die sexuelle Revolution, 28. Vgl. ebenso Herbert *Stumpfl*, Versuch einer Analyse des Geschehenen. Vienna Institute for Direct Art. In: Günter Brus (ed.), *Patent Urinoir*, o. S.

²⁷⁶ Schwarzkogler, Das ästhetische Panorama, Text 3 (167/68), abgedruckt in: Badura-Triska, Klocker, Schwarzkogler. *Leben und Werk* (Abb. 176), 249.

²⁷⁷ Hermann *Nitsch*, Aus der Theorie des OMT (1965), o. S.

²⁷⁸ Destruction in Art Symposium (DIAS), Informationszettel (1966), Aktionsarchiv MUMOK, Inventarnr. PSK-A 42.

hervorgegangene Schriften sie sich nun explizit von anderen Kunstrichtungen abgrenzten.²⁷⁹ „Direkte Kunst und das happening entwickelte sich ausschließlich aus der Malerei. Später stießen auch Musiker dazu. Die Literaten konnten sich bis heute nicht von Wort und Text lösen.“²⁸⁰ Die Demarkation der Aktionisten zur Musik erfolgte nachdem John Cage mit seinen Vorträgen zur experimentellen Musik die Kunstszene revolutioniert hatte und happeningähnliche Geräuschkonzerte ins Repertoire von Happening-KünstlerInnen aufgenommen wurden. „Direkte Kunst lehnt jeden Versuch ab, Theaterstücke, Filme, Texte, Vernissagen oder Musikvorführungen, mit happening artigen Einlagen aufzupolieren.“²⁸¹ Die Aktionisten wollten als unabhängige, eigenständige Künstlergruppe agieren und exkludierten einen direkten Bezug zum aus den USA kommenden Happening, das von Künstlern wie Jean-Jacques Lebel, Wolf Vostell und Joseph Beuys aufgegriffen und auf europäischen Boden in der Kunstszene populär gemacht wurde.²⁸² Obwohl, wie der 1970 erschienene Ausstellungsband „Happening & Fluxus“ zeigt, die vier Aktionisten als international anerkannte Happening-Künstler gefeiert wurden. Mühl und Brus vereinnahmten gleichfalls die Medien Film und Fotografie für die von ihnen bezeichnete Direkte Kunst, indem sie schrieben „die aktionen durch foto und film zu dokumentieren, ergab sich aus der untergrundsituation der direkten kunst in wien“²⁸³. Diesbezüglich muss festgehalten werden, dass sich im zeitgenössischen Kunstgeschehen der Wiener Avantgarde-Film etablierte, als dessen zentrales Element sich ebenso die Zersetzung von konventionellen Strukturen herausbildete und in der formalen Provokation ihren Ausgangspunkt fand. Ernst Schmidt jr., ein Filmemacher einiger Aktionen des WA, beschäftigte sich mit dem Materialfilm, der die Gegenüberstellung, Zusammenfügung und das Auseinanderdriften von Bildmaterial als ein ‚Abbild der Realität‘ zum Thema hatte. Handlungen galten auch für ihn als zweitrangig.²⁸⁴ Die scharf formulierte Abgrenzung, die zu der Wiener Gruppe mit dem Vorwurf sich ans Schriftbild zu halten gezogen worden war, wurde später bei den gemeinsam initiierten „ZOCK-Veranstaltungen 1967 wieder relativiert. Die Aktionisten versuchten sämtliche Einflüsse von sich zu weisen um sich als Avantgarde absetzen zu können. In ihren theoretischen Abhandlungen über und zu den

²⁷⁹ Nitsch, Biographie, 291.

²⁸⁰ Günter Brus, Otto Mühl, Informationstext zu Direkter Kunst, Vienna Institute for Direct Art (1967) Aktionismusarchiv MUMOK, Inventarnr. D 49/0.

²⁸¹ Ebenda.

²⁸² Vgl. Dvorak, Aus den Anfängen des Wiener Aktionismus, 6.

²⁸³ Otto Mühl, Film- und Materialaktion, 97.

²⁸⁴ Vgl. Foltin, Soziale Bewegungen in Österreich, 59f.

Aktionen arbeiteten sie an einer Selbstdarstellung, für die sie die Rolle des Avantgardisten beanspruchten. Schwarzkogler erkannte, dass *„jedes kunstgebilde sich selber durch seinen stil, durch die unterdrückung anderer „stile“ (es arbeitet bereits darauf hin, von einem anderen „stil“ zerstört zu werden) [schwächte].“*²⁸⁵ Der Anspruch der Aktionisten für die zukünftige Kunst lautete *„diesen umlauf [zu] durchbrechen. anstatt unter epigonen zu leiden [...] lieber eine kunst [...], die von jedem auf seine weise interpretiert werden kann“.*²⁸⁶

Überdies mussten sie mit ihrer Ambition in die Realität zu intervenieren, die sich zum Ziel setzte den Gegensatz zwischen Gesellschaft und Kunst aufzuheben, Abgrenzungen im sozio-politischen Feld ziehen. In der Vereinigung ZOCK wurde der Kunstbegriff in einer einmaligen Erwähnung *„ZOCK hat keine KUNST und keine Künstler“*²⁸⁷ programmatisch verwendet, ansonsten blieb dieser ausgespart. In der gesellschaftlichen Realität anerkannte Organisationen wurden nun zur Ausgangsbasis eines sozialkritischen und ‚realitätsnahen‘ Aktionismus, mithin die Aktionisten sich der Begriffe der ihren wie der Kriminalität bedienten: *„wirkt publikum mit, so wird es zum material oder zum mittäter.“*²⁸⁸ Das ästhetische oder methodische Vorgehen der Aktionisten war geprägt von der Destruktions-Idee, weshalb die Gesellschaft sowie die Kunst von dem momentanen Fiasko befreit werden mussten. Die Idee vom uneingeschränkten triebhaften und spontanen Leben konnte erst erreicht werden, sobald gesellschaftliche Einrichtungen, die genau dies verhinderten, zerstört worden sein werden. *„Wir brauchen chaos. nur das zerbröseln von institutionen schafft luft, nur der affront, die verfremdung bezeichnet die entfremdung, dass diese welt mit ihren wissenschaften, heilanstalten und drucksachen unsere geisteskrankheit ist.“*²⁸⁹ Die Aktionisten griffen autorisierte öffentliche, meinungsbildende Instanzen an über die sich die Gesellschaft identifizierte. Die Negation galt einer unreflektierten Nachahmung der im gesellschaftlichen System hervorgebrachten Normierungen. *„Skandal und Revolution [...] gleichfalls ihre Ebenbilder, oder Epigonen, eine geistige Konformität, die von der Volkshule bis zur Universität gezüchtet wird, und Zeit ihres Lebens*

²⁸⁵ Schwarzkogler, o. T., Text 2a (1965), abgedruckt in: Badura-Triska, Klocker, Schwarzkogler. Leben und Werk (Abb. 169), 243.

²⁸⁶ Ebenda.

²⁸⁷ Mühl, ZOCK. Aspekte einer Totalrevolution, 11.

²⁸⁸ Otto Mühl, Materialaktion, Text. In: Günter Brus (ed.), Le Marais, o. S. Vgl. ebenso Braun, Der Wiener Aktionismus. Positionen und Prinzipien, 141.

²⁸⁹ Wiener, Warum Brus so wichtig ist. In: Brus (ed.), Patent Merde, o. S.

versucht die Individualität auszurotten.“²⁹⁰ Um Ideen in die Gesellschaft zu tragen mussten die Künstler interaktiv vorgehen. Zumal sich ein Subjekt nur im Austausch mit anderen selbst positionieren kann und wahrgenommen wird. Über den Vorgang einer Konsensbildung schlossen sich die Aktionisten zu verschiedenen Initiativen zusammen, die die Zusammenarbeit unter anderem mit der Wiener Gruppe bewirkte. Durch die Gemeinschaftsaktionen mit den Literaten wurde ein breiter gefächertes Zielpublikum angesprochen. Das gemeinsam ausgeführte Elaborat der Destruktion, das sich in der zeitgenössischen Kunstszenen international durchgesetzt hatte, verfügte durch diesen Zusammenschluss über eine größere Handlungsträgerschaft, die in der Öffentlichkeit wirkte. Gleichzeitig fand eine Distanzierung zwischen den Literaten und den Aktionisten statt, denn die Wiener Gruppe sah sich den SchriftstellerInnen zugehörig sowie die Aktionisten den KünstlerInnen. Hier tut sich bereits der erste Antagonismus auf, zum einen sollte eine Vermischung von Kunst und Realität geschaffen werden und zum anderen grenzten sich die Aktionisten von anderen Kunstschaaffenden über ästhetisch-stilistische Elemente ab. Die ästhetische Abgrenzung erfolgte ebenso wie die vertretene Sozialkritik subversiv, als sie Traditionen und Genesen in einer Negation destruierte, denn nur der „asoziale Künstler“ konnte überleben, „weil er mit seinem werk den rahmen des staatsdenkens nirgends überschreitet und daher mühelos integriert werden kann“²⁹¹. Die ‚neue‘ Kunst des WA setzte sich den „Kampf um die nackte geistige Existenz“²⁹² und Kunst als Gestaltungsmittel der Realität zu benützen zur Aufgabe²⁹³. Die etwas später formulierte Ansage der Kunst als „Kampf um die nackte geistige Existenz“ geschah vor dem Hintergrund des ‚Uni-Skandals‘, die zur Arretierung von Brus, Mühl und Wiener geführt hatte, nachdem sich nur schwierig Anwälte finden ließen, die sich für die Verteidigung der Künstler bereit erklärten.²⁹⁴ Bezugnehmend auf die Gesetzeslage in Österreich, die zu diesem Ereignis mit den Paragraphen der Tabuisierung der Nacktheit in der Öffentlichkeit, der Zensurierung sittenwidriger Vorstellungen bzw. der Erregung öffentlichen Ärgernisses reagierte, wurde nun nicht alleinig mit dem Anspruch auf Künstlerfreiheit konterkariert, sondern mit einer unmöglich gewordenen Existenz als Künstler, die durch die drastischen

²⁹⁰ Hermann Schürer, Skandal und Revolution, Text. In: Brus (ed.), Patent Merde, o. S.

²⁹¹ Oswald Wiener, o. T., Text. In: Günter Brus (ed.), Patent Urinoir, o. S.

²⁹² Oswald Wiener, Warum Brus so wichtig ist, Text. In: Brus (ed.), Patente Merde 1969, o. S.

²⁹³ Vgl. bspw. Schwarzkogler, Manifest Panorama / der totale Akt, Text 2 (1965), abgedruckt in: Badura-Triska, Klocker, Schwarzkogler. Leben und Werk (Abb. 171), 245.

²⁹⁴ Foltin, Soziale Bewegungen in Österreich, 61.

Eingriffe der Polizei gefährdet war, entgegengesetzt und überdies für Brus das Leben in Österreich als Staatsbürger und Künstler undenkbar geworden war. Die Zielsetzung des WA findet sich in Aussagen wie der Erkenntnisförderung²⁹⁵, der Materialisierung²⁹⁶, der Explorierung der Empfindung mit der Realisation der Kunstidee, der sensuellen Erfassung im Erleben²⁹⁷ sowie der unabdingbaren Bezugsetzung zur Realität wieder. Über das destruktivistische Vorgehen sollten Sinnkonstruktionen über die sich die Gesellschaft nährte, handelte und mittels derer sie sich äußerte, zerstört werden. In der Destruktion sahen die Aktionisten die Umkehrung der Werte und das Chaos unter diesem eine ‚neue‘ Kunst, ein ‚neuer‘ Mensch und eine ‚neue‘ Gesellschaft etabliert werden konnten. Der Ansatz der „*Destruktion als Destruktion dargestellt ist Ordnung*“²⁹⁸ befähigte die Aktionisten den Materialisierungs- und erkenntnisfördernden Charakter ins aktionistische Arbeiten aufzunehmen, denn das Erkennen für die Sinnzersetzung war für die WA-Künstler vorangestellt und mittels der Aktionen veranschaulicht. Laute und Schreie anstelle von Wörtern sollten das frühkindliche Stadium symbolisieren, in dem der später in der Norm handelnde und artikulierende Mensch noch nicht davon ergriffen war. Die Sprache galt für die Aktionisten als ein gesellschaftliches Konstrukt aus dem sich Handlungsakte legitimierten und Normierungsprinzipien ableiten ließen. Bis etwa 1965 getätigte Aktionen wurden zwar mittels Ausschreibungen und Manifesten angekündigt, jedoch wurden explikatorische und deskriptive Anmerkungen für die Öffentlichkeit unterlassen, denn „sinn- und planlose“ Aktionen²⁹⁹ kannten keinen sprachlichen Ausdruck. Nitsch bildet hierbei eine Ausnahme, denn erste Theorien zu seinem OMT entstanden bereits mit Ende der 50er Jahre.³⁰⁰ Entgegen diesem Vorgehen wurden die Aktionisten mit „Le Marais“ dazu veranlasst, ihre Kunst zu explizieren. Des Weiteren ergab sich über den gesellschaftskritischen Anspruch ihres künstlerischen Ausdrucks die Notwendigkeit, das „Gegen“ zu re-formulieren, indes die Aktionisten auf öffentliche Diffamierungen, exekutive Eingriffe mit neuen Aktionen reagierten. Denn über den prozessualen

²⁹⁵ Vgl. Dvorak, Aus den Anfängen des Wiener Aktionismus, 6.

²⁹⁶ Vgl. Oswald Wiener, o. T., Text. In: Brus (ed.), Patent Urinoir, o. S. Vgl. ebenso Otto Mühl, Materialaktion. In: Brus, Le Marais, o. S.

²⁹⁷ Wiener, o. T., Text. In: Brus (ed.), Patent Urinoir, o. S.

²⁹⁸ Otto Mühl, Die Destruktion (1962), theoretische Schriften, Aktionsarchiv, MUMOK, Inventarnr. PSK-A 3/0.

²⁹⁹ Mühl, Destruktivismus.

³⁰⁰ Vgl. Sammlung Essl, Biographie von Nitsch, online unter: <http://www.sammlung-essl.at/deutsch/kuenstler/nitsch/index.htm> (Stand: November 2007).

Vorgang legten sie ihre Kunstauffassung dar, ob nun in der Aktion direkt oder in der Realität, die nun ebenfalls als Aktionsraum anzusehen ist, und es bedurfte einer allgemein verständlichen Interaktionsform um das Reagieren als solches zu erkennen und erkennbar zu machen. Als Farbeindrücke wurden nicht mehr synthetische Kolorierungen verwendet, sondern Material über die sich Farben definieren lassen. Beispielsweise wurde der Einsatz von Blut und Mehl nicht nur in ihrer optischen farblichen Erscheinung begriffen, sondern ebenso als Substanz mit ihren Eigenschaften und Symbolwerten. Von letzteren sollte das Material befreit werden. Schwarzkogler erkannte, dass für die Wahrnehmung eines Objektes sprachliche Tradierungen vorgelagert sein müssen und es einem Subjekt nicht möglich war ohne Zuschreibungen eines diskursivierten Verständnisses ein solches zu denken und räumte den symbolischen Beziehungen, deren Verwendung unausweichlich war, den Stellenwert von Arbeitshypothesen ein, mittels derer die „*Kunst als Eselsbrücke zur Realität*“ gedacht werden konnte.³⁰¹ In der essentiellen Annahme, das Material seinem Wesen nach, in seiner substantiellen Gegebenheit, zu zeigen, schloss sie nun die gesamte bedingte Welt ein³⁰², der auch der Körper angehörte. Die Aktionisten schlugen den Weg der materiell und immateriell begriffenen Welt ein, die es den Menschen vor Augen zu führen und zu de-symbolisieren galt. Mühl veranschaulichte den Materialisierungsvorgang besonders deutlich in seinen Materialaktionen und Brus in seinen Körperaktionen, in denen der Körper den letzten Zugriff materieller Verfügbarkeit darstellte. Nitsch und Schwarzkogler konzentrierten sich stärker auf eine formale Umsetzung der Aktionen, die zur synästhetischen Ergriffenheit befähigen sollte. Dabei wurden Szenarien entwickelt – Nitsch entlehnte vorwiegend Metaphern aus der griechischen Mythologie –, die die religiösen Vorstellungen diesseitiger Gelüste, die durch die Erbschuld aus dem Leben gebannt worden waren, in ihrer sinnlichen Ausgelassenheit eines ‚dionysischen Rausches‘³⁰³ vergegenwärtigen.

Die Forderung des Prozessualen im WA, das den Vorgang über das Endprodukt stellte, war in der Erkenntnis angelegt, die über die Destruktion bewusst gemacht werden sollte. Die Zerstörung der Formen mittels der Destruktion fand im WA zweifach ihre Anwendung, über den eben erwähnten erkenntnistheoretischen Zugang als Mittel

³⁰¹ Schwarzkogler, Das ästhetische Panorama, 249.

³⁰² Vgl. hierzu Schwarzkogler, o. T., Text 4 (1967/68), abgedruckt in: Badura-Triska, Klocker. Schwarzkogler. Leben und Werk (Abb. 175), 248.

³⁰³ Vgl. Nitsch, Text über das OMT, Homepage, Aktionen, online unter: <http://www.nitsch.org/> (Stand: November 2007).

zum Zweck einerseits, andererseits in der Begründung ihrer Ästhetik, in der die Destruktion als stilistisches Element zum Einsatz kam. Mühl unterschied die materielle Destruktion, die am destruierten Material ablesbar und nachvollziehbar war von der immateriellen, bei der die Destruktion nicht aus dem Material ersichtlich, sondern an den Erregungszuständen und ihre Gestaltung in der Zeit ablesbar waren.³⁰⁴ Im international zeitgenössisch geführten Kunstdiskurs setzten sich Destruktions-Ideen in verschiedenartigsten Formen durch ob nun De-Collagen, De-Konstruktionen, Destruktionen von Gegenständen, Lebewesen (zB: chicken destruction) Sinnzusammenhängen und Wörtern geboten wurden. Das DIAS 1966 und die Ausstellung „Happening & Fluxus“ 1970 in Köln versammelten die unter dem Begriff gefassten Happening-KünstlerInnen, darunter waren auch die Wiener Aktionisten stets vertreten. Der Destruktionsdiskurs, der die Kunst stark beeinflusste, entwickelte sich aus dem aus Frankreich kommenden Informel, aus dessen Weiterentwicklung die politisch-künstlerischen Gruppierung der Situationistische Internationale (SI) hervorging und das in Deutschland in der Münchner Künstlergruppe SPUR sein Äquivalent fand. Als prägendes Merkmal dieser avantgardistischen Strömungen sind die Ansprüche einer Veränderung der Gesellschaft und eine aggressiv fordernde Sprache bzw. Aktionskultur anzuführen. Weiters wurde mit der Forderung nach Freiheit der Kunst, jenes Bedürfnis der Zerstörung von Formen angestrebt, die die Bürokratie des Verwaltungsapparates und mit diesem im Zusammenhang stehenden Organisationssysteme und Verfahrensdoktrinen bedingte, sowie das die Kunst ins Leben zu überführen, woraus sich ein aktionistisches bzw. situationistisches Arbeiten ableiten ließ als im Schaustück, der Aktion, eine Situation konstruiert wurde.³⁰⁵

Über das ästhetische Vorgehen der kunstproduktiven Destruktion etablierten die Künstler den WA über die von ihnen postulierten Prämissen des Realitätsanspruches, des spontanen Abreagierens, von dem auch das Publikum ergriffen werden sollte und des Triebdurchbruchs. Die Aktionisten provozierten Diskurse, mit denen Mechanismen der Selbstpositionierung einhergehen. Als ‚ahistorische‘ Künstler, als solche sie sich bezeichneten,³⁰⁶ negierten sie Linien und Kontinuitäten, somit können Strategien der Abgrenzungen in zwei Bereichen nachvollzogen werden. Mit dem Vorrecht der

³⁰⁴ Mühl, Die Destruktion (1962).

³⁰⁵ Hecken, Gegenkultur und Avantgarde 1950-1970, 21-23.

³⁰⁶ Zit. nach: Oswald Wiener, zock an alle, a. a. O. In: Braun, Der Wiener Aktionismus. Positionen und Prinzipien, 15.

Künstlerfreiheit definierten sie ihren künstlerischen Handlungsraum über die Aktion, die die Realität als Gestaltungsmittel benützte und dahingehend räumlich und thematisch keine Eingrenzungen kannte. Einschränkungen ergaben sich erst im konkreten Handeln, zumal die Sozialkritik vor einem realen sozio-politischen Hintergrund Österreichs angesetzt wurde, ebenso wie die Durchführung der Aktionen auf Privatateliers, Wohnungen und einige Galerien beschränkt war. Die Aktionen im öffentlichen Raum ohne künstlerisches Protektorat wie beispielsweise der „Wiener Spaziergang“³⁰⁷ wurden von der Polizei abgebrochen. Für Galeristen, wie am Beispiel von Dvorak³⁰⁸ aufgezeigt wurde, gestaltete es sich zunehmend schwieriger den Aktionisten Ausstellungsräume zur Verfügung zu stellen, zumal sie mit Diffamierungen und eingeforderter fehlender Lizenzberechtigungen zu rechnen hatten. Über die Bekanntschaften der Aktionisten mit der Wiener Gruppe ergab sich die Möglichkeit am DIAS teilzunehmen gemeinsam mit international zeitgenössisch wirkenden Happening- und FluxuskünstlerInnen. Das kooperative Unternehmen führte zu weiteren Gemeinschaftsaktionen und Initiativen aus denen der Zusammenschluss ZOCK, die Aktionsveranstaltung „Kunst und Revolution“ in Wien und „Die Schastrommel. Organ der österreichischen Exilregierung“ ab 1970 in Berlin hervorgingen. Ebenso involviert ins WA-Geschehen waren ab der Mitte der 60er Jahre die Filmemacher Kren und Schmidt jun., die bereits über die Grenzen Wiens hinaus zu bekannten Avantgardefilmern in der Kunstszene geworden waren. Über die Reputation bereits bekannter KünstlerInnen in der Untergrundszene wollten die Aktionisten vor allem mit der Idee des „Institute for Direct Art“ ihren künstlerischen Ausdruck etablieren. Als zu bezeichnende Gegenbewegung zum Kunstbetrieb blieb die Alternative des ‚Undergrounds‘, mit der sie sich als Gegenströmung zum Massenkonsum und kapitalistischen System identifizierten. Zugleich ungeachtet erwähnter Gemeinschaftsaktionen distanzierten sich die Aktionisten von ihren KollegInnen im ästhetischen Vorgehen. Mit gesetzten und veröffentlichten Forderungen, Vorstellungen und Zielen hatte die als „sinn- und planlos“³⁰⁹ gedachte Aktionskunst einen programmatischen Weg eingeschlagen, der ihnen den autonomen Status innerhalb der Kunstszene zusichern sollte. Die Destruktionskunst im WA mit der Zielsetzung eine

³⁰⁷ Die Aktion „Wiener Spaziergang“ fand am Vorabend der Ausstellung „Malerei – Selbstbemalung – Selbstverstümmelung“ (Galerie Junge Generation) (5. Juli 1965) statt. Vgl. Jahraus, Die Aktion des Wiener Aktionismus, 488.

³⁰⁸ Siehe Kapitel 1.3.2., 51.

³⁰⁹ Mühl, Destruktivismus.

neue Gesellschaft zu schaffen lag in der Negation von gesellschaftlich und sozial Relevantem und in der Herausforderung dieser. Sie stießen an die Grenzen des vorherrschenden ethisch-moralischen und institutionellen Verständnisses und provozierten bewusst. Erst über die Provokationsebene, deren Intensivierungsgrad sich an dem reaktionären Verhalten feststellen lässt, wurde der aktive Prozess der Aktion im realen Feld sichtbar. Inhaftierungen, Psychiatrierungen, Blasphemieanklagen und Diffamierungen waren die in Handlungen vollzogenen Effekte von gegenläufigen Diskursen. Die bewusste Brüskierung, die erst über den oppositionellen Diskursivierungseffekt erreicht worden war, bestätigte die Künstler in ihren Aktionen zum einen. Die Aktion, mit der ein aktiv gestalteter Prozess einherging, war geprägt von, eben erwähnten, zunehmenden Normierungen, deren folgliche äußere Einschränkungen die künstlerische Tätigkeit räumlich, zeitlich und finanziell zum anderen verknappte.

Mit der Aktion wurden der Handlungsraum und die Handlungszeit, in ihrer Dauer festgelegt. Nach Hrachovec resultiert aus dieser Abgeschlossenheit, mit der Bestimmung des Beginns und dem Ende, ein vollzogener Handlungsakt. Die durchgeführten Aktionen im WA zeitigten dahingehend ihre Einzelhandlungen bzw. kann das aktionistische Handeln über die Aktion selbst betrachtet werden. Auf den ersten Blick scheint die auf die Aktion fokussierte Handlung deterministisch bestimmt zu sein. Betrachtet man den WA als gesamtes, seine aufeinander folgenden Aktionen als Prozess, der wiederum mit Äußerungen und Reaktionen zu und über den WA koinzidiert, so ist die Aktionsveranstaltung zwar ein bewusst gesetzter künstlerischer Ausdruck, der aber nicht abseits von Interaktionen, die intertextuell und personell in einem Bedeutungskontext erfassbar sind, strategisch erschlossen werden kann. Davon abgesehen wurden Aktionsveranstaltungen angekündigt, kommentiert und expliziert, und aus dem WA hervorgegangene Schriften, Filme und Fotos prolongierten sozusagen die Aktionsveranstaltungen oder eröffneten neue Forderungen und Perspektiven, die nicht in der Aktion selbst verarbeitet waren.

Zwei daran anknüpfende Fragen sind nun: Wann beginnt und endet eine Handlung konkret? Fixiert man sie mit dem Zeitpunkt des Beginns der Aktionsveranstaltung oder bereits mit der Ankündigung bzw. Planung? Egal wie nun die Sequenzen einzelner Handlungen gesetzt und infolgedessen Handlungen nicht weiter genauer ausdifferenziert werden, so ergibt sich über Handlungskordinierungen,

als ein Agieren und Reagieren in einem sozialen Umfeld, das personell, institutionell, medial und thematisch fokussiert worden ist, ein strategisches Vorgehen, das einerseits über die Ideale und Ziele der Aktionisten definiert worden, und andererseits über die Möglichkeiten der Umsetzung, die im Verlauf der 60er Jahre in Österreich zusehends eingeschränkt worden sind.

Wie werden nun folglich Aktionen definiert? Die Aktionisten führten in ihren Werkchronologien Aktionen numerisch auf und bezeichneten als solche ausgegebene Aktionsveranstaltungen. Doch beschränkt sich hierbei die aktionistische Tätigkeit ebenso wenig auf den entsprechenden Zeitpunkt ausgegebener Aktionen, sowie Ausstellungen mit Fotos, Bildern und Videos und publizierten Texte und Zeitschriften einen wichtigen Bestandteil des als sozialphänomenologisch betrachteten WA darstellen. Im anschließenden Kapitel wird nun ein strategisches Handeln in Hinblick auf das sozio-politische Programm der Aktionisten betrachtet.

III. DIE WIENER AKTIONISTEN AUF DEM WEG ZUR FREIHEIT

3.1. Das aktions-politische Programm der Aktionisten

Mit dem Begriff der Aktion fixierten die Aktionisten ihren selbst bestimmten Raum an Handlungsmöglichkeiten für ihre Kunstaussübung, der wie eben gezeigt wurde sich nicht alleinig auf die in den Werkchronologien ausgegebenen Aktionsveranstaltungen beschränken lässt. Mit der Betonung des Prozessualen und vollständig sinnlich Ergriffenen, aus der ein realitäts- und bewusstseinerweitertes Leben resultieren sollte³¹⁰, befürworteten die Aktionisten einen „*lebensbejahenden Humanismus*“³¹¹, der sich in ihren Schriften niederschlug. Der von ihnen deklarierten willentlichen Freiheit, als ein uneingeschränktes Handeln in einem Raum, mussten in der Realität erst die Möglichkeiten zur Erreichung dieser geschaffen werden. Die Chaotisierung mittels der Destruktion, die zur Notwendigkeit erhoben worden war³¹², wurde – idealiter – als Zwischenstufe eines dialektischen Prozesses angesehen, der die Gesellschaft mit ihren repressiven Maßnahmen als Ausgangspunkt für ihren Zerstörungswillen hatte. Derartige Polemisierungen finden sich in den agitatorischen Schriften des „ZOCK“, dem Ankündigungstext für die Veranstaltung „Kunst und Revolution“ und den Patenten „Merde“ und „Urinoir“ wieder. ZOCK war eine lose Zusammenfindung von Künstlern und Literaten mit der Gründung im Jahre 1967, der sich Brus und Schwarzkogler nicht angeschlossen hatten. Die propagandistischen Schriften des ZOCK wurden gesammelt und zwischen 1968 und 1971 in „ZOCK. Aspekte einer Totalrevolution“ von Mühl in drei jeweils erweiterten Auflagen³¹³ in der selbst benannten ZOCK Press herausgegeben und beinhalten agitatorische Texte, die sich in beispielgebender, erklärender und fordernder Manier gegen die Gesellschaft, für die sie die eigene Bezeichnung „wichtel“

³¹⁰ Vgl. Braun, Der Wiener Aktionismus. Positionen und Prinzipien, 10.

³¹¹ Mühl, Destruktivismus (1962).

³¹² Vgl. Badura-Triska, Zum künstlerischen Denken Otto Muehls, 13.

³¹³ Im Zuge dieser Arbeit wurde die Ausgabe von 1970 herangezogen, die sich abgedruckt in Badura-Triska, Klocker (ed.), Otto Muehl. Aspekte einer Totalrevolution findet, 1-14.

vorgesehen hatten, wandten und proklamierten eindeutig ihre Ziele mit der Zerstörung des „wichtelstaates“.³¹⁴



Abb 3: Mühl, ZOCK. Aspekte einer Totalrevolution (1968)



Abb 4: Mühl, ZOCK. Aspekte einer Totalrevolution (1970)



Abb 5: Mühl, ZOCK: Aspekte einr Totalevolution (1971)

Provozierend agitierten die ZOCK-Mitglieder, die sich nun ebenfalls in die oktroyierte Rolle jener begaben, die ‚Schweinereien‘ produzierte, in jeder Richtung das Äußerste anstreben zu wollen.³¹⁵ Die Wortkreation ZOCK stammte von Mühl, Wiener und Kurt Kalb, deren nachträgliche Interpretationen von „zentralorganisation christlicher kupferstecher“ von Wiener über „zealous organisation of candid knights“ von Mühl bis hin zu „zerstört ordnung christentum kultur“ von Weibel reichten.³¹⁶ Mit klaren Ansagen kommentierten sie, dass ZOCK kein Programm hätte und distanzieren sich explizit gegen die Annahme einer Genese, eines historischen Verlaufes. „ZOCK wird nicht den fehler begehen, der langen krankheitsgeschichte des menschen, eine neue hinzuzufügen.“³¹⁷ Diese Aussage zeitigte eine harsche Kritik an dem NS-Regime, dem Krieg und der zugesprochenen Opferrolle, in der sich Österreich nun sah und diese unreflektiert, nämlich die Erfahrungen nicht aufarbeitend, und als Krankheit mit sich herumschleppte. Dem mühelosen genuinen Einordnen der ehemaligen NS-BefürworterInnen in das zeitgenössische Staatssystem wurde die Theorie der

³¹⁴ Vgl. Christian Höller, Aufpoppen und abzocken. Zum Verhältnis von Agitprop und Pop in Otto Muehls Arbeiten der späten Sechzigerjahre. In: Badura-Triska, Klocker (eds.), Otto Muehl. Aspekte einer Totalrevolution, 64-73, hier 65.

³¹⁵ Mühl, Zock. Aspekte einer Totalrevolution, 7.

³¹⁶ Vgl. Eder, Kunst – Revolution – Erkenntnis, 60.

³¹⁷ Ebenda, 10.

permanenten Chaotisierung entgegengesetzt, indem der institutionelle, gesellschaftliche Aufbau eines repressiven Verwaltungsstaates verhindert werden sollte. Mühl konstatierte hierzu: „ZOCK wird nicht vernichten damit es den nachfolgenden generationen besser geht, im gegenteil es wird ununterbrochen vernichten.“³¹⁸ Zur Erreichung des gewünschten Stadiums der permanenten Revolution sahen die ZOCK-Schriften vor, zunächst alle Institutionen abzubauen, BeamtInnen zu entlassen und die „wichtelwerte“ zu zerstören und fortan sollte „kein eigentum, ehe, familie, religion, geld. es gibt nur mehr öffentliche verkehrsmittel“³¹⁹, worin die ZOCK-Mitglieder die Ursachen der Verfremdungsformen ausmachten, die Gesellschaft dominieren.³²⁰ Die Familie verkörpert durch das Ehemodell wurde noch näher als staatserhaltendes Element, das den verursachenden Kern eines „wichtelstaates“ darstellt, ausdifferenziert. Erst mit der Zerschlagung der Institution Ehe konnte die „einödung des staatlichen getriebes“³²¹ vorangetrieben werden. Mit diesen pamphletartig verfassten Schriften wurden in der Vereinigung ZOCK die theoretischen Doktrinen festgelegt, aus dessen Tätigkeiten der im April 1967 in der Galerie Nächst St. Stephan vorgeführte Film „ZOCK-exercises“ und das ebenfalls im selben Jahr organisierte „ZOCK-Fest“ hervorgingen und zur praktischen Auslebung, als Vorzeigimpuls, des schriftlich Geforderten genutzt wurde.³²² Die gewünschte Provokation blieb nicht aus, denn das „ZOCK-Fest“ im Gasthaus „Grünes Tor“ wurde, nachdem Gerichtserkenntnisse gegen Nitsch und Dvorak vorgelesen wurden, Wiener Semmelknödel ins Publikum geworfen hatte, und Dieter Haupt als eine Art ‚Hommage‘ an Brus durch den Zuschauerraum gekrochen war, mit einem Polizeieinsatz abgebrochen.³²³ Mit exemplarisch angeführten Ansprüchen was ZOCK „will“ und „nicht will“, gaben sie der Leserschaft, der von ihnen bezeichneten „wichteln“, Anhaltspunkte, wie jeder/m zu einem individualanarchischen Leben befähigt würde, das eine vollkommene Selbstentfaltung und Freiheit zeitigte.³²⁴ Ausgehend vom Kleinfamilienmodell, das als kleinste repressive institutionelle Zelle gefasst wurde, über jegliche Einrichtungen des Staates, die es zu vernichten galt, und die mit dieser Umsetzung nun ermöglichte Aussicht war es ein „ZOCKER“ zu werden. Dem „wichtel“ wurde weiters vermittelt, dass sein

³¹⁸ Ebenda, 10.

³¹⁹ Ebenda, 12.

³²⁰ Ebenda, 12.

³²¹ Ebenda, 13.

³²² Höller, Agitprop und Pop in Otto Muehls Arbeiten, 65f.

³²³ Vgl. Eder, Kunst – Revolution – Erkenntnis, 64f.

³²⁴ Vgl. Mühl, ZOCK. Aspekte einer Totalrevolution, 11.

„drang nach sicherheit, staatsstellung [...] gegenstandslos“ würde und „kein wichtel mehr für den lebensstandard“ zu kämpfen bräuchte. „ZOCK gibt ihm alles was er braucht“ und dessen Leben darin bestand nicht in einem Angestelltenverhältnis, das einer zwanghaften Hierarchisierung entsprach, sondern als Selbstbeschäftigte zu agieren, „die in allem was sie denken und tun, allem bisher dagewesenen widersprechen“.³²⁵ Wie nun der genaue Vorgang zur Zerstörung der Institutionen und Werten aussehen sollte, wurde nicht programmatisch festgehalten, denn „ZOCK HAT KEIN PROGRAMM“³²⁶. Eine ähnliche Auffassung vertrat Brus im Jahre 1960, als er schrieb: „merke eines: stelle niemals ein programm auf (denn es gibt keines). [...] malerei ist offen und gegensätzlich wie das leben – sie lässt sich nicht einfangen in programme“³²⁷. Gegenläufig dieser eindeutig postulierten Forderung lassen sich zumindest programmatische Anhaltspunkte in ihren Suppositiven feststellen, wenngleich sich letztlich ZOCK gegen alle und sich selbst stellte und sich wiederum die ZOCK-Gemeinschaft gerade durch ihre diffamierende Widersprüchlichkeit im anarchischen Vorgehen ihrer selbst bestätigte.³²⁸ Mit der zügellosen und totalen Befriedigung des/r Einzelnen und einer permanenten Chaotisierung war die Zielsetzung von ZOCK festgelegt und zudem zur gewaltsamen Umsetzung dieser aufgerufen. Die Tötung, sofern sie einem zur Bedürfnisbefriedigung dienenden Lustmord entsprach, war als Notwendigkeit formuliert und als ein Erfordernis mit dem ZOCK seinen Beginn der praktischen Umsetzung markierte vorgesehen.

„staatspreisträger, dekorierte künstler, ausgezeichnete wissenschaftler, lebensretter, sportgrößen, ordens- und titelträger [...] mao tse tung, guerilla-strategie giap, prince charles, dajan, nasser, den scha von persien, hans niederbacher, charly chaplin, papst paul, karl schranz, karajan, udo jürgens, fidel castro, john lennon, chirurg barnard, axel springer, kohn bendit, graf spreti, wenn er noch am leben wäre, bundespräsident gustav heinemann, onassis, enzenberger, frank zappa, jonas mekas, gunter sachs, peter handke, oldenburg, vostell, solanas, klaus schütz, günter graß, ilse trutt, herbert wehner, breschnew, oswald wiener, willy brandt, barzel, rex

³²⁵ Ebenda, 12.

³²⁶ Ebenda, 11.

³²⁷ Brus, Tagebuch (1960). Zit in: Schmatz, Wiener Aktionismus und Wirklichkeit, 46.

³²⁸ Vgl. Mühl, ZOCK. Apekte einer Totalrevolution, 11f.

gildo, dr. hans jochen gamm, kurt kren, nixon, che guevara, bruno kreisky, günter brus, pompidou, peter weibel, lopez bravo, otto muehl, gorschkow, herbert stumpfl, rudolf augstein, franz jonas, kardinal könig, hermann nitsch.“³²⁹

In namentlicher Aufzählung wurde die Liste derer, mit denen ZOCK beginnen würde, festgehalten. Die Absurdität, mit der die Subversion in sich griff, erfasste respektive die Namen der ZOCK-Initiatoren und Mitglieder. Das idealisierte Bild, das im „ZOCKER“ seine Vollendung sah, wurde bestärkt in der Aberkennung dieses Status durch ihre Mitglieder selbst, in der Demaskierung zu einem „*pervers gewordene[n] wichtel*“³³⁰. Die Gewaltbereitschaft, für die sich die ZOCK-Mitglieder aussprachen, wurde ethisch und moralisch mit der Triebfreilassung und einer perpetuierenden Revolutionstätigkeit, die das Individuum immer wieder aufs Neue entfalten ließ, untermauert. Zugleich wurde die Abgrenzung zum politisch-ökonomisch motivierten Krieg gezogen, deren Verursacherin, die Ehe darstellte.³³¹ Die Ehe, als kleinste Gemeinschaftsform des offiziell erlaubten Zusammenlebens, das moralisch und gesetzlich in der heterosexuellen Paarbeziehung seine normative Anwendung fand, war in den 60er Jahren meist an die katholische konfessionelle Beglaubigung gebunden, zumal die zivilrechtlichen Trauung mit dem kirchlichen Gelübde besiegelt worden war.

Die ursprüngliche Idee von ZOCK war mit der Gründung einer politischen Partei gedacht, mittels derer die Ausdehnung der Aktion progressiv vorangetrieben werden konnte und dessen Endziel die Involvierung aller Österreicher war. „*Alle Österreicher machen Aktion.*“³³² Die aus dem ‚Underground‘ entwickelte Aktionstätigkeit setzte die Bewegung mit der Freisetzung unbewusster Triebe im Individuum im konzeptuellen Vorgehen gleich mit der Suche nach Formen der Ursprünglichkeit und der Erhaltung dieser im ständigen Destruieren. Im Denken der Aktionisten war der Dualismus von Natur und Gesellschaft verankert, das im menschlichen Wesen einen ‚natürlichen‘ Charakter indizierte, der durch Vergesellschaftungsformen verfremdet schien. Die Zerschlagung von institutionellen

³²⁹ Ebenda, 11f.

³³⁰ Ebenda, 11.

³³¹ Ebenda, 13f.

³³² Otto Mühl, Notizheft/Tagebuch (1967). Zit. in: Hubert Klocker, 12 Aktionen. Otto Muehls „Meditationen“ zur Totalrevolution. In: Badura-Triska, Klocker (ed.), Otto Muehl. Aspekte einer Totalrevolution, 34-43, hier 39.

Einrichtungen und Werten wurde mit der Absicht vorangetrieben, den Menschen seine Erkenntnisfähigkeit, die in der existentiellen Wahrnehmung lag zurückzugeben, wonach er sein Leben frei gestalten könnte.

Mit dem verbalen und symbolischen Angriff auf autoritäre RepräsentantInnen und Repräsentationen, den Massenmarkt und -konsum, sowie die Idee einer von den Repressionen zu befreienden Gesellschaft zeichneten sich ähnliche Tendenzen nicht nur zu Kunstströmungen, sondern auch zu politischen Gruppierungen und antiautoritären Bewegungen ab. Der Vietnamkrieg und politische Missstände, gegen die Studierende weltweit revoltierten, wurde desgleichen von den Aktionisten thematisiert und ironisiert als Brus und Mühl 1966 zur Veranstaltung „Vietnamparty“ einluden und Wiener im Rahmen von ZOCK „mehr napalm auf vietnam“ forderte.³³³ Wie in der oben angeführten Auflistung von Personen, mit denen ZOCK beginnen würde, ersichtlich ist, wurde mitunter Reza Pahlevi, der Schah von Persien, erwähnt, dessen Staatsbesuch in Deutschland 1967, und 1969 in Wien³³⁴, zu Demonstrationen geführt hatten und bei dem der deutsche Student Benno Ohnesorg erschossen worden war, woraus weitere Proteste, die das zeitgenössische Demokratieverständnis polemisierten, resultierten. Nach Jan-Hendrik Schulz wird dieses Ereignis als Zäsur betrachtet, nach der sich die Studierendenrevolten zunehmend radikalisierten.³³⁵ Mühls 1967 bis 1968 entstandene Serie von *Persönlichkeiten*, Bildformate, die als Siebdruck geplant worden waren, zeitigten ebenso die politische und kulturelle Brisanz der 60er Jahre. Zwanzig Persönlichkeiten aus dem Bereich der Kunst und Politik von Jimi Hendrix, über Herbert von Karajan, Prinz Charles bis hin zu Lyndon B. Johnson wurden der ‚kritikwürdigen‘ Betrachtung Mühls unterzogen.³³⁶ Die Auseinandersetzung mit politischen Themen war bereits seit Anbeginn des WA mit der ersten Publikation, „Die Blutorgel“³³⁷ ein wichtiges Anliegen, das zum Charakteristikum der Aktionisten geworden ist, und wie hier in Person des Präsidenten Lyndon B. Johnson vor dem Hintergrund des Indochina-Konfliktes 1964, nochmals nachdrücklich zum Ausdruck gebracht wurde. Der

³³³ Höller, Agitprop und Pop in Otto Muehls Arbeiten, 65.

³³⁴ Vgl. Foltin, Soziale Bewegungen in Österreich, 72.

³³⁵ Vgl. Jan-Hendrik Schulz, Zur Geschichte der Roten Armee Fraktion (RAF) und ihrer Kontexte. Eine Chronik. In: Jan-Holger Kirsch, Annette Vowinkel (eds.), Die RAF als Geschichte und Gegenwart. Texte und Materialien zum „Deutschen Herbst“ und seinen Folgen. Zeitgeschichte-online (Mai 2007), online unter: <http://www.zeitgeschichte-online.de/md=RAF-Chronik> (Stand: November 2007).

³³⁶ Klocker, Muehls „Meditationen“ zur Totalrevolution, 40.

³³⁷ Frohner, Mühl, Nitsch, „Die Blutorgel“, Manifest (Juni 1962). Ebenso Dvorak (ed.), Die Blutorgel. Zeitschrift, (1962-1964).

Höhepunkt des agitatorisch-aktionistischen Vorgehens gegen den Staatsapparat wurde in Österreich 1968 erreicht. Eine bewusst gesetzte Attacke, so Brus, wurde mit der Ankündigung der Aktion „Der Staatsbürger Günter Brus betrachtet seinen Körper“, dessen ‚verunglimpfende‘ Weiterführung mit dem Aktionsvortrag „Kunst und Revolution“ im NIG gesetzt worden war, provoziert.³³⁸ Die Diskussion des SÖS, vertreten durch Peter Jirak, Christof Subik und Herbert Stumpfpl wurde gemeinsam mit Brus, Mühl, Weibel, Wiener und Franz Kaltenböck umgesetzt. Der Ankündigungstext gab Aufschluss darüber, wie Kunst und Politik im Wechselverhältnis aufeinander trafen. *„die assimilationsdemokratie hält sich kunst als ventil für staatsfeinde [...] aber „kunst“ ist nicht kunst. „kunst“ ist politik, die sich neue stile der kommunikation verschaffen hat.“*³³⁹ Zu der Veranstaltung selbst wurden die neuen Kommunikationsstile, die bei den Aktionisten abseits der Sprache lagen, aktionistisch demonstriert. Der Auslöser, der im Nachhinein eskalierten Diffamierung, die erst über die Reaktion in der Boulevardpresse zur Kriminalisierung und Psychiatrisierung der agierenden Künstler geführt hatte, waren die nackt vorgeführten Aktionen, bei denen Mühl jemanden auspeitschte, Wiener in einem Vortrag aufforderte zum Stephansdom zu marschieren und hinzuscheissen und Brus onanierte und dabei die Bundeshymne sang.³⁴⁰ Die darauf folgende Verhaftung und Inkriminierung wegen „Herabwürdigung österreichischer Symbole“ und der „Verletzung der Sittlichkeit und Schamhaftigkeit“ führte zur Verurteilung und Arretierung der Künstler Brus, Mühl und Wiener.³⁴¹ Wiener reagierte mit einem Text auf die zensurierte Wirkung in Form von einer Vorschreibung der Wirklichkeit, die die Kunst lediglich in Vertretung des Staates verurteilte und den Wahnsinn als ausschließende Kategorie fungieren ließe.³⁴² Diese zur Revolte stilisierte Aktionsveranstaltung führte zur öffentlichen Distanzierung vieler studentisch-politischen Gruppierungen von den Künstlern, bis auf den Verband Sozialistischer Studenten Österreichs³⁴³ und der Vereinigung demokratischer Studenten (VDS)³⁴⁴. Der

³³⁸ Sammlung Essl (ed.), Brus. Werke aus der Sammlung Essl, 16.

³³⁹ Wiener, Ankündigung der Veranstaltung „Kunst und Revolution“ (1968), o. S.

³⁴⁰ Vgl. Sammlung Essl (ed.), Brus. Werke aus der Sammlung Essl, 17. Vgl. ebenso Anklageschrift der Staatsanwaltschaft Wien (25. Juni 1968). In: Brus (ed.), Patent Merde, o. S.

³⁴¹ Vgl. Anklageschrift der Staatsanwaltschaft Wien (25. Juni 1968) In: Brus (ed.), Patent Merde, o. S.

³⁴² Wiener, o. T., Text. In: Brus (ed.), Patent Urinoir, o. S.

³⁴³ Vgl. Stellungnahme des Verbund Sozialistischer Studenten Österreichs (VSStÖ). In: Brus (ed.), Patent Merde, o. S.

³⁴⁴ Vgl. Erklärung der Vereinigung Demokratischer Studenten (VDS) (10. Juni 1968). In: Brus (ed.), Patent Merde, o. S.

Ring freiheitlicher Studenten (RFS)³⁴⁵, Aktion Österreich-Europa, die Österreichische Hochschülerschaft der Technischen Universität³⁴⁶ nahmen dieses Ereignis zum Anlass um in eigener Sache zu werben. Christof Subik und Robert Schindel, die Sprecher des SÖS, zeigten sich ebenso distanziert, als sie „*derlei Aktionen für sinnlos und nicht geeignet [hielten], die Probleme der Studenten an der Hochschule in zufrieden stellender Weise zu lösen*“³⁴⁷. Provokationen, die bei den Aktionisten in den Aktionen bzw. mit den publizierten Ausgaben angelegt waren, wurden an das Publikum gerichtet mit der Zielsetzung eine Kritikfähigkeit zu injizieren sowie der Idee eine neue zwangsfreie Gesellschaft zu formen. Im Gegensatz zur intellektuellen Auseinandersetzung mit der Kritischen Theorie Adornos, mit dessen universitären Vorträgen sich auch die Studierenden in Österreich befassten³⁴⁸, ebenso wie zur an das Schriftbild gebundenen Wiener Gruppe verlagerten die Aktionisten ihre Intention einer neuen Gesellschaft ins Praxisfeld in Form von Aktionen. Die über die Aktion definierte Kunsttätigkeit findet in seiner begrifflichen Prägung Analogien zu den Studierendenrevolten um 1968.

Das Spannungsverhältnis zwischen Aktion und Kunst, Aktion und Politik, Kunst und Politik spiegelt sich in den Leitideen des SÖS und der Aktionisten „*Kritik muss in Aktion umschlagen*“³⁴⁹ und „*Alle Österreicher machen Aktion*“³⁵⁰ wider. Die Aktion war zum Schlagwort von gesellschaftskritischen Studierenden geworden, mit dem der aktive Eingriff in die gesellschaftlichen Strukturen in Abgrenzung zu universitärem Theoretisieren bezeichnet worden war. In ihrer gesellschaftskritischen Auffassung wurde die Aktion sowohl für Studierendenbewegungen als auch für die WA-Künstler zum Schauplatz für den Ausdruck ihres Anliegens. Demnach wurden die Aktionisten, die sich in den Schlagzeilen nach dem ‚Uni-Skandal‘ als bezeichnete „Linksexxremisten“ wieder fanden, als künstlerischer Beitrag Österreichs zur

³⁴⁵ Flugzettel vom Ring Freiheitlicher Studenten (RFS) (1968), Aktionismusarchiv MUMOK, Inventarnr. PSK-A 73/0.

³⁴⁶ Vgl. Brus, Patent Urinoir, o. S.

³⁴⁷ Robert Schindel, Protokollierte Zeugenschrift. In: Brus (ed.), Patent Merde, o. S.

³⁴⁸ Vgl. hierzu die philosophische Studentenausgabe der SÖS-Mitglieder Robert Schindel, Christof Subik (eds.), Hundsblume (Edition 1, Wien 1970) in der ein Skriptum zu Adornos Vorlesungen zur Ästhetik, gehalten an der Universität Frankfurt 1967, gänzlich abgedruckt wurde.

³⁴⁹ Vgl. Gorsen, Wiener Aktionismus, 170.

³⁵⁰ Mühl, Notizheft/Tagebuch (1967). Zit. in: Klocker, Otto Muehls „Meditationen“ zur Totalrevolution, 39.

‚Sexuellen Revolution‘, oder zur 68er-Bewegung gefasst.³⁵¹ In der politischen Propagierung des ZOCK, die eine aus der Kunst heraus formulierte Parteigründung anstrebte, imaginierten sie den „ZOCKER“ als freies, selbst bestimmendes Individuum, das sich immer wieder aufs Neue entfalten kann. Wenngleich ZOCK *„keine KUNST und keine Künstler“*³⁵² vorsah, und mit dieser Absage, die Kunst zugunsten von Erkenntnisformen aufhob, so blieb die Anleitung zu einem permanenten Destruieren nach Aussage Mühls 1961 letztlich doch dem Künstler vorbehalten.

*„Schau dir nur die Revolutionen der Geschichte an, wie die wildesten Revolutionäre, sobald der Widersacher hinweggefegt ist, sofort verspießern und sich die Hausschlappen anziehen. Oder schau dir nur die proletarischen Revolutionen an: Der Widerstand ist weg, und schon sind sie verbürgert. Der Maler darf solchen Weg nicht gehen, er muss dauernd gegen etwas kämpfen, gegen sich selbst vor allem, gegen seine Sehnsucht [nach] etwas Schöne[m] (Kitschige[m], Billige[m], Dekorative[m], gegen seine Müdigkeit, sich in einmal gefundenen Systemen zu saturieren [...].“*³⁵³

Die politischen Propagierung von ZOCK und der Anspruch auf Diskontinuität in Form der Brechung einer zugesprochenen historischen Entwicklung erforderte eine Argumentation, mit der vermeintliche Affinitäten zu anderen politischen Gruppierungen unterbunden werden konnten – sowie in der kunsttheoretischen Auseinandersetzung Abgrenzungen zu Kunstströmungen und KollegInnen gezogen worden waren. Mit der einleitenden Frage, *„liebe Linke, was wollt ihr eigentlich von mir“*³⁵⁴, wurde in „ZOCK. Aspekte einer Totalrevolution“ die abgrenzende Position zu linksrevolutionären Bewegungen auf den Punkt gebracht und mit folgenden Argumenten und verbalen Angriffen erläutert. *„bis jetzt wurden revolutionen nur von arschlöchern produziert [...] ZOCKs totalrevolution hat mit diesen dreckigen versuchen, geschichte zu machen, nichts zu tun“*³⁵⁵. Der Revolutionsbegriff bei den Aktionisten, und im speziellen bei ZOCK, ergab sich aus dem destruktiven Charakter und der Negation bestehender

³⁵¹ Vgl. Regina Dahl, Wiens Linksextremisten, Deutsche National- und Soldatenzeitung. o. A. In: Brus (ed.), Patent Urinoir, o. S.

³⁵² Mühl, ZOCK. Aspekte einer Totalrevolution, 11.

³⁵³ Zit. nach Mühl, Brief an Stocker (25. April 1961). In: Badura-Triska, Zum künstlerischen Denken Otto Muehls, 13.

³⁵⁴ Mühl, ZOCK. Aspekte einer Totalrevolution, 8.

³⁵⁵ Ebenda, 10.

Strukturen, die aus den notwendig gewordenen Wunsch heraus eine totale Befriedigung der einzelnen Bedürfnisse abzusichern resultierte und eine Selbstverwirklichung beabsichtigte. Dahingehend „[SCHEISST] ZOCK AUF DIE ARBEITER UND WERKTÄTIGE[N]“³⁵⁶, als es das Revolutionspotential nicht in einer Klassengesellschaft verortete, sondern im Einzelnen in der Befreiung der unterdrückten Triebe.³⁵⁷ Um dieses Freilegen zu können erforderte es den Vorgang des Destruierens des ‚Wichtelweltbildes‘, der staatlichen Einrichtungen und Institutionen, sowie „*die vergangenheit bis in die grammatik*“³⁵⁸ hinein auszulöschen. Der Kritik an der Sprache, die für die Aktionisten eine zivilisierte Form der Verständigung darstellte, wurden eigene Kommunikationsstile aus dem vorsprachlichen Stadium entgegengesetzt; existentielle Grundbedürfnisse wie Essen, Trinken, Ausscheiden, der Geschlechtsakt und Laute bzw. Geräusche, die assoziativ einer Stimmung anheim fielen wurden in den Aktionen demonstriert und auf die Körpersprache reduziert.³⁵⁹ Die Abgrenzungen zu gesellschaftskritischen Parteien, die in ZOCK gezogen wurden um Ideen in eigener Sache zu vertreten, die vielmehr dem Ideal eines anarchischen Vorgehens, als eines sozialistisch-kommunistischen entsprachen, ist nicht nur in der Parteischrift von ZOCK verankert, sondern wurde mit den „ZOCK-exercises“ und dem „ZOCK-Fest“ 1967 aktionistisch umgesetzt und ebenso von Schwarzkogler theoretisch belegt³⁶⁰. Die Parteiveranstaltungen des ZOCK fanden einerseits in der Galerie Nächst St. Stephan statt, wie auch im Gasthaus „Grünes Tor“, wobei das „ZOCK-Fest“ gemeinsam mit dem CV ausgetragen wurde.³⁶¹ Mit diesem taktisch bewusst gesetzten Schritt trifft die Eskalation um den ‚Uni-Skandal‘ und der daraus folgenden Bezeichnung der Presse für die Künstler als „Linksextremisten“ nur bedingt zu. Unmissverständlich wies die Zeitung „Volksstimme“ darauf hin: „*Die hysterische österreichische Presse will den Skandal den Linken anhängen, die „Krone“ schreibt sogar von einem kommunistischen Skandal.*“³⁶² Die „Volksstimme“ sprach den Aktionisten jegliche parteipolitische Ambition ab, indem sie in diesem Zusammenhang die Aktionisten als „*Happening-*

³⁵⁶ Ebenda, 10.

³⁵⁷ Stumpfl, Versuch einer Analyse des Geschehenen, o. S.

³⁵⁸ Mühl, ZOCK. Aspekte einer Totalrevolution, 12.

³⁵⁹ Vgl. Braun, Der Wiener Aktionismus. Positionen und Prinzipien, 99.

³⁶⁰ Schwarzkogler, o. T., Lose Heftblätter VI (1967/68), abgedruckt in: Badura-Triska, Klocker, Schwarzkogler. Leben und Werk (Abb. 183), 253.

³⁶¹ Vgl. Eder, Kunst – Revolution – Erkenntnis, 66.

³⁶² Zit nach. Volksstimme (Wochenzeitung, 25. Juni 1968). In: Ebner, 1968 in Österreich, online unter: <http://novak.department.at/novak/europa/1968.htm> (Stand: Oktober 2007).

Spezialisten“ rezitierten.³⁶³ Das den Aktionisten zugesprochene anarchistische Vorgehen, sowie Subik, ein Sprecher des SÖS formulierte, wurde mit der Irritation zugespitzt, das „ZOCK-Fest“ gemeinsam mit dem CV zu veranstalten, einer katholisch-konservativen Studentenschaft, die Traditionen und Brauchtum pflegte. Die WA-Künstler hatten mit ihren politischem Anliegen, das die Gesellschaft zu verändern beabsichtigte, die Richtung als Destruktion vorgegebenen, lehnten aber jegliche parteipolitische Programmatik ab und zielten bewusst auf Brechungen in ihrem Vorgehen, das den WA als Stil oder Partei in seiner Kontinuität entlarven könnte.

Im Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Politik, das in der Suche nach neuen Lebensweisen³⁶⁴ ihre Gemeinsamkeit fand, war den politisch organisierten, gesellschaftskritischen Studierendengruppen die Happening- und Fluxuskunst zu einem Grenzgebiet zwischen Anerkennung und Belustigung geworden, zumal als „sinnlos“ gedacht, sie zwar den Versuch die Gesellschaft zu verändern unternahm, jedoch sich von seinem formalen Ästhetizismus nicht lösen konnte. So auch der Vorwurf der Situationistischen Internationale (SI), dessen politisches Engagement dem künstlerischen vorangestellt wurde.³⁶⁵ Dieser wurde in dem Sinne von Schwarzkogler bestätigt, indem er schrieb:

*„durch die konsequente übertragung der kunstidee in die möglichkeit realer aktionen, ästhetisierung von verrichtungen des täglichen lebens, durch die destruktion und kritische präsentation von vorgefundenen elementen der wirklichkeit der umwelt wird das verständlich- und bewusstmachen eben dieser umwelt, ihrer konkreten möglichkeiten der überflüssigen und notwendigen elemente der gesellschaftlichen produkte erreicht.“*³⁶⁶

Thomas Hecken knüpft nun die Fragen an, warum man darum bemüht war aus der Kunst heraus, die Gesellschaft verändern zu wollen und warum sich die KünstlerInnen nicht einer Partei anschlossen, die dieses ebenso bezwecken wollte?³⁶⁷ Eine Antwort

³⁶³ Ebenda.

³⁶⁴ Zit. nach Guy Debord, Einführung in eine Kritik der städtischen Geographie, 59. In: Hecken, Gegenkultur und Avantgarde 1950-1970, 11.

³⁶⁵ Vgl. Thomas Hecken, Avantgarde und Terrorismus. Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF (Bielefeld 2006), 45f.

³⁶⁶ Schwarzkogler, o. T., Lose Heftblätter V (1967/68), abgedruckt in: Badura-Triska, Klocker, Schwarzkogler. Leben und Werk (Abb. 182), 252.

³⁶⁷ Hecken, Avantgarde und Terrorismus, 46.

lässt sich über die Provokationsebene und die ‚Underground‘haltung formulieren. Am Beispiel des WA wurde kenntlich gemacht, dass durch das permanente Destruieren das bewusste Schockieren zur Voraussetzung geworden war, denn über die Intensität des Schocks, der sich aus dem reaktionären Gehalt ersichtlich erwies, konnte die moralische und ethische Haltung gezielt bloß gestellt werden. Der Prozess, der ebenso zur Prämisse der Aktionisten geworden war, konnte dadurch aufrechterhalten werden. Das Gefühl des Bruchs sollte den Prozess markieren und nicht seine Kontinuität im Bejahen einer Genese. Das in politischen Gruppen entwickelte Programm zur Veränderung der Gesellschaft, hatte zwar letztlich denselben Anspruch wie den der Aktionisten, doch war der Weg, also der Prozess ein anderer, zumal sie in ihrem Programm ‚sinnvolle‘ Argumente lieferten, die zur Erreichung dieser gedacht waren geknüpft an offensichtliche ideologische Haltungen. Als Beispiele anzuführen sind Bewegungen der ‚68er‘, wie die SI in Frankreich, die Subversive Aktion, SPUR, die Kommune 1 und die RAF in Deutschland. Die Aktionen der Künstler wurden von Studierendenbewegungen als reiner Zerstörungsakt gesehen bzw. als anarchisches Vorgehen, das keine ‚neue‘ Gesellschaft zulassen würde. Das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Politik resultierte zudem aus den jeweils für sich beanspruchten Begriffen der Aktion und Politik. Die Studierendendemonstrationen um 1968 verfolgten einen bestimmten politischen Weg, ob nun maoistisch, leninistisch oder trotzkistisch orientiert, der mitunter über Aktionen, als aktive Kritik an der Gesellschaft gedacht wurde. Der WA entwickelte Aktionsprogramme, die mitunter in der Gemeinschaft ZOCK, politische Ambitionen austrug, als die Individuen einer Gesellschaft daran partizipieren sollten.

„Wir sprachen von ‚Aktionen‘. Diesem Wort in die Sinne gegriffen, und schon zerkränkt es in Tausendflimmeriges [...] Wir meinten vielleicht ‚öffentliche‘ Bedeutung, Veröffentlichung geheimgehaltener Regungen, Bewegungen: Oder wir meinten Regungen, Bewegungen schlechtnutz und überhaupt, ob öffentlich, barfüssig oder besoffen, geheim, im Heim oder vor npaardutzend Publikmachempfangern, weiterleiten.“³⁶⁸

³⁶⁸ Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler. In: Badura-Triska, Klocker, Schwarzkogler. Leben und Werk, 11-13, hier 11.

Der Politikbegriff der Aktionisten ist im Sinne Hannah Arendts als Bezugsgeflecht zwischen Menschen und Medien zu verstehen, als ein Raum von Interaktionsmöglichkeiten, einer Öffentlichkeit dessen Sinn darin bestand, diesen frei zu gestalten. In der Überantwortung eines selbst zu bestimmenden Individuums gestaltet sich die Freiheit als ein Ausdruck der Politik ohne parteipolitisch zu agieren.³⁶⁹ „Politische Revolutionen, wie alle Revolutionen beweisen, nicht durchzuhalten“, somit bestand die Aufgabe des/r Künstlers/in „in der andauernden Revolte“, so Mühl 1966, wobei er von „Kunst als einer politischen Sache“ sprach, bei der der/die Kunstschaffende „die Idee für diesen ‚Aufstand‘ [...] in sich selbst“ findet, „indem er sein Unbewusstes mobilisiert und in Bildern formuliert, und zwar ohne Rücksicht auf herrschende Ideologien. Da der Künstler kein Politiker (Staatsmann) ist, sich seine Handlungen symbolisch vollziehen, ist ihm alles erlaubt: totale Freiheit“.³⁷⁰ Die Aktion war bei den Aktionisten kein Mittel um Politik zu machen, sowie etwa beim SÖS, sondern vielmehr ein ästhetischer Inbegriff zur Anleitung einer bestimmten Lebensweise und -erfahrung.³⁷¹

Eine scharfe Grenzziehung zwischen der politischen und künstlerischen Aktion ist allerdings nur bedingt zulässig, zumal Aktionen nicht nur als besonderes Merkmal der 60er Jahre und der 68er-Bewegung hervorgingen. Das Aktionselement der Musikgruppe „Drahdwaberl“ kennzeichnet bis dato ihre Bühnenshow. Gesellschaftskritische Texte werden zur Veranschaulichung auf der Bühne umgesetzt, wobei Nacktheit und Gewalt im Zentrum ihres öffentlich-voyeuristischen Interesses stehen. Betrachtet man ebenso den Verlauf der RAF vor dem Hintergrund terroristischer Gewalt, als sie die Aufgabe erfüllt über Verwirrung und Provokation und den Angriff auf institutionelle Einrichtungen, vor allem im Aktionskonzept der Stadtguerilla³⁷², zu schockieren, so bezweckte ihr Anliegen über den gewaltsamen Selbstaussdruck, die ‚anderen‘ zu verängstigen in ihrer als Sicherheit empfundenen Existenz von Normierungen und Regelwerken als eine Art Demaskierung.³⁷³ Die RAF stand solcherart dem künstlerischen Aktionismus viel näher, wenngleich sie sich in ihrer

³⁶⁹ Vgl. hierzu Karl-Heinz Breier, Hannah Arendt zur Einführung (Hamburg (2001) ³2005, 85.

³⁷⁰ Zit. nach Mühl, Brief an Stocker (April 1966). In: Eva Badura-Triska, Zum künstlerischen Denken von Otto Muehl, 15.

³⁷¹ Vgl. hierzu, Schwarzkogler, o. T., Loses Heftblatt V (1967/68), abgedruckt in: Badura-Triska, Klocker, Schwarzkogler. Leben und Werk (Abb. 181), 252.

³⁷² Vgl. hierzu Jan-Hendrik Schulz, Zur Geschichte der Roten Armee Fraktion (RAF), <http://www.zeitgeschichte-online.de/md=RAF-Chronik> (Stand: November 2007).

³⁷³ Vgl. Hecken, Gegenkultur und Avantgarde 1950-1970, 139.

politischen Motivation von anarchistischen Konzepten explizit distanzierte.³⁷⁴ Kennzeichnend für avantgardistische Strömungen um 1968 war die Arbeit aus dem Untergrund heraus, die sich in der Rolle von Minderheiten bzw. Unterdrückten begaben und deren Tätigkeiten sich durch Illegitimität und strafrechtliche Verfolgung auszeichneten,³⁷⁵ wenngleich die Bewegungen in Österreich durch geringem militanten Einsatz, im Gegensatz zu Deutschland, geprägt waren.³⁷⁶ Hecken weist in diesem Zusammenhang ebenso darauf hin, dass in der allgemeinen Verwirrung niemand mehr sagen konnte, „*ob die kulturelle Revolution gegen verkrustete Strukturen der Kultur gerichtet war oder eine politische Revolution gegen die Kultur war*“, und die Diffusion nun darin lag in einem Vergleich die Kunst oder die Politik zu erhöhen.³⁷⁷ So lässt sich zumindest das Fazit ziehen, dass im Verlauf der 60er Jahre sich vermehrt Kommunikationsstrukturen zwischen sozialen, politischen und künstlerischen Gruppen und Individuen ausgebildet haben, deren gesellschaftskritischer Ansatz zu gemeinsamen disziplinübergreifenden Aktionen geführt hatte.³⁷⁸

3.2. Die Utopie einer neuen Gesellschaft. Zur Subversion des Wiener Aktionismus

³⁷⁴ Hecken, Avantgarde und Terrorismus, 99.

³⁷⁵ Ebenda, 47.

³⁷⁶ Foltin, Soziale Bewegungen in Österreich, 74.

³⁷⁷ Hecken, Gegenkultur und Avantgarde 1950-1970, 140f.

³⁷⁸ Vgl. Foltin, Soziale Bewegungen in Österreich, 64.



Abb 7: (Situationistische Internationale)

Der Kunstbegriff bei den Aktionisten umfasste mit seinem Realitätsanspruch „*alles ins Leben überlaufen [zu] lassen*“³⁷⁹ eine sozial-kritische Haltung gegenüber der Gesellschaft zugunsten einer Generierung der Erkenntnis. Die Selbsterkenntnis lag in der Aufdeckung unbewusster Triebe und in der auszulebenden Ekstase, die bei Nitsch im ‚dionysischen Daseinsjubiläum‘³⁸⁰ bei Mühl „*in der vorurteilslosen Auseinandersetzung aller Materialien*“³⁸¹, bei Brus in der Rückführung zum menschlichen Körper³⁸² und bei Schwarzkogler im „*totalen synästhetischen Akt*“³⁸³ seinen Ausdruck fand. Mit dem Realitätsanspruch interpretierten die Aktionisten die Wirklichkeit nicht über Erfahrungswerte, die aus einem historischen Verlauf im Sinne einer logisch begriffenen Sinnstiftung von Handlungen und Erfahrungen begründet wurden, sondern aus der substantiellen Gegebenheit von Materialien, seinen Eigenschaften, woraus sich Strukturen ableiten ließen. Schwarzkogler schrieb: „*[D]as gesamt-kunstwerk entsteht nicht aus der parallelität thematisch aufeinander bezogener bereiche, sondern aus der logischen struktur des materials und der skala der empfindungen.*“³⁸⁴ Hierbei zeigt sich die Anlehnung an Friedrich Nietzsche, die sich bei Nitschs Konzept des OMT in der Auseinandersetzung mit der griechischen Tragödie besonders ausgeprägt wieder findet:

„Wir meinen, unser bewusster Intellekt sei die Ursache aller zweckmäßigen Einrichtungen in uns. Das ist grundfalsch. Nichts ist

³⁷⁹ Zit nach Otto Mühl, Brief an Oswald Wiener (Wien 1971). In: Klocker (ed.), Wiener Aktionismus, 214f.

³⁸⁰ Nitsch, Aus der Theorie des OMT. In: Brus, (ed.), Le Marais, o. S.

³⁸¹ Brus, Mühl, „Die für vernünftige Geistesranke nicht ohne Bedeutung sein dürfte“ (1966).

³⁸² Brus, Auszug aus einer Selbstverstümmelung (1965), In: Ders. (ed.), Le Marais, o. S.

³⁸³ Schwarzkogler, Entwurf Panorama / Malerei in Bewegung. In: Brus (ed.), Le Marais, o. S.

³⁸⁴ Schwarzkogler, Das Ästhetische Panorama, 249.

oberflächlicher als das ganze Setzen von „Zwecken“ und „Mitteln“ durch das Bewusstsein: es ist ein Apparat der Vereinfachung (wie das Wort-reden usw.), ein Mittel der Verständigung, practicabel, nichts mehr — ohne Absicht auf Durchdringung mit Erkenntniss.“³⁸⁵

In der idealen Vorstellung zur Erreichung von Erkenntnisformen bedurfte es keiner Kunstgattung mehr. Das Ende der Kunst war mit ihrer Selbstaufhebung definiert als „ein Hinstreben zu Neuem und noch Neuerem, bis schließlich alles explodiert“ und mit der Frage nach dem Sinn der Welt, der über die in der Forschungsarbeit dargelegten Zielsetzungen der Aktionskunst erreicht werden würde,³⁸⁶ formuliert.³⁸⁷ Die Hinterfragung des Sinns der Welt, die mit der Selbsterkenntnis erfahren wird, war als stetiger Prozess angelegt, als ein Offenlegen von psychischen Energien, in dem die Erlangung von Freiheit durch den Triebdurchbruch erzielt würde, denn „ständig im unbewussten wuchernden Energien [verschaffen] eine hysterische explosive Befreiung“³⁸⁸. Dem vorangestellt wurde ein „lebensbejahender Humanismus“³⁸⁹, der im willentlichen Handeln des vitalen und in seiner Funktion der Selbsterhaltung geleiteten Individuums zu seiner freien Selbstentfaltung aufging. So notierte Mühl in „ZOCK. Aspekte einer Totalrevolution“ „ziel ist das totale chaos, alles andere ergibt sich von selbst“³⁹⁰, wobei die Motivation der Individuen aus der Selbstbestimmung resultieren sollte. Die Aufgabe der Kunst, die mit ihrer Aufhebung gesehen wurde, bestand darin Bezüge zur und aus der Realität sowie Implikationen zur Kunst herzustellen. Der „wille frei zu sein“ als nötige Begabung³⁹¹ und die vollkommene synästhetische Ergriffenheit³⁹² waren zu den zentralen ‚Werten‘ der Aktionisten geworden. Im assoziativen Verhalten eines selbst bestimmten Individuums in einer zwangsfreien Gesellschaft war der politisch anarchistische Ansatzpunkt der Aktionisten angelegt. Der Anspruch des ständigen Destruierens, mittels dem sich keine Hierarchien ausbilden konnten, verband sich mit dem subversiven Vorgang aus dem Untergrund als

³⁸⁵ Friedrich Nietzsche, Gesammelte Werke Bd. 16 (Aus dem Nachlass. Studien aus der Umwerthungszeit 1882-1888) (München 1925), 269.

³⁸⁶ Siehe Kapitel 2.2.1., 80.

³⁸⁷ Zit. nach Mühl, Brief an Stocker (Frühling 1961). In: Klocker (ed.), Wiener Aktionismus, 186.

³⁸⁸ Nitsch, Aus der Theorie des OMT. In: Brus (ed.), Le Marais, o. S.

³⁸⁹ Mühl, Destruktivismus (1962).

³⁹⁰ Mühl, ZOCK. Aspekte einer Totalrevolution, 12.

³⁹¹ Schwarzkoger, Die nötigen Begabungen, Text (posthum), o. S.

³⁹² Schwarzkogler, Entwurf Panorama/ Malerei in Bewegung, o. S.

Subkultur agierend die Brechung mit offiziellen Strukturen voranzutreiben. Die sozio-politische Subversion, die sich in den Bewegungen, die eine kollektive Veränderung der Gesellschaft beabsichtigten, wieder fand, konnte erst über das westlich-geprägte Demokratieverständnis forciert und provoziert werden.³⁹³ Die unter dem Begriff ‚Sexuelle Revolution‘ subsumierten Bewegungen der USA, Schwedens, Deutschlands, Frankreichs usw. hatten westlich-demokratische Staatsysteme zum Ausgangspunkt ihrer gesellschaftskritischen Aktivitäten.

Doch findet sich das subversive Element im WA auch in seiner Rhetorik als Stilmittel der Widersprüchlichkeit, wie es aus den Formulierungen von ZOCK im vorangegangenen Kapitel ersichtlich wurde. Die Subversion in den Aktionen erwies sich über die radikale Auffassung von Sprache und Körper, die ihrer zugeschriebenen Bedeutungen entledigt werden mussten im Vorgang der Materialisierung als eine Rückführung zu Formen der Ursprünglichkeit. Die Kritik an der Sprache mittels derer normative Gehalte geäußert werden bzw. die im Dienste des ‚Wort-redens‘ steht, galt für die (Selbst)Erkenntnis als unzureichend. Brus’ Körperaktionen, in der die Verfügbarkeit des Körpers thematisiert wurde, weiteten die Sprache auf den Bereich der Körpersprache aus. Der Fokus wurde nun nicht auf die sinnstiftende Äußerung gerichtet, sondern auf die substantielle Verfügbarkeit, die zugleich die letzte Instanz über die der Wille verfügen konnte darstellte. Schreie, Laute, Kreischen, Hüpfen, Winden, Spucken usw. wurden als die Gebärden einer natürlichen Entäußerung wahrgenommen, die sich nicht in das Sprachsystem von Wörtern und Sätzen einordnen ließen. Die Körperthematik bei Brus spitzte sich mit seinen Selbstverstümmelungsaktionen ab dem Frühjahr 1965 zu,³⁹⁴ indem er dem Körper Schmerzen zufügte. Nach der Aktion „Zerreißprobe“ 1970, mit der er an die Grenzen seines Körpers gestoßen war, brach er schließlich den Aktionismus ab. Schwarzkogler hielt fest: *„alle körper sind nur erscheinungen, bilder der vorstellung, zustände, die sich der geist aus seinem willen erschaffen hat“*³⁹⁵. Dahingehend wurde über die Körperanalysen von Brus und den Materialaktionen von Mühl der Körper zum Material transponiert, dessen Ziel mit der *„unendlich ausgekostete[n] SELBSTENTLEIBUNG“*³⁹⁶ formuliert worden war. Der Körper wurde nun gleichzeitig

³⁹³ Vgl. hierzu Foltin, Soziale Bewegungen in Österreich, 58f.

³⁹⁴ Vgl. Jahraus, Die Aktion des Wiener Aktionismus, 488.

³⁹⁵ Schwarzkogler, o. T., Text (posthum, 1969). In: Brus (ed.), Die Schastrommel 3, o. S.

³⁹⁶ Brus, Bemalung - Selbstbemalung - Selbstverstümmelung. In: ders., Le Marais, o. S.

in seiner existentiellen und materiellen Verfügbarkeit subversiv überführt. Zumal dem Körper die Funktion von Provokationsmaterial, das destruiert werden musste, zugesprochen wurde, seine Materialeigenschaft in Form von Räumlichkeit und Wirklichkeitskonstitutivität gegeben war, stellte das destruktive aktionistische Vorgehen den Körper als Projektionsfläche willentlich gesetzter Handlungen, ob nun bewusst oder unbewusst vollzogen, dar. Den Körper in seiner Materialität zu zeigen bedeutete mit diskursiv verankerten Normen und Tabus zu brechen.³⁹⁷ Mit dem öffentlich zur Schau gestellten nackten Körper und seiner Demonstration der ‚natürlichen‘ Funktionen, stieß man in Österreich nur allzu leicht an die Grenzen der „Sittlichkeit und Schamhaftigkeit“. Betrachtet man aber nun den Körper als letzte verfügbare materielle Instanz, so muss das Aufbegehren wie an der Selbstverletzung, die Schmerz hervorrief, von Brus demonstriert wurde, aus dem Körper selbst kommen. Ebenso bezeugte die Selbstverwirklichung, die im permanenten Destruieren gesehen wurde, die notwendig gewordene ständige Wiederholung, die der nicht vollendbaren Materialisierung geschuldet war. Das Aufbegehren des Körpers war somit zur Notwendigkeit erhoben mittels der der Körper erst wahrgenommen werden konnte und folglich als Material zur Verfügung stand. Daraus resultiert, „*dass [der] Körper sich nie völlig den Normen füg[t], „mit denen die Materialisierung erzwungen ist“*“.³⁹⁸ Dieser den Normen widerstrebende Körper erhält dadurch Gewicht,³⁹⁹ über das er zu Erkenntnisformen oder zur Selbstverwirklichung gelangen kann.

Die gewünschte Aufhebung der Kunst erfolgte bei den Aktionisten einerseits über die Sprengung institutioneller Rahmenbedingungen, und andererseits über die Ästhetik, die nun subversiv einer Umwertung unterzogen wurde. Die von Wiener als „*Verbrämung der Wirklichkeit*“⁴⁰⁰ bezeichnete Kunst musste „*wahllos aber bestimmt aus ihrem in der staatlichen diskussion gegebenen zusammenhang gerissen*“ werden um sich an „*die endliche explorierung der empfindung machen zu können*“⁴⁰¹. Die Aktions- und DestruktionskünstlerInnen sahen sich in der Rolle der letzten KünstlerInnengeneration, die die finale ästhetische Realisation in die Wege leiten

³⁹⁷ Jahraus, Die Aktion des Wiener Aktionismus, 236.

³⁹⁸ Judith Butler, Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts (Frankfurt am Main 1997), 21.

³⁹⁹ In Anlehnung an Judith Butlers deutsche Ausgabe „Körper von Gewicht“.

⁴⁰⁰ Wiener, o. T., Text. In: Brus (ed.), Patent Urinoir, o. S.

⁴⁰¹ Ebenda, o. S.

würde.⁴⁰² Damit im Zusammenhang stand die Auflösung der Scheinhaftigkeit der Kunst in die Überführung in das Sein. Die Rhetorik der Aktionisten verlief über die Begriffe der Schönheit und des Hässlichen,

*„[i]ch (Mühl) habe nicht die Absicht, ein braves, schönes Kunstwerk zu machen, sondern ich möchte den Ekel, das Grauen, das ich vor mir selbst (weil ich leider ein Mensch bin) und allen anderen empfinde, den Leuten unter die Nase reiben. Ich liebe den Menschen, weil er eine hoffnungslose Bestie ist. [...] Die Planlosigkeit, das Chaotische, das Wecken primitiver Instinkte [sind] ein ethisches Anliegen meiner Arbeit. [...] Die Sauberkeit ist mir äußerst verdächtig, sie ist die Tarnung des Drecks und der Impotenz.“*⁴⁰³

Mit Bezeichnungen des Körpers, der Materialität und der Ästhetik, die sich in den Aktionen als Materialisierungsvorgang in der Struktur und der Gegebenheit des Materials wieder fand, wurde das Erkenntnis fördernde Moment, das erst durch die Destruktion und im revolutionären Vorgehen zur Befreiung der Triebe offensichtlich gemacht würde, nicht in der Entwicklung eines Aktionsprogramms, sondern in der Präsentation eines Lebensstiles gesehen⁴⁰⁴. So wurden auch die Grenzen zur Umsetzung der materiellen Verfügbarkeit erkannt, wie etwa die Körperanalysen und Selbstverstümmelungsaktionen von Brus bis 1970 und bei Mühls Materialaktionen, die er Mitte der 60er Jahre auf Totalaktionen ausweitete und letztlich erst in Form einer Kommune ein für sich zufrieden stellendes Äquivalent in der Realisation seiner künstlerischen Ambitionen fand. Schwarzkogler bemühte sich vergebens um die Umsetzung formal-ästhetischen und asketischen Lebensstils⁴⁰⁵, denn sein Drang nach Perfektion zur Schaffung eines Gesamtkunstwerkes führte ihn in die Zurückgezogenheit und nur eine Aktion wurde öffentlich ausgetragen bzw. umgesetzt.⁴⁰⁶

Die radikale Position der Aktionisten mit Ausnahme von Nitsch war um 1970 soweit ausgereizt, dass sie das Leben im Suizid von dem Literaten der Wiener Gruppe

⁴⁰² Vgl. Ralph Ortiz, Anmerkungen zum DIAS (1966), Aktionismusarchiv MUMOK, Inventarnr. PSK-A 46/0.

⁴⁰³ Zit. nach Mühl, Brief an Stocker (7. Februar 1961). In: Eva Badura-Triska, Zum künstlerischen Denken Otto Muehls, 14f.

⁴⁰⁴ Vgl. Schwarzkogler, o. T., Loses Heftblatt V (2967/68), abgedruckt in: Badura-Triska, Klocker. Schwarzkogler (Abb. 181), 252.

⁴⁰⁵ Vgl. Brus, Rudolf Schwarzkogler, Text. In: Brus (ed.), Die Schastrommel 3, o. S.

⁴⁰⁶ Badura-Triska, Klocker, Schwarzkogler. Leben und Werk, 61.

Konrad Bayer und Schwarzkogler einforderte.⁴⁰⁷ Schwarzkoglers künstlerisches Schaffen sah er in der perfekten Umsetzung einer formalen Ästhetik, mittels derer sich Materialien aus sich erklären konnten, und stellte die Forderung, dass er seine „*bilder als extrem gegenständlich verstanden wissen*“⁴⁰⁸ wollte. Brus notierte über Schwarzkogler: „*Die Versuche, seine Vorstellung von formal geklärt und gereinigter Kunst auf Bildflächen (Malerei) oder im Zimmer-Raum (Foto-Aktionen = Szenen, so in den Raum gestellt, dass sie auf dem Foto festgehalten das "Wunschbild" ergeben) zu verwirklichen, stellten ihn nicht zufrieden.*“⁴⁰⁹ Brus selbst widmete sich nach der Haftstrafe des ‚Uni-Skandals‘ vorwiegend sozialkritischen Texten, woraus die Patente „Merde“ und „Urinoir“, wie auch die in Berlin herausgegebene Zeitschrift „Die Schastrommel. Organ der österreichischen Exilregierung“ hervorgingen. 1970 verfasste er den Band „Irrwisch“, der aus Bild-Dichtungen bestand und eine Wende in seinem künstlerischen Schaffen darstellte, indem er sich der Wort- und Bildsymbolik bediente. Zudem waren seine Körperaktionen bis 1970 aufs Äußerste strapaziert worden. Mühls letzte Aktion wurde 1973 in der Columbus University in Ohio ausgetragen. Nachdem auch für ihn der Aktionsvortrag „Kunst und Revolution“ eine Zäsur dargestellt hatte, hielt er 1971 in einem Brief an den bereits in Berlin lebenden Wiener fest: „*[N]atürlich habe ich keinen Spaß mehr, Kunst zu produzieren. Aktionen will ich auch keine mehr machen. Ich finde es einfach zu blöd, Leuten etwas vorzuführen. Wo san ma denn? Ich will nicht aufhören, sondern alles ins Leben überlaufen lassen. Und ich muss sagen, es geht es geht. Ich will Zauberer werden [...].*“⁴¹⁰ Diese Ansage leitete die Gründung seiner Kommune ein, denn „*die radikalierung der kunst, die sich bis zum aktionismus steigerte*“ hatte es nicht geschafft „*den sprung in die wirklichkeit*“ zu vollziehen, so Mühl retrospektiv, „*das gleiche gilt auch für politische aktionen der studentenbewegung. die umwälzung muß in dir selber stattfinden. nicht die revolution aussen, sondern die selbst-revolution zählt*“.⁴¹¹ Im Jahre 1967 plante Mühl seine ersten psychoanalytischen Gruppenexperimente in der Kommune Wien⁴¹², die eine politische

⁴⁰⁷ Vgl. Foltin, Soziale Bewegungen in Österreich, 63.

⁴⁰⁸ Schwarzkogler, o. T., Text 2a (1965), abgedruckt in: Badura-Triska, Klocker, Schwarzkogler. Leben und Werk (Abb. 169), 243.

⁴⁰⁹ Brus, Rudolf Schwarzkogler, Text. In: Brus (ed.), Die Schastrommel 3, o. S.

⁴¹⁰ Zit. nach Mühl, Brief an Oswald Wiener (1971). In: Klocker, Muehls „Meditationen“ zur Totalrevolution, 34.

⁴¹¹ Vgl. Otto Mühl, lettres à erika. 1960-1970. Tagebuch des Aktionismus (Dijon 2004), aus dem Vorwort zur Ausgabe 2003, online unter: <http://www.archivesmuehl.org/akttxt.html#erikv> (Stand: November 2007).

⁴¹² Foltin, Soziale Bewegungen in Österreich, 69.

Initiative um den Freundeskreis von Robert Schindel im Café Hawelka 1967 gewesen war und woraus sich ein Teil 1968 zum SÖS konstituierte.

Innerhalb der Protestbewegung von 1968 kristallisierten sich Kommunen heraus, die die Revolutionierung des Alltags beabsichtigten. 1967 wurde die Kommune 1 in Berlin gegründet, die als Vorbild für die Kommune Wien diente. Als Grundlage der Kommunengründung wurde Reichs Buch „Die sexuelle Revolution“ herangezogen, in dem die Kleinfamilie als repressive Institution gesehen wurde. Diese Idee förderte das Selbstverständnis der KommunardInnen die Kritik am Familienmodell anzusetzen um von hier aus die Gesellschaft verändern zu können.⁴¹³ Diese Forderungen waren ebenso in „ZOCK. Aspekte einer Totalrevolution“ verankert, doch gelang es der Gemeinschaft nicht die Gesellschaft davon zu affizieren. Von Reich inspiriert und der Kommune Wien angeleitet entwickelte Mühl das Konzept der Aktions-Analytischen-Organisation (AAO),⁴¹⁴ die er in kleinerem Rahmen in der Kommune Wien mit etwa zehn Personen anwandte, wo es darum ging die Kreativität des/r Einzelnen zu fördern und alternative Lebensformen zu entwickeln.⁴¹⁵ 1972 übersiedelte Mühl mit seinen KommunardInnen auf den Friedrichshof (Burgenland), wo sein Konzept aufging und er bis 1979 so starken Zustrom zu verzeichnen hatte, sodass bei 500 Mitgliedern ein Einzugsstopp beordert wurde. Die Kommune umfasste Stadtgruppen aus Deutschland, Frankreich, Norwegen, Schweiz und Wien. Die Idee einer alternativen Gesellschaft wurde organisatorisch mit der Auflösung von Zweierbeziehungen, des Privateigentums 1973 und der Einrichtung von Handwerksbetrieben begonnen. Um 1980 mit der Gründung von Schulen und einer Genossenschaft fortgesetzt.⁴¹⁶ Erst nach seinem 20jährigen Bestehen wurde die Kommune aufgrund von geringem Zulauf und der Arretierung Mühls wegen einer Pädophilie-Anklage 1991 aufgelöst. Heute wird der Friedrichshof als alternative Wohnsiedlung genutzt.⁴¹⁷ Dem Bericht der Ex-Kommunardin Toni Altenbergs zufolge war der Sexualitätsdiskurs Ende der 60er Jahre, der durch eine „sexuelle Aufklärungswelle“ (Stichwort: Oswald Kolle, Beate Uhse, Verbreitung der Zeitschrift „Bravo“) auch bürgerliche Schichten involvierte, für den starken Zustrom der

⁴¹³ Vgl. Schulz, 1968: Lesarten der ‚sexuellen Revolution‘, 129f.

⁴¹⁴ Andrew Grossman, An Actionist begins to sing, online unter: www.ubu.com (Stand: August 2007).

⁴¹⁵ Vgl. Altenberg, Mein Leben in der Mühlkommune, 194.

⁴¹⁶ Ebenda, 194f.

⁴¹⁷ Karl Iro Goldblat, Otto Muehl. Leben/Kunst/Werk. Aktion Utopie Malerei 1960-2004. Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im MAK (Wien 3. März - 21. Mai 2004). Gekürzte Fassung der Kommunenchronologie (2003), online unter: http://www.ottomuehl.at/Kommune_chrono_kurz.pdf (Stand: Dezember 2007).

Mühlkommune ausschlaggebend gewesen. „In einem solchen Klima war es nicht erstaunlich, dass sich viele Menschen von der freien Sexualität, wie sie die Mühlkommune propagierte, angesprochen fühlten.“⁴¹⁸ Und ebenso dieser Diskurs forderte schließlich wieder die Auflösung der Mühlkommune in den 90er Jahren ein, denn ab 1983 kam es zur massiven Kritik an der Kommune, die nun über die „Aids-Debatte“ verlaufen war. Daraus resultierte keine weitere Aufnahme neuer Mitglieder. Altenberg kritisierte zudem die rigide Hierarchisierung innerhalb der Kommune in den 80er Jahren, die viele dazu bewog auszuziehen, wobei dies „für Männer finanziell leichter durchzuführen war, vor allem Mütter schafften es nicht auszuziehen“⁴¹⁹. Der von Gorsen bezeichnete „radikale Sublimationskritiker“ Mühl, der die Kunst und Lebensverhältnisse in einer von triebunterdrückten Gesellschaft, mit der sozialutopistischen Idee der Kommune zusammenführte, blieb der These Reichs, dass „die Neurose ein Produkt der Sexualverdrängung und der Stauung der sexuellen Energie“⁴²⁰ sei, treu.⁴²¹ Jedoch war sein gesellschaftskritischer Standpunkt nicht dem einer propagierten Sexualität in den öffentlichen Medien der 60er angepasst, die wie eben erwähnt eine kommerzielle „Aufklärungswelle“ durch Massenmedien startete, wovon nun auch die bürgerlichen Schichten affiziert waren.

Kristina Schulz weist in ihrem Artikel „1968: Lesarten der ‚sexuellen Revolution‘“ darauf hin, dass die Ideen von Reich und ihre mannigfaltigen Aneignungen durch Trägergruppen, wie beispielsweise den Kommunen, mit anderen Formen des kulturellen und sozialen Wandels konfrontiert waren, als es Reich etwa 50 Jahre zuvor mit diesem Werk beschrieben hatte. Formen der Urbanisierung, Amerikanisierung, medizinische und technische Erfindungen und die Verbreitung der ‚Antibaby-Pille‘ prägten die 60er Jahre.⁴²² Vor allem die Revolutionierung durch die ‚Pille‘ ließ die als alternativ gepriesenen Lebensformen wie die Kommune erblassen, als mit ihr die Möglichkeit gegeben war, PartnerInnen zu wechseln ohne mit den Folgen einer Schwangerschaft konfrontiert zu werden. Wenn auch die Anzahl der Kommunen erheblich zurückging, so findet sich bis dato in den allseits beliebten Wohngemeinschaften ein Relikt, das Ende der 60er ihren Ausgang gefunden hatte.

⁴¹⁸ Altenberg, Mein Leben in der Mühlkommune, 12.

⁴¹⁹ Ebenda, 196.

⁴²⁰ Zit. nach Wilhelm Reich, Einbruch der Sexualoral. Zur sexuellen Ökonomie (Kopenhagen 1935), 2. In: Peter Gorsen, Die verlorene Utopie, das festgehaltene Leben. Otto Muehl redivivus, online unter: www.ottomuehl.at (Stand: November 2007).

⁴²¹ Gorsen, Die verlorene Utopie, online unter: www.ottomuehl.at (Stand: November 2007).

⁴²² Schulz, 1968: Lesarten der ‚sexuellen Revolution‘, 131.

Der von den Aktionisten bestrittene Weg zur Freiheit basierte auf der Vorstellung aus der Kunst heraus die Gesellschaft verändern zu können. Die Kunstfreiheit stellte die Schranken zur Legitimierung ihres Vorgehens, wonach über ästhetische Prinzipien die Kunst und der Kunstgenuss in eine von ihnen aus definierte Lebensweise resultieren sollte. Mit der Destruktions-Idee wurde ein Materialisierungsvorgang eingeleitet, der die „bedingte“ Welt zu ihrem Wesen, in den Materialeigenschaften und -strukturen ausgedrückt, zurückführt. Die damit gedachte Dualität zwischen Natur und Gesellschaft stand im dialektischen Verhältnis zueinander, als die Gesellschaft von ihren zivilisatorischen Effekten befreit werden sollte. Die Aktion stellte dahingehend den unmittelbaren Austragungsort dieser Ideen dar, wo Materialien und der Körper, sinnentleert, ihrem gesellschaftlichen Nutzen entzogen wurden. Doch vermochten die Aktionen alleinig nicht dieses auszudrücken, sodann mittels Ankündigungen, Programmabläufe, Zeitschriften und Flugblätter die Argumente und Intentionen der Aktionisten geliefert wurden. Sie richteten sich vorwiegend gegen kollektive Anpassungsformen von westlich geprägten Demokratien und ihren Vermarktungs- und Kapitalismusstrategien. Über diese ‚Erklärungen‘ zu ihrem Selbstverständnis kann auch die Dynamik des WA, als aktiver Eingriff in das System ausgemacht werden als ein Agieren und Reagieren vor einem soziopolitischen Hintergrund Österreichs und der 68er-Bewegung. Aufforderungen gegen das Staatsapparat gelangten mit der Parteigründung von ZOCK 1967 und der Veranstaltung „Kunst und Revolution“ 1968 zu ihrem Höhepunkt, wonach der politisierende Aktionismus in das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Politik gerät. Mit der Selbstproklamation der *„Künstler sei kein Politiker (Staatsmann)“*⁴²³ verwiesen sie nochmals explizit auf die von ihnen beanspruchte Künstlerfreiheit, der mit legislativen, exekutiven, psychopathologischen und moralischen Eingriffen begegnet worden war. Inhaftierungen, Diffamierungen und Strafmandate hielten den hitzigen Kreislauf der Interaktion aufrecht, der letztlich den Aktionisten nicht genügte und sie ab 1970 neue Wege der Kommunikation einschlugen. Ihrer sozialkritischen Einstellung treu bleibend widmet sich Brus wieder der Aussagekraft von Text- und Bildsymbolik in seinen ‚Bild-Dichtungen‘. Nitschs Konzept des OMT, das er seit jeher einer theoretischen

⁴²³ Mühl, Brief an Stocker (April 1966). Zit in: Badura-Triska, Zum künstlerischen Denken von Otto Muehl, 15.

Auseinandersetzung unterzogen hatte, erlangte seit seiner Staatspreisverleihung und mit der Gründung des Nitsch-Museums in Mistelbach wieder große Beachtung. Mühl, der in den 90er Jahren abermals als Aktionist inhaftiert wurde, hatte mit seinem Bestreben Kunst als Erkenntnis förderndes Moment in die Gesellschaft zu implementieren mit seinem Kommuneprojekt, zwar nur als alternative Lebensform innerhalb der Gesellschaft, seine soziale Utopie realisiert.

3.3. Abspann: „Was machen die damaligen Uniferkel heute“⁴²⁴

„uniferkel oswald wiener ist universitätsprofessor in der bundesrepublik deutschland; er war der intelligenteste von uns, gerichtlich festgestellt. uniferkel peter weibel ist überhaupt das erfolgreichste aller uniferkel. er ist künstlerischer leiter der neuen galerie im joanneum in graz, künstlerischer leiter der ars electronica in linz, professor für visuelle mediengestaltung an der hochschule für angewandte kunst in wien, und künstlerischer leiter des instituts für neue medien in frankfurt; uniferkel franz kaltenbäck ist in paris direktor des berühmten lacan institutes; uniferkel günther brus ist als staatspreisträger, für die justiz tabu und nicht greifbar. hermann nitsch hatte glück, er war nicht dabei. er saß wegen seiner aktionen mit mir zusammen hinter gittern. er ist akademie-professor in frankfurt und staatspreisträger. nur ein ferkel blieb unverbesserlich, der uneinsichtig weiterferkelte: das ferkel muß er haben, da rastet er nicht, da gibt es kein langes besinnen, den gotischen zierat ergreift nun der wicht und klettert von zinnen zu zinnen. nun ist es um das arme österreich getan, es ruckt sich von schnörkel zu schnörkel hinan, langbeinigen spinnen vergleichbar. da häkelts, jetzt ist es um die mutter teresa geschehen, ein eiserner zacken versetzt sie in wehen. die glocke sie schlägt ein mächtiges eins und unten zerschellt das gerippe. dieses ferkel heißt otto muehl. seither kommen in seinen bildern öfters ferkel als kultfigur vor.“⁴²⁵

⁴²⁴ Mühl, lettres à erika. 1960-1970, online unter: <http://www.archivesmuehl.org/akttxt.html#eriky> (Stand: November 2007).

⁴²⁵ Mühl, lettres à erika. 1960-1970, online unter: <http://www.archivesmuehl.org/akttxt.html#eriky> (Stand: November 2007).

IV. SCHLUSSBETRACHTUNGEN

Die Fragen nach den ‚Befreiungsstrategien‘, die eingangs formuliert worden sind und nochmals als Überblick angeführt werden, lassen sich resümierend wie folgt betrachten.

Welche Freiheitsstrategien verfolgten die Wiener Aktionisten?

Wie wurden diese umgesetzt?

Gab es einheitliche Strategien in der Aktionsgruppe?

Gab es kohärente Strategien außerhalb des Diskursfeldes der Kunst?

Trotz der unterschiedlichen Konzepte der einzelnen Aktionisten – denn Abgrenzungen wurden letztlich nicht nur zu anderen Kunstströmungen vorgenommen, sondern auch unter den WA-Künstlern selbst, um ihren autonomen Anspruch schließlich im Individuum selbst sichtbar zu machen –, lassen sich gemeinsame Auffassungen zum Kunstbegriff nachvollziehen unter denen die Aktionsgruppe in die Öffentlichkeit trat.

Die Zuordnung der vier Künstler als Hauptvertreter des in den 60er Jahren ausgetragenen WA ist nicht unproblematisch, zumal aus der vorgenommenen personellen, räumlichen und zeitlichen Perspektive immer wieder bis heute aktionistisch arbeitende KünstlerInnen hervortraten und -treten. Der WA wird eingangs mit theoretischen Grundlagen versehen, wonach er als soziales Phänomen der 60er Jahre herausgestellt werden kann. Zumal die Fassung eines Phänomens relativ und nicht etwa absolut erfolgt, wird der WA als Grenzphänomen der Kunst analysiert, als er (konstruierte) Grenzen des Kunstdiskurses provokatorisch überschritt. Das für diese Arbeit in Betracht gezogene AkteurInnenkonzept von Keller räumt der AkteurInnenrolle eine Diskurs konstituierende Wirkung ein, wonach sich ihr Handeln aus dem ihr zur Verfügung stehenden Wissensvorrat schöpft und damit durch das soziale Handeln Umkodierungen, Veränderungen und Umwertungen im Diskursgefüge entstehen können. In der Forschungsarbeit wurde herausgestellt, dass das aufeinander bezogene und interaktive Handeln den Körper als Regulator einer subversiven Materie begreift, der diese Veränderungen anleitet und in der Diskursforschung über Rollen wahrgenommen wird. Der aktiv gesetzte Veränderungswunsch der Aktionisten

resultierte aus der idealen Vorstellung das Individuum in einer tabufreien, neuen Gesellschaft zu implementieren.

Allem voran stand die von den Aktionisten gemeinsam vertretene Prämisse, die Bildfläche durch den Aktionsraum abzulösen. Kollektive Ansatzpunkte zur Kunstauffassung, wie aus der eingesetzten Analyse hervorging, ergaben sich sodann aus dem Realitätsanspruch, die Kunst ins Leben zu überführen, aus der gesamtsinnlichen Erfassung des aktionistischen Konzepts und aus dem Anspruch spontan zu agieren. Gerade in der Spontaneität, die oppositionell zum rationalen Denken stand, vermochten die Künstler die ungehemmte Triebfreilassung. Solcherart bedingte die aktionistische Kunstaübung einheitliche Freiheitsstrategien, die über den Modus der Interaktion erschlossen sind.

Mit dem Anspruch auf einen autonomen Künstlerstatus, der sich im Begriff der Avantgarde manifestierte, wiesen die Aktionisten sämtliche Einflüsse von sich, sowohl in der kunsttheoretischen also auch sozialhistorischen Auseinandersetzung. Der Antagonismus zwischen Provokation und der Brechung mit Entwicklungslinien war letztlich zu einem unvereinbaren Vehikel geworden. Die ursprünglich als „sinnlos und planlos“⁴²⁶ konzipierten Aktionen mussten sich auf symbolisch tradierte Werte stützen, mit denen gebrochen werden konnte. Die postulierte Idee der Destruktion diente als sprachliches Hilfsmittel, mit dem der Weg zu einer freien Gesellschaft bestritten und sichtbar gemacht werden konnte. Gesellschaftskritische Ausgaben des WA sollten zudem diese Idee untermauern und präzisieren. Das Handeln der Aktionisten, das mit der Zielsetzung eines „*lebensbejahenden Humanismus*“⁴²⁷ im individual-anarchischen Individuum formuliert wurde, schlug sich im strategischen Vorgehen der eben genannten Destruktions-Idee nieder. Das hier allgemein benannte ‚aktionistische‘ Handeln kann aus der Perspektive eines ästhetisch-stilistischen, eines dokumentativen und eines politischen Aktionismus verdeutlicht werden.

Die gewünschte Aufhebung der Kunst wurde mit neuen ästhetischen Paradigmen gefordert, die das Schöne ins Hässliche überführten, sowie ein radikaler Materialisierungsvorgang eingeleitet, der der ‚bedingten‘ Welt, nämlich als Charaktereigenschaften im Material vorliegend, ein natürliches Wesen zusprach. Der letzteren Bedingung konnten die Aktionisten nicht gerecht werden.

⁴²⁶ Mühl, Destruktivismus.

⁴²⁷ Ebenda.

Die Dokumentation der aktionistischen Tätigkeit erfolgte über die Medien des Films, der Fotografie, mittels Tonaufnahmen und der Schriftmaterialien (Zeitschriften, Flugzetteln, Pamphlete usw.). Die auditive und visuelle Dokumentation diente vorrangig zur Verbreitung des WA, mit denen die Möglichkeit für Ausstellungen eingeräumt werden konnte. Wenngleich in Österreich öffentlich ausgetragene Aktionen zu strafrechtlichen Delikten erklärt wurden, trugen diese Medien zumindest auf internationaler Ebene zur Anerkennung der Aktionisten als Künstler bei. Die Schriftmaterialien, die für den öffentlichen Zugang bestimmt waren, förderten das prozessuale Anliegen der Aktionisten einerseits, wie auch den interaktiven Charakter in der Provokation.

Das Ziel der Arbeit war es, den WA als soziales Phänomen zu betrachten, und zudem der ihm zugesprochene ‚Befreiungsakt‘, der sich in den schriftlichen Formulierungen der Aktionisten wieder findet mit einem zeitgenössischen Diskurs über Freiheit und Befreiung in Bezug zu setzen und im Kontext von gesellschaftskritischen Bewegungen der ‚68er‘ zu analysieren.

In der Dialektik des WA wurde dieses Streben von einem interaktiven Prozess angeleitet, dem der Verständigungswunsch als Provokation vorangestellt war. Demnach fanden Handlungsstrategien zwischen Interessensgruppen im Prozess von Agieren und Reagieren statt. Die über die Provokationsebene verlaufende Interaktion zeitigte ein gezieltes Handeln der Aktionisten, das sich im Verlauf der 60er Jahre zuspitzte. Der interagierende notwendig gewordene Charakter der Aktionisten förderte die Diskrepanz zwischen dem von ihnen gewünschten Handlungs- bzw. Aktionsraum zur Umsetzung ihrer Ideen und den zur Verfügung stehenden Handlungsressourcen, die sich mit zunehmender Politisierung verknäpften. Der öffentliche Widerstand gegen die Aktionisten sprach ihnen den Künstlerstatus ab, wodurch sich ab 1966 entstandene Initiativen gemeinsam mit der Wiener Gruppe radikalisierten.

Als die Aktionisten ab Mitte der 60er einen agitatorisch-politischen Weg einschlugen, beteiligten sich die vier Künstler nicht mehr im gleichen Ausmaß daran. Mit dem „Institute for Direct Art“ propagierten Mühl und Brus ihre Material- bzw. Körperaktionen. In der Gemeinschaft „ZOCK“ waren aus der Aktionsgruppe nur Mühl und Nitsch vertreten. Der zu bezeichnende Höhepunkt, der gleichzeitig das Ende des politischen Aktionismus in Österreich bedeutete, war mit der Veranstaltung „Kunst und Revolution“ 1968 gesetzt worden, wonach nur noch Brus’ politisch reflektierte Patente

„Urinoir“ und „Merde“ sowie die Zeitschrift „Schastrommel. Organ der österreichischen Exilregierung“ folgten, in denen nochmals der ‚Uni-Skandal‘ aufgearbeitet wurde.

Der Weg der Befreiung kann unter folgenden Schlagwörtern subsumiert werden: Anarchismus, Provokation und Subversion. Die mit der Destruktion legitimierte Provokation war an das Streben der Künstler nach Autonomie gebunden. In der Rolle von Grenzgängern zwischen Kunst und Gesellschaft wollten die Aktionisten Ordnungssysteme, aus denen triebunterdrückt handelnde Individuen resultierten, subversiv unterlaufen, in einer permanenten Chaotisierung, wonach dem Individuum die Möglichkeit der Selbstentfaltung und Selbsterkenntnis gegeben würde, das sich ebenso immer wieder aus sich heraus konstituierte. Wenngleich Parallelen zu gesellschaftskritischen Studierenden- und KünstlerInnengruppen der 68er-Bewegung gezogen werden, die in der Förderung eines selbstkritischen Individuums mit der Absetzung eines Verwaltungsapparates gegeben waren, so blieb der WA mit seiner Zielsetzung sich die Kunst als Lebensstil anzueignen ein sozialutopistisches ‚Freiheitsideal‘ als es sich selbst subversiv unterlief. Die Positionen einer radikalen Materialisierung waren mit Ende der 60er Jahre ausgeschöpft und die Grenzen des Materials erkannt.

Der WA als ein stilisiertes Phänomen der 60er Jahre erschließt sich aus der Diskursivierung. Die Forschungsarbeit orientierte sich an den von den Aktionisten verfassten Schriftmaterialien, woraus sich folgende Ergebnisse ableiten lassen. Die abgehandelte Themenbreite, die die Kritik am Familienmodell und an der Tabuisierung der Sexualität ansetzte, sowie das existenzialistische Bewusstsein, dass das Material, das den Körper mit einschloss, von seinen Zuschreibungen lösen sollte, stieß auf Widerstand mit einem gängigen Gesellschaftsbild. Im Vergleich mit international agierenden KünstlerInnen- und Studierendengruppen zeigt sich das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Politik der 60er Jahre vor dem Hintergrund der 68er-Bewegung in ähnlicher Weise wieder, wodurch der WA als eine Ausprägung davon gefasst werden kann. Wenngleich die Aktionisten in ihren gesellschaftskritischen Äußerungen die staatlich-institutionellen Eingriffe Österreichs als explizites Beispiel anführten, wodurch ihr Künstlerdasein Einschränkungen erfuhr und einen Anarchismus

propagierten⁴²⁸, so wurde der WA gleichfalls mit zivil- und strafrechtlichen Folgen zurückgewiesen.

Abschließend lässt sich sagen, dass der WA der 60er Jahre nach wie vor eine besondere Stellung in Österreichs Kunstlandschaft einnimmt und sein künstlerischer Ausdruck nicht getrennt von gesellschaftskritischen und sozialutopistischen Ansprüchen betrachtet werden kann. Die Forschungsarbeit konnte einen sozio-historischen Beitrag zu ‚Befreiungsstrategien‘ im WA leisten. Überdies bietet die Thematisierung des WA in einem historischen Kontext Potential für weitere Bearbeitungen.

⁴²⁸ Vgl. Schwarzkogler, o. T., Lose Heftblätter VI (1967/68), 253.

V. VERZEICHNISSE

5.1. Literaturverzeichnis

Toni Elisabeth *Altenberg*, *Mein Leben in der Mühlkommune. Freie Sexualität und kollektiver Gehorsam* (Wien/Köln/Weimar 1998).

Hans Carl *Artmann*, Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes. In: Smolik, Fleck (eds.), *Kunst in Österreich*, 50-51.

Michael *Backes*, Thomas *Dreher*, Georg *Jäger*, Oliver *Jahraus* (eds.), *Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden* (München 2000/2001).

Eva *Badura-Triska*, Hubert *Klocker*, Otto *Mühl*. *Aspekte einer Totalrevolution. Aktionismusarchiv Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (MUMOK)* (ed.) (Köln 2004).

Eva *Badura-Triska*, Zerstörung, als Gestaltungsmittel angewendet, führt über die Zerstörung hinaus. Zum künstlerischen Denken Otto Muehls. In: *Badura-Triska, Klocker, Otto Mühl. Aspekte einer Totalrevolution*, 12-19.

Eva *Badura-Triska*, Hubert *Klocker*, Rudolf Schwarzkogler. *Leben und Werk. MUMOK* (ed.), Katalog anlässlich der Schwarzkogler-Ausstellungen im MUMOK, Museum des 20. Jahrhunderts (Wien 10. Dezember 1992 - 31. Jänner 1993) und in der Prager Nationalgalerie (Prag 11. Februar - 11. April 1992) (Klagenfurt 1992).

Stephen *Barber*, *The art of destruction. The films of the Vienna Action Group* (London 2004).

Ulrike *Baureithel*, Erst das Verbot macht das Sexuelle groß. Im Gespräch mit Volkmar Sigusch. In: Freitag. Die Ost-West-Wochenzeitung 27 (Online-Ausgabe, 8. Juli 2005)
<http://www.freitag.de/2005/27/05282201.php> (Stand: November 2007).

Peter *Berger*, Thomas *Luckmann*, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie* (Frankfurt am Main 1966).

Bernhard *Böhler*, Monsignore Otto Mauer. *Ein Leben für Kirche und Kunst* (Wien 2003).

Ernst *Brandstetter*, Kunst und Kultur für alle Regionen des Landes. In: *Der Standard*, (Österreichische Tageszeitung) (Printausgabe, 1. Juni 2007), A4 (Spezialausgabe).

Kerstin *Braun*, *Der Wiener Aktionismus. Positionen und Prinzipien* (Wien 1998).

Karl-Heinz *Breier*, Hannah Arendt zur Einführung (Hamburg (2001) ³2005).

Günter *Brus*, Rudolf Schwarzkogler. In: *Badura-Triska, Klocker, Schwarzkogler. Leben und Werk*, 11-13.

Hannelore *Bublitz*, Judith Butler zur Einführung (Hamburg (2002) ²2005).

Hannelore *Bublitz*, Differenz und Integration. Zur diskursanalytischen Rekonstruktion der Regelstrukturen sozialer Wirklichkeit. In: Keller, Hirsland, Schneider, Viehöver (eds.), Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse, 225-260.

Judith *Butler*, Hass spricht. Zur Politik des Performativen (Berlin 1998).

Judith *Butler*, Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts (Frankfurt am Main 1997).

C. *Carr*, Das Aufregendste seit Jahren. Profil-Interview mit der Kunstkritikerin des Magazins „Village Voice“ über die Ausstellung „Out of Actions, Body Art & Performance 1949 - 1979“ im Museum für Angewandte Kunst (MAK) (Wien, 17. Juni - 6. September 1998) In: Profil Nr. 24 (8. Juni 1998) 95-97.

H. *Christoph*, S. *Gächter*, „Ich liebe Tiere sehr“. In einem Interview mit Nitsch. In: Profil Nr. 30 (20. Juli 1998), 80-81.

Thomas *Dreher*, Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia Bd. 3 (aus der Reihe: Backes, Dreher, Jäger, Jahraus (eds.), Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden (München 2001).

Hubert *Dreyfus*, Paul *Rabinow*, Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik (Frankfurt am Main 1987).

Josef *Dvorak*, Aus den Anfängen des Wiener Aktionismus. Die Stadtilustrierte, Wiener (Monatszeitschrift) (Sonderdruck, Wien 1981), 4-10.

Paulus *Ebner*, Karl *Vocelka*, Die zahme Revolution. ‚68‘ und was davon übrig blieb (Wien 1998).

Franz X. *Eder* (ed.), Historische Diskursanalyse. Genealogie, Theorie, Anwendungen (Wiesbaden 2006).

Franz X. *Eder*, Historische Diskursanalyse und ihre Analyse – eine Einführung. In: Ders. (ed.), Historische Diskursanalyse, 9-22.

Franz X. *Eder*, Die sexuelle Revolution. Liebe, Sex und Widerstand. In: Zur Debatte. Themen der katholischen Akademie in Bayern, 33 (Heft 2) (München 2003), 11-13.

Franz X. *Eder*, Sexualitäten und Geschlechtergeschichte. In: Gehmacher, Mesner (eds.), Frauen- und Geschlechtergeschichte, 203-219.

Franz X. *Eder*, Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität (München 2002).

Thomas *Eder*, Klaus *Kastberger* (eds.), Schluß mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde (Reihe Profile 5) (Wien 2000).

Thomas *Eder*, Kunst – Revolution – Erkenntnis. Oswald Wiener und ZOCK. In: Eder, Kastberger (eds.), Schluß mit dem Abendland, 60-80.

Eva *Erdmann*, Rainer *Forst*, Axel *Honneth* (ed.), Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung (Frankfurt am Main 1990).

Monika Faber, Günter Brus. Werkumkreisung. Katalog anlässlich der Ausstellung „Günter Brus“ in der Albertina (Wien), Neue Galerie am Joanneum (Graz), Kunsthaus Zug, Galleria d'Arte Moderne (Bologna) (2003-2005). Mit einer Chronologie von Johanna Schwanberg u. Beitr. von Antonia Hoerschelmann. Albertina (Wien), Klaus Albrecht Schröder (ed.) (Köln 2003).

Michel Foucault, Der Mensch ist ein Erfahrungstier. Gespräch mit Ducio Trombadori. Mit einem Vorwort von Wilhelm Schmid (Suhrkamp/Wissenschaft 1274, Frankfurt am Main 1996).

Michel Foucault, Luther H. Martin (ed.), Technologien des Selbst (Frankfurt am Main 1993).

Robert Foltin, Und wir bewegen uns doch. Soziale Bewegungen in Österreich (Wien 2004).

Mathias Frese, Julia Paulus, Kar Treppe (eds.), Demokratisierung und gesellschaftlicher Aufbruch. Die sechziger Jahre als Wendezeit der Bundesrepublik (Paderborn/München/Wien/Zürich 2005).

Adolf Frohner, Emanzipation des Fleisches (Bramsche 1991).

Johanna Gehmacher, Maria Mesner (eds.), Frauen- und Geschlechtergeschichte. Positionen, Perspektiven Bd. 16 (Querschnitte, Innsbruck/Wien/München/Bozen 2003).

Karl Iro Goldblat, Otto Muehl. Leben/Kunst/Werk. Aktion Utopie Malerei 1960-2004. Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im MAK (Wien 3. März - 21. Mai 2004). Gekürzte Fassung der Kommunenchronologie (2003), online unter: http://www.ottomuehl.at/Kommune_chrono_kurz.pdf (Stand: Dezember 2007).

Peter Gorsen, Wiener Aktionismus. In: Schmied (ed.), Geschichte der bildenden Kunst. 20. Jahrhundert, 161-170.

Peter Gorsen, Die verlorene Utopie, das festgehaltene Leben. Otto Muehl redivivus, online unter: www.ottomuehl.at (Stand: November 2007).

Andrew Grossman, An Actionist begins to sing. Interview with Otto Mühl (4th of September 2002). In: Vienna Actionist Films (1967 - 1970), online unter: www.ubu.com (Stand: August 2007).

Jürgen Habermas, Theorie des kommunikativen Handelns Bd. 1 (Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung) (Frankfurt am Main (1981) 1995).

Jürgen Habermas, Die nachholende Revolution. Kleine politische Schriften VII (Suhrkamp Neue Folge 633, Frankfurt am Main 1990).

Ian Hacking, Was heißt „soziale Konstruktion“? Zur Konjunktur einer Kampfvokabel in den Wissenschaften. Gekürzte dt. Erstausgabe (Frankfurt am Main 1999).

Lieselotte Hammerer, Frédérique Pichler-Boog, „... eine in jeder Beziehung aufregende Zeit“. 1968 und das Studium (der Geschichte) an der Universität Wien Bd.1 (unveröffentl. Dipl. Wien 2006).

Peter Haslinger, Diskurs, Sprache, Zeit, Identität. In: Eder (ed.), Historische Diskursanalyse, 27-50.

Thomas *Hecken*, Gegenkultur und Avantgarde 1950 - 1970. Situationisten. Beatniks. 68er (Tübingen 2006).

Thomas *Hecken*, Avantgarde und Terrorismus. Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF (Bielefeld 2006).

Dagmar *Herzog*, Die Politisierung der Lust. Sexualität in der Geschichte des 20. Jahrhunderts (München 2005).

Ronald *Hitzler*, Jo *Reichert*, Norbert *Schröer* (eds.), Hermeneutische Wissenssoziologie. Standpunkte zur Theorie der Interpretation (Konstanz 1999).

Eric *Hobsbawn*, Sinn und Zweck der Geschichte der Arbeiterbewegung. Beiträge zur Geschichte der Arbeiterbewegung 33 (Berlin 1991), 349-355.

Antonia *Hoerschelmann*, „Aus meiner Zeit heraus versetzt“. Im Gespräch mit Günter Brus (Juni 2003). In: Faber, Günter Brus. Werkumkreisung, 262-265.

Christian *Höller*, Aufpoppen und abzocken. Zum Verhältnis von Agitprop und Pop in Otto Muehls Arbeiten der späten Sechzigerjahre. In: Badura-Triska, Klocker, Otto Muehl. Aspekte einer Totalrevolution, 64-73.

Herbert *Hrachovec*, Bedingungen für Freiheit. E-Journal Philosophie der Psychologie (März 2005), online unter: <http://www.jp.philo.at/texte/HrachovecH1.pdf> (Stand: September 2007).

Günther *Holler-Schuster*, Von der Malerei zur Aktion (unveröffentl. Dipl. Graz 1990).

Oliver *Jahraus*, Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und der Dispositionierung des Bewusstseins Bd. 2 (aus der Reihe: Backes, Dreher, Jäger, Jahraus (eds.), Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden) (München 2000).

Elisabeth *Jappe*, Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa (München 1993).

Immanuel *Kant*, Kritik der reinen Vernunft 1. Wilhelm Weischedel (ed.), (Suhrkamp/Wissenschaft 55, Frankfurt am Main (Critik der reinen Vernunft, Auflage B 1787)³1977, 270f (B 310f).

Reiner *Keller*, Wissen oder Sprache? Für eine wissensanalytische Profilierung der Diskursforschung. In: Eder (ed.), Historische Diskursanalyse, 51-69.

Reiner *Keller*, Wissenssoziologische Diskursanalyse (WSD). Grundlegung eines Forschungsprogrammes (Wiesbaden 2005).

Reiner *Keller*, Andreas *Hirsland*, Werner *Schneider*, Willy *Viehöver* (eds.), Handbuch der Sozialwissenschaftlichen Diskursanalyse Bd. 1 (Theorien und Methoden) (Opladen 2001).

Reiner *Keller*, Wissenssoziologische Diskursanalyse. In: Keller, Hirsland, Schneider, Viehöver (eds.), Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse, 113-206.

Jan-Holger *Kirsch*, Annette *Vowinckel* (eds.), Die RAF als Geschichte und Gegenwart. Texte und Materialien zum „Deutschen Herbst“ und seinen Folgen. Zeitgeschichte-online (Mai 2007), online unter: <http://www.zeitgeschichte-online.de/md=RAF-Chronik> (Stand: November 2007).

Hubert *Klocker*, „Wiener Aktionismus – Die Sammlung Hummel“, Informationsbroschüre zur gleichnamigen Ausstellung im MUMOK (Wien 5. Mai - 16. Juli 2006).

Hubert *Klocker*, 12 Aktionen. Otto Muehls „Meditationen“ zur Totalrevolution. In: Badura-Triska, Klocker, Otto Muehl. Aspekte einer Totalrevolution, 34-43.

Hubert *Klocker* (ed.), Wiener Aktionismus. Wien 1960-1971. Der zertrümmerte Spiegel. (Viennese Actionism. Vienna 1960-1971. The Shattered Mirror), zweisprachig erschienen, mit einem Vorwort von Konrad Oberhuber (Klagenfurt 1989).

Hubert *Klocker*, Die Dramaturgie des Organischen/The Dramaturgy of the Organic. In: Ders. (ed.), Wiener Aktionismus, 41-88.

Hubert *Klocker*, Der zertrümmerte Spiegel/The Shattered Mirror. In: Ders. (ed.), Wiener Aktionismus, 89-112.

Hubert *Klocker*, Der Wiener Aktionismus. Das Orgien-Mysterien-Theater. Eine performancetheoretische Studie. (unveröffentl. Diss. Wien 1983).

Otto *Mauer*, Otto *Schulmeister*, Karl *Strobl*, Anton *Böhm* (eds.), Wort und Wahrheit. Zeitschrift für Religion und Kultur (Monatsschrift) (Wien 1946-1973).

Philipp *Mayring*, Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken (Weinheim ²1990).

Otto *Mühl*, Biographie/Biography. In: Klocker (ed.), Wiener Aktionismus, 185-215.

James *Monaco*, Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. (Reinbek bei Hamburg (1980) ⁸2006).

Friedrich *Nietzsche*, Gesammelte Werke Bd. 16 (Aus dem Nachlass. Studien aus der Umwerthungszeit 1882 - 1888) (München 1925).

Hermann *Nitsch*, Biographie/Biography. In: Klocker (ed.), Wiener Aktionismus, 267-297.

Hermann *Nitsch*, Aktionschronologie/Action Chronology. In: Klocker (ed.), Wiener Aktionismus, 241-266.

Winfried *Nöth*, Strukturen des Happenings (Hildesheim/New York 1972).

Wilhelm *Reich*, Die sexuelle Revolution. Zur charakterlichen Selbststeuerung des Menschen (erstmalig erschienen unter: Die Sexualität im Kulturkampf 1936) (Frankfurt am Main (1966) ⁴⁰1972).

Wilhelm *Reich*, Einbruch der Sexualoral. Zur sexuellen Ökonomie (Kopenhagen 1935).

Joachim *Ritter*, Karlfried *Gründer*, „Phänomen“. Historisches Wörterbuch der Philosophie Bd. 7 (Basel 1989), 461-483.

Jean-Jacques *Rousseau*, Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts (Stuttgart (1762) 2003), 33.

Danièle *Roussel*, Der Wiener Aktionismus und die Österreicher (Klagenfurt 1995).

Iris *Rudolph*, Ist die Sexuelle Revolution schon vorbei? (Frankfurt am Main 1996).

Robert *Schindel*, Christof *Subik* (eds.), *Hundsblume*, Studierendenzeitschrift (Edition 1, Wien 1970).

Ferdinand *Schmatz*, Wiener Aktionismus und Wirklichkeit. In: Eder, Kastberger (eds.), *Schluß mit dem Abendland*, 41-59.

Ferdinand *Schmatz*, Sinn & Sinne. Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus und andere Wegbereiter (Wien 1992).

Wieland *Schmied* (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst. 20. Jahrhundert Bd. 6* (München/New York/London 2002).

Jan-Hendrik *Schulz*, Zur Geschichte der Roten Armee Fraktion (RAF) und ihrer Kontexte. Eine Chronik. In: Jan-Holger *Kirsch*, Annette *Vowinkel* (eds.), *Die RAF als Geschichte und Gegenwart. Texte und Materialien zum „Deutschen Herbst“ und seinen Folgen. Zeitgeschichte-online* (Mai 2007), online unter: <http://www.zeitgeschichte-online.de/md=RAF-Chronik> (Stand: November 2007).

Kristina *Schulz*, 1968: Lesarten der ‚sexuellen Revolution‘. In: Frese, Paulus, Treppe (eds.), *Demokratisierung und gesellschaftlicher Aufbruch*, 121-133.

Dieter *Schwarz*, Aktionsmalerei – Aktionismus. Wien 1960 - 65. Eine Chronologie (Zürich 1988).

Rudolf *Schwarzkogler*, Biographie/Biography. In: Klocker (ed.), *Wiener Aktionismus*, 349 - 382.

Noemi *Smolik*, Robert *Fleck* (eds.), *Kunst in Österreich* (Köln 1995).

Hanns *Sohm*, Happening & Fluxus. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung (Köln 6. November 1970 - 6. Jänner 1971), Kölnischer Kunstverein (ed.) (Köln 1970).

Piedad *Soláns*, Accionismo vienés (de la serie de Hoy (Nerea) Hondarribia 2000).

Wolf *Stadler* (ed.), „Action Painting“. Lexikon der Kunst. Malerei. Architektur. Bildhauerkunst Bd. 1 (Freiburg/Basel/Wien 1987), 44.

Wolf *Stadler* (ed.), „Informel“. Lexikon der Kunst. Malerei. Architektur. Bildhauerkunst Bd. 6 (Freiburg/Basel/Wien 1988), 170-173.

Charles *Taylor*, Negative Freiheit? Zur Kritik des neuzeitlichen Individualismus (Frankfurt am Main 1992).

Peter *Weibel* (ed.), Die Frage der Fotografie im Wiener Aktionismus als die Frage nach Autor und Autonomie in der Fotografie (1986). In: Ders. (ed.), (Gamma und Amplitude. Medien- und kunsttheoretische Schriften) (Berlin 2004), 86-116.

Peter *Weiermair*, Die Galerie Krinzinger. Aktionismus und junge österreichische Kunst. In: Smolik, Fleck (eds.), *Kunst in Österreich*, 169-171.

Ausstellungskataloge

Eva *Badura-Triska*, Hubert *Klocker*, Rudolf Schwarzkogler. Leben und Werk, MUMOK (ed.), Katalog anlässlich der Schwarzkogler-Ausstellungen im MUMOK, Museum des 20. Jahrhunderts (Wien 10. Dezember 1992 - 31. Jänner 1993) und in der Prager Nationalgalerie (Prag 11. Februar - 11. April 1992) (Klagenfurt 1992).

Monika *Faber*, Günter Brus. Werkumkreisung. Katalog anlässlich der Ausstellung „Günter Brus“ in der Albertina (Wien), Neue Galerie am Joanneum (Graz), Kunsthaus Zug, Galleria d'Arte Moderne (Bologna) (2003-2005). Mit einer Chronologie von Johanna Schwanberg u. Beitr. von Antonia Hoerschelmann. Albertina (Wien), Klaus Albrecht Schröder (ed.) (Köln 2003).

Karl Iro *Goldblatt*, Otto Muehl. Leben/Kunst/Werk. Aktion Utopie Malerei 1960 - 2004. Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum Angewandter Kunst (MAK) (Wien 3. März - 21. Mai 2004). Gekürzte Fassung der Kommunenchronologie (2003), online unter: http://www.ottomuehl.at/Kommune_chrono_kurz.pdf (Stand: Dezember 2007).

Hubert *Klocker*, „Wiener Aktionismus – Die Sammlung Hummel“, Informationsbroschüre zur gleichnamigen Ausstellung im MUMOK (Wien 5. Mai - 16. Juli 2006).

Hanns *Sohm*, Happening & Fluxus. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung (Köln 6. November 1970 - 6. Jänner 1971) Kölnischer Kunstverein (ed.) (Köln 1970).

Galería Charpa (ed.), Wiener Aktionismus 1960-1971. Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler (Noviembre - Diciembre 1996) (Valencia 1996).

Sammlung Essl Privatstiftung, Günter Brus. Werke aus der Sammlung Essl. Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung (30. September - 31. Dezember 1998) (Wien 1998).

Museum Fridericianum (ed.), Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus. Wien 1960 - 1965, Günter Brus, Adolf Frohner, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Alfons Schilling, Rudolf Schwarzkogler (Paralleltitel: From action painting to actionism) (Kassel 1988).

MUMOK (ed.), „Konzept. Aktion. Sprache“, Informationsbroschüre zur Ausstellung gleichnamigen Ausstellung (Wien 15. Dezember 2006 - 23. Oktober 2007).

MUMOK (ed.), „Rebellion & Aufbruch. Kunst der 60er Jahre. Wiener Aktionismus, Fluxus, Nouveau Réalisme, Pop Art“, Begleitheft zur Ausstellung (Wien 2002).

5.2. Quellenverzeichnis

George *Brecht*, Something about Fluxus, Text (Mai 1964), abgedruckt in: Sohm, Happening & Fluxus, o. S.

Günter *Brus* (ed.), Die Schastrommel. Organ der Österreichischen Exilregierung 3 (Köln 1970).

Günter *Brus* (ed.), Die Schastrommel. Organ der österreichischen Exilregierung 1 (Berlin 1969).

Günter *Brus* (ed.), Patent Merde (Eigenverlag, Wien 1969) Aktionismusanarchiv MUMOK.

Günter *Brus* (ed.), Patent Urinoir. Zur Erinnerung an den 7. Juni 1968 (Eigenverlag, Wien 1968) Aktionismusanarchiv MUMOK.

Günter *Brus* (ed.), Le Marais, Sonderschrift anlässlich von Brus' Ausstellung „Malerei - Selbstbemalung - Selbstverstümmelung“ (30. Juni 1965), Galerie Junge Generation (Wien 1965) Aktionismusanarchiv MUMOK.

Günter *Brus*, Otto *Mühl*, Vorschlag zur Gestaltung des österreichischen Pavillons bei der Biennale in Venedig. (1968) (zweite Version), Aktionismusanarchiv MUMOK, Inventarnr. PSK-A 107/0.

Günter *Brus*, Otto *Mühl*, „Direct Art Happening“ (9. November 1967), Ankündigung, abgedruckt in: Sohm, Happening & Fluxus, o. S.

Günter *Brus*, Otto *Mühl*, Informationstext zu Direkter Kunst, Vienna Institute for Direct Art (1967), Aktionismusanarchiv MUMOK, Inventarnr. D 49/0.

Günter *Brus*, Otto *Mühl*, Einladung zur „Vietnamparty“ (Wien, 4. Juli 1966), Aktionismusanarchiv MUMOK, PSK-34/0.

Günter *Brus*, Otto *Mühl*, „Die für vernünftige Geistesranke nicht ohne Bedeutung sein dürfte“, Flugzettel zur gleichnamigen 2. Totalaktion, Galerie Dvorak (Wien 24. Juni 1966), Aktionismusanarchiv, MUMOK, Inventarnr: PSK-A 36.

Raymond *Cordier*, Jean-Jacques *Lebel*, Catastrophe, Ankündigung für eine Happening-Ausstellung in der Galerie Raymond Cordier (Paris 27. November - 13. Dezember 1962), abgedruckt in: Sohm, Happening & Fluxus, o. S.

Josef *Dvorak* (ed.), Die Blutorgel. Politik. Wissenschaft. Kunst 4 (o. A.), Aktionismusanarchiv MUMOK, PSK-A 6.

Josef *Dvorak* (ed.), Die Blutorgel. Wiener Illustrierte Politische Zweimonatsschrift und eine Zeitschrift für Menschen und Tiere 3 (Jahreswechsel 1962/63), Aktionismusanarchiv MUMOK, PSK-A 6.

Josef *Dvorak* (ed.), Die Blutorgel. Eine Zeitschrift für Menschen und Tiere 2 (Wien, Oktober 1962), Aktionismusanarchiv MUMOK, Inventarnr. PSK-A 6.

Adolf *Frohner*, Otto *Mühl*, Hermann *Nitsch*, „Die Blutorgel“, Manifest (Juni 1962). In: Adolf *Frohner*, Emanzipation des Fleisches (Bramsche 1991), online unter: Homepage von

Museumonline,
<http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/FROHNER/deutsch/blutorgel.htm>
 (Stand: November 2007).

Peter Gorsen, "Betr. Gutachten über Otto Mühl, „Mama & Papa“, Materialaktionen 63-69" (Frankfurt 1969), abgedruckt in: Günter Brus (ed.), Die Schastrommel 1, o. S.

Fritz Graf (alias Josef Dvorak), Die Blutorgel und die Wiener Festwochen. In: Ders. (ed.), Die Blutorgel 2, 3.

Michael Kirby, Happenings (New York 1965), abgedruckt in: Sohm, Happening & Fluxus, o. S.

Jean-Jacques Lebel, Le happening, Ankündigung für eine Veranstaltung über zeitgenössische Kunst (19. November 1966), abgedruckt in: Sohm, Happening & Fluxus, o. S.

Otto Mühl, ZOCK. Aspekte einer Totalrevolution, Zock Press (Eigenverlag, Wien 1970), abgedruckt in: Eva Badura Triska, Hubert Klocker, Otto Muehl. Aspekte einer Totalrevolution, 1-14. (Die Seitenangabe richtet sich nach der mit 1 begonnenen Durchnummerierung der in diesem Band abgedruckten ZOCK-Zeitschrift.)

Otto Mühl, Film und Materialaktion, Broschüre des Vienna Institute for Direct Art (Selbstverlag, Wien 1968), abgedruckt in: Klocker, Der zertrümmerte Spiegel, 97.

Otto Mühl, Notizheft/Tagebuch (1967). Zit. in: Klocker, 12 Aktionen. Otto Muehls „Meditationen“ zur Totalrevolution, 39.

Otto Mühl, Materialaktion (1965). In: Günter Brus (ed.), Le Marais, o.S.

Otto Mühl, Die Materialaktion ist vorurteilslose Auseinandersetzung, Text (1965), Aktionismusarchiv MUMOK, Inventarnr. PSK-A 31/0.

Otto Mühl, Destruktivismus, Text (1962), Aktionsarchiv MUMOK, Inventarnr. PSK-A 8.

Otto Mühl, Die Destruktion, Text (1962), theoretische Schriften, Aktionsarchiv MUMOK, Inventarnr. PSK-A 3/0.

Otto Mühl (ed.), Hermann Nitsch. Der psycho-physische Naturalismus, anlässlich der gleichnamigen Veranstaltung (Wien 1963), abgedruckt in: Mühl, Biographie, 189.

Hermann Nitsch, Aus der Theorie des O.M.Theaters. Vom Wesen der Tragödie. In: Brus (ed.), Le Marais, o. S.

Hermann Nitsch, Das Lamm, Manifest (1964), anlässlich der Biennale in Venedig (1964), abgedruckt in: Sohm, Happening & Fluxus, o. S.

Ralph Ortiz, Anmerkungen zum DIAS (1966), Aktionismusarchiv MUMOK, Inventarnr. PSK-A 46/0.

Realists, Overthrow the human race!., Text (New York o. J.), abgedruckt in: Sohm, Happening & Fluxus, o. S.

Hermann Schürer, Skandal und Revolution, Text. In: Brus (ed.), Patent Merde, o. S.

Rudolf *Schwarzkogler*, Die nötigen Begabungen, Text (posthum 1969). In: Günter *Brus* (ed.), Die Schastrommel 3 (1970), o. S.

Rudolf *Schwarzkogler*, o. T., Lose Heftblätter VIII (1967/68), abgedruckt in: Badura-Triska, Klocker, Schwarzkogler. Leben und Werk (Abb. 185), 254.

Rudolf *Schwarzkogler*, o. T., Lose Heftblätter VI (1967/68), abgedruckt in: Badura-Triska, Klocker, Schwarzkogler. Leben und Werk (Abb. 183), 253.

Rudolf *Schwarzkogler*, o. T., Lose Heftblätter V (1967/68), abgedruckt in: Badura-Triska, Klocker, Schwarzkogler. Leben und Werk (Abb. 182), 252.

Rudolf *Schwarzkogler*, o. T., Loses Heftblatt V (1967/68), abgedruckt in: Badura-Triska, Klocker, Schwarzkogler. Leben und Werk (Abb. 181), 252.

Rudolf *Schwarzkogler*, Das ästhetische Panorama, Text 3 (1967/68), abgedruckt in: Badura-Triska, Klocker, Schwarzkogler. Leben und Werk (Abb. 176), 249.

Rudolf *Schwarzkogler*, o. T., Text 4 (1967/68), abgedruckt in: Badura-Triska, Klocker. Schwarzkogler. Leben und Werk (Abb. 175), 248.

Rudolf *Schwarzkogler*, Entwurf Panorama / Malerei in Bewegung (1965). In: Günter *Brus* (ed.), Le Marais, o. S.

Rudolf *Schwarzkogler*, Manifest Panorama / der totale Akt, Text 2 (1965), abgedruckt in: Badura-Triska, Klocker, Schwarzkogler. Leben und Werk (Abb. 171), 245.

Rudolf *Schwarzkogler*, o. T., Text 2a (1965), abgedruckt in: Badura-Triska, Klocker, Schwarzkogler. Leben und Werk (Abb. 169), 243.

Otto *Staininger*, o. T., Text (Wien 30. Juni 1965). In: Brus (ed.), Le Marais, o. S.

Herbert *Stumpfl*, Versuch einer Analyse des Geschehenen. In: Günter *Brus* (ed.), Patent Urinoir, o. S.

Oswald *Wiener*, Warum Brus so wichtig ist. In: Brus (ed.), Patent Merde, o. S.

Oswald *Wiener*, Ankündigung der Veranstaltung „Kunst und Revolution“ (Wien 1968). In: Brus (ed.), Patent Urinoir, o. S.

Oswald *Wiener*, o. T., Text. In: Brus (ed.), Patent Urinoir. o. S.

Destruction in Art Symposium (DIAS), Informationszettel (1966), Aktionsarchiv MUMOK, Inventarnr. PSK-A 42.

Anklageschrift der Staatsanwaltschaft Wien (25. Juni 1968) In: Brus (ed.), Patent Merde, o. S.

Stellungnahme des Verbund Sozialistischer Studenten Österreichs (VSStÖ). In: Brus (ed.), Patent Merde, o. S.

Erklärung der Vereinigung Demokratischer Studenten (VDS) (10. Juni 1968). In: Brus, Patent Merde, o. S.

Flugzettel vom Ring Freiheitlicher Studenten (RFS) (1968), Aktionismusarchiv MUMOK, Inventarnr. PSK-A 73/0.

5.3. Internetressourcen

Ulrike *Baureithel*, Erst das Verbot macht das Sexuelle groß. Im Gespräch mit Volkmar Sigusch. In: Freitag. Die Ost-West-Wochenzeitung 27 (Online-Ausgabe, 8. Juli 2005), online unter: <http://www.freitag.de/2005/27/05282201.php> (Stand: November 2007).

Matthias *Dusini*, Nicole *Scheyerer*, „Leopold ist ahnungslos“. In einem Interview mit Brus, Falter 9/02 (Online-Ausgabe, 27. Februar 2002), online unter: http://www.falter.at/print/F2002_09_3.php (Stand: November 2007).

Paulus *Ebner*, 1968 – eine Chronologie, online unter: <http://novak.department.at/novak/europa/1968.htm> (Stand: Oktober 2007).

Valie *Export*, Homepage, online unter: <http://www.valieexport.org> (Stand: Juli 2007).

Ausstellungstext „Valie Export – Eine Werkschau“ (Sammlung Essl, 11. Februar - 10. April 2005), online unter: <http://sammlung-essl.at/frame.htm?/deutsch/ausstellungen/archiv/export.html> (Stand: September 2007).

Adolf *Frohner*, Tondokument (19. April 1999). Homepage Museum Online, online unter: <http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/FROHNER/deutsch/default.htm> (Stand: August 2007).

Adolf *Frohner*, Otto *Mühl*, Hermann *Nitsch*, „Die Blutorgel“, Manifest (Juni 1962). In: Adolf *Frohner*, Emanzipation des Fleisches (Bramsche 1991), veröffentlicht auf der Homepage von Museum Online, online unter: <http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/FROHNER/deutsch/blutorgel.htm> (Stand: November 2007).

Karl Iro *Goldblat*, Otto *Muehl*. Leben/Kunst/Werk. Aktion Utopie Malerei 1960 - 2004. Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im MAK (Wien 3. März - 21. Mai 2004). Gekürzte Fassung der Kommunenchronologie (2003), online unter: http://www.ottomuehl.at/Kommune_chrono_kurz.pdf (Stand: Dezember 2007).

Peter *Gorsen*, Die verlorene Utopie, das festgehaltene Leben. Otto *Muehl* redivivus, online unter: www.ottomuehl.at (Stand: November 2007).

Andrew *Grossman*, An Actionist begins to sing, Interview with Otto *Mühl* (4th of September 2002), online unter: www.ubu.com (Vienna Actionists Films 1967-1970) (Stand: September 2007).

Herbert *Hrachovec*, Bedingungen für Freiheit. E-Journal Philosophie der Psychologie (März 2005), online unter: <http://www.jp.philo.at/texte/HrachovecH1.pdf> (Stand: September 2007).

Otto *Mühl*, lettres à erika. 1960 - 1970. Tagebuch des Aktionismus (Dijon 2004), aus dem Vorwort zur Ausgabe 2003, online unter: <http://www.archivesmuehl.org/akttxt.html#erikv> (Stand: November 2007).

Otto *Mühl*, „Psycho Motorik“ und „Ein schrecklicher Gedanke“, LPs (1971), als mp3 verfügbar, online unter: <http://www.ubu.com> (Stand: August 2007).

Dokumentierte Aktionschronologie von Mühl, online unter:
<http://www.archivesmuehl.org/aktchrono.html> (Stand: August 2007).

Autorisiertes Diskussionsforum zur Ausstellung „Otto Muehl. Leben/Kunst/Werk. Aktion Utopie Malerei 1960-2004“, anlässlich der gleichnamigen Ausstellung MAK (Wien 3. März - 21. Mai 2004), online unter: <http://www.ottomuehl.at/index1.html> (Stand: Juli 2007).

Hermann Nitsch, Homepage, online unter: <http://www.nitsch.org/> (Stand: November 2007).

Sammlung Essl, Biographie von Nitsch, online unter: <http://www.sammlung-essl.at/deutsch/kuenstler/nitsch/index.htm> (Stand: November 2007).

Jan-Hendrik Schulz, Zur Geschichte der Roten Armee Fraktion (RAF) und ihrer Kontexte. Eine Chronik. In: Jan-Holger Kirsch, Annette Vowinkel (eds.), Die RAF als Geschichte und Gegenwart. Texte und Materialien zum „Deutschen Herbst“ und seinen Folgen. Zeitgeschichte-Online (Mai 2007), online unter: <http://www.zeitgeschichte-online.de/md=RAF-Chronik> (Stand: November 2007).

Monika Vanecek-Pelz (Red.), Art-Port.cc, online unter: <http://www.art-port.cc/?action=artist&id=93&sa=show> (Stand: November 2007).

Austrian independent film and video database, online unter: <http://www.filmvideo.at>. (Stand: August 2007).

„viennAvant“. Avantgarde in Wien 1945-1975. Wissenschaftl. Projekt seit 2006, online unter: <http://eop.kmno4.net/datenbank/projekte/viennavant/> (Stand: Juni 2007).

Drehpunkt Kultur, Die Salzburger Kulturzeitung im Internet, online unter: <http://www.drehpunktkultur.at/txt07-6/0462.html>. (Stand: November 2007).

„Interaktion“, Meyers Lexikon Online 2.0, online unter: <http://lexikon.meyers.de> (Stand: August 2007).

Die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte. Art. 19, Resolution 217 A (III) (10. Dezember 1948), online unter: <http://www.unhchr.ch/udhr/lang/ger.htm> (Stand: Juni 2007).

Bundesverfassungsgesetz zum Schutz der persönlichen Freiheit. Art. 1 u. 2 (BGBl. 684/1988) (29. November 1988), online unter: <http://www.verfassungen.de/at/bvg88.htm> (Stand: Juni 2007).

„Recht der freien Meinungsäußerung“, Konvention zum Schutze der Menschenrechte und Grundfreiheiten (MRK), Art. 10/1 (4. Dezember 1950), BGBl. 1958/210, online unter: <http://www.internet4jurists.at/gesetze/emrk.htm> (Stand: Oktober 2007).

„Recht der freien Meinungsäußerung“, MRK, Art. 10/2 (4. Dezember 1950), BGBl. 1958/210, online unter: <http://www.internet4jurists.at/gesetze/emrk.htm> (Stand: Oktober 2007).

„Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehren sind frei“, Staatsgrundgesetz (StGG.), Art. 17a (21. Dezember 1867), online unter: http://www.internet4jurists.at/gesetze/stgg.htm#Artikel_17a (Stand: Oktober 2007).

5.4. Abbildungsverzeichnis

Abb 1: Allan Kaprow, 18 Happenings in Six Parts, Reuben Gallery (New York 4. Oktober 1959, 6. Oktober - 10. Oktober 1959), Quelle: Sohm, Happening & Fluxus, o. S.

Abb 2: Raymond Cordier, Jean-Jacques Lebel, Catastrophe, Ankündigung für eine Happening-Ausstellung, Galerie Raymond Cordier (Paris 27. November - 13. Dezember 1962), „um den Geist der Katastrophe herauf zu beschwören“, Quelle: Sohm, Happening & Fluxus, o. S.

Abb 3: Mühl. ZOCK, Aspekte einer Totalrevolution, Cover des Heftes, Zock Press, zweite Auflage (1968), Quelle: Badura-Triska, Klocker, Otto Muehl. Aspekte einer Totalrevolution, 67.

Abb. 4: Mühl, ZOCK. Aspekte einer Totalrevolution, Cover des Heftes, Zock Press (1970). Quelle: Badura-Triska, Klocker, Otto Muehl. Aspekte einer Totalrevolution, 21.

Abb 5: Mühl, ZOCK. Aspekte einer Totalrevolution, Cover des Heftes (1966/71), Quelle: Badura-Triska, Klocker, Otto Muehl. Aspekte einer Totalrevolution, 67.

Abb. 6: Plakat zur Veranstaltung „Kunst und Revolution“ (Wien 7. Juni 1968), Quelle: Sammlung Essl Privatstiftung, Günter Brus. Werke aus der Sammlung Essl, 17.

Abb 7: Situationistische Internationale. Quelle: Drehpunkt Kultur, Die Salzburger Kulturzeitung im Internet, online unter: <http://www.drehpunktkultur.at/txt07-6/0462.html> (Stand: November 2007).

5.5. Abkürzungsverzeichnis

AAO		Aktions-Analytische-Organisation
bzw./bezw.	..	beziehungsweise
CV		Katholischer Cartellverband
DIAS		Destruction in Art Symposium
MAK		Museum Angewandter Kunst Wien
MUMOK	...	Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
NIG		Neues Institutsgebäude Wien
NS		Nationalsozialismus
OMT		Orgien Mysterium Theater
o. A.		ohne Angaben
o. J.		ohne Jahresangabe
o. S.		ohne Seitenangabe
o. T.		ohne Titelangabe
RAF		Rote Armee Fraktion

RFS		Ring Freiheitlicher Studenten
RSU		Radikaldemokratische Studentenunion
SDS		Sozialistischer Deutscher Studentenbund
SI		Situationistische Internationale
SÖS		Sozialistischer Österreichischer Studentenbund
Uni		Universität Wien
usf.		und so fort
uva.		und viele andere
VDS		Vereinigung Demokratischer Studenten
VStÖ		Verbund Sozialistischer Studenten Österreichs (heute: Verband Sozialistischer StudentInnen Österreichs)
Vgl.		Vergleiche
WA		Wiener Aktionismus
WSD		Wissenssoziologische Diskursanalyse
z. B.		zum Beispiel
zit.		Zitiert

VI. ANHANG

ABSTRACT

LEBENS LAUF

ABSTRACT

Der Wiener Aktionismus (WA) nimmt bislang in der öffentlichen Debatte eine ambivalente Position ein. Das 2007 eröffnete Nitsch-Museum in Mistelbach sowie die Verleihungen des „Großen Österreichischen Staatspreis“ an Brus 1997 und Nitsch 2005 entfachten aufs Neue die Auseinandersetzung mit dieser Kunstströmung. Gerade die öffentliche Anerkennung der ehemals kriminalisierten und pathologisierten Aktionskünstler werfen Fragen zum WA der 60er Jahre auf. Im Österreich geführten Kunstdiskurs wurde dem WA seit den 90er Jahren vermehrt Beachtung geschenkt, wie sich an den zunehmenden Ausstellungstätigkeiten seit diesen Jahren zeigt. Doch die Auseinandersetzung mit den vormals Kriminellen sowie das Vorhaben der Aktionisten, die Grenzen zwischen Kunst und Realität aufheben zu wollen, aus dem ein gesellschaftskritisches aktionspolitisches Programm resultierte, bleibt in der öffentlichen Diskussion ein marginal abgehandeltes Thema.

In der vorliegenden Forschungsarbeit wird der WA in einem sozio-historischen Kontext diskutiert, wobei die Kunstrichtung als sozialkritisches Phänomen der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts herausgestellt und mit der Frage nach ‚Befreiungsstrategien‘, die sich in ihren Aussagen und ihrem Handeln manifestierten, spezifiziert. Die grundlegenden Fragen lauten dahingehend: Wie sahen die Befreiungsstrategien der Aktionisten aus? Wovon wollten sie sich befreien? Das zeitgenössische gesellschaftskritische Verständnis von Studierendenbewegungen und Kunstströmungen wird im Kontext der 68er-Bewegung betrachtet, wonach den WA-Künstlern ihre Position eines anarchisch gedachten Vorgehens zugestanden werden kann.

In der methodischen Aufbereitung werden die Wissenssoziologische Diskursanalyse von Reiner Keller und die Inhaltsanalyse von Philipp Mayring herangezogen. In Anlehnung an Mayring werden schriftliche Aussagen der Aktionisten intertextuell-hermeneutisch in einer ‚weiten Kontextanalyse‘ erschlossen, zudem wird das Handeln der Aktionisten vor dem Hintergrund eines zeitgenössischen, sozio-politischen Österreichs analysiert. Auf der Basis von Interaktionen werden AkteurInnen sichtbar sowie ein willentliches Handeln, das auf die Befreiung von restriktiven Strukturen abzielte.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten

Name: Anita Winkler
 Geburtsdatum: 07.08.1982
 Geburtsort: Horn, Niederösterreich
 Staatsbürgerschaft: Österreich

Schulische Ausbildung

seit 2001 Studium an der Universität Wien und Universidad de Cantabria in Santander (Erasmus),
 Geschichte und Fächerkombination aus Kulturgeschichte, Lateinamerikanische Geschichte, Spanisch und Literaturwissenschaft

1996 - 2001 Bundeshandelsakademie Horn
 1992 - 1996 Hauptschule St. Leonhard/Hw.
 1988 - 1992 Volksschule St. Leonhard/Hw.

Dienststellen

01.03.2007 – 31.01.2008 Tutorin der Lehrveranstaltung „Einführung in das Studium der Geschichte“ von Ao. Univ.-Prof. Dr. Franz X. Eder (SS 2007, WS 2007/08)

01.08.2005 – 28.02.2006 Mitarbeit als freie Dienstnehmerin beim FWF-Projekt zur Habilitation von Dr. Mag. Sigrid Wadauer zum Thema „Mobilität und Sesshaftigkeit. Praktiken, Kategorien, Diskurs.“

08.08. – 10.09.2003 Ferialpraxis in der ÖGQ (Österreichische Gesellschaft für historische Quellenstudien)

10.09. 2003 – 31.01.2004 Freie Mitarbeit in der ÖGQ.
 und seit Juli 2004

2004 – 2005 Vor- und Mitarbeit an dem Projekt „Karriereverläufe und kollektivbiografische Auswertung von Frauen im Bundesdienst 1945 – 75. Unter besonderer Berücksichtigung der Rehabilitation von durch das NS-Regime verfolgten Beamtinnen“ (Einreichung beim Österreichischen Nationalbankfond im Jänner 2005).
<http://www.oegq.at/>

April 2002 – Mai 2007 Führungspersonal auf Schloss Rosenberg (Niederösterreich)

Praktika und Ferialjobs

18.07. – 20.07.2007	Fahrerin für die Produktionsfirma CLOSE UP Filmgesellschaft mbH.
23.08. – 28.08.2004	Organisatorische Tätigkeiten und Betreuung von Kongressteilnehmern/innen am 15. Internationalen Archivkongress in Wien
01.05. – 31.08.2003	Volontariat im ÖStA (Österreichisches Staatsarchiv), Abteilung Archiv der Republik
12.07. – 31.07.2003	Mitarbeit an dem historischen Forschungsprojekt „memoria 1936“ in Alburquerque (Badajoz, Spanien) organisiert von SCI (Service Civil International)
Mitorganisation eines Konzertes	Im Rahmen des Maturaprojektes wurde das Konzert „triste & beau – Französische Lieder um die Jahrhundertwende“ organisiert, welches am 18.11.2000 stattfand.
Aktive Mitarbeit in einem örtlichen Jugendverein	Schriftführerstellvertreterin 1999 Kassierin 2000
21.07. – 11.08.1998	Ferialpraxis in der Sparkasse Horn-Ravelsbach-Kirchberg AG

Zusatzqualifikationen

TutorInnenausbildung am Zentrum für Lehrentwicklung	Teilnahme am e-learning-Seminar „Didaktische Handlungs- und Medienkompetenz für TutorInnen“ (WS 2007/08)
Erwerb von Fremdsprachenkenntnissen	Spanisch-Kurse (2001 – 2004) an der Universität Wien Teilnahme an einem Intensivsprachkurs in Salamanca (10.02. – 21.02.2003) dreiwöchiger Aufenthalt in Granada mit Teilnahme an einem Sprachkurs (04.02. – 22.02.2002)

Wien, am 20. Dezember 2007

Anita Winkler

