

ARCHITEKTONISCHE SPUREN DER 68er

/ Natalie Hofbauer
/ Bettina Siegele

Architekturtheorie.eu

Natalie Hofbauer und Bettina Siegele

ALLES IST ARCHITEKTUR
DER KÖRPER IN DER ÖSTERREICHISCHEN AVANTGARDE DER SECHZIGER UND SIEBZIGER

Prof. Bart Lootsma | Alexa Baumgartner | mit Unterstützung von Clara Jaschke
Institut für Architekturtheorie und Baugeschichte
Universität Innsbruck
office@architekturtheorie.eu



ARCHITEKTONISCHE SPUREN DER 68ER



INHALTSVERZEICHNIS

TIMELINE	4
PROLOG	9
WIENER AKTIONISMUS	10
MANIFESTE VON OTTO MUEHL	13
MANIFESTE VON HERMANN NITSCH	23
MANIFESTE VON RUDOLF SCHWARZKOGLER	31
MANIFESTE VON GÜNTER BRUS	37
ARNULF RAINER: KUNST FÜR DAS UNTERBEWUSSTSEIN	41
DER MEDIENREBELL PETER WEIBEL	45
EXKURS: FEMINISTISCHER AKTIONISMUS/ VALIE EXPORT	49
1968 IN ÖSTERREICH	56
DIE 68ER BEWEGUNG	59
AKTIONEN 1968 RUND UM DIE WIENER SZENE	61
KUNST UND REVOLUTION - HÖHEPUNKT IM WIENER AKTIONISMUS	87
WIEN UND SEINE AKTIONEN IM INTERNATIONALEN VERGLEICH	93
WER MIT WEM	105
WEITERLEBEN DURCH DIE ARCHITEKTEN	109
ARCHITEKTEN - TRÄGER DER NEUEN UTOPIEN	111
COOP HIMMELBLAU	113
ZÜND - UP!!	123
MISSING LINK	135
VON DER KUNST ZUR RADIKALEN ARCHITEKTUR	145
EPILOG	157
LITERATURVERZEICHNIS	159
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	163

<p>Otto Muehl</p>	<p>1962 Blutorgel</p> 	<p>1964-1966 Materialaktionen</p> 	<p>1966 Entwicklung des Körpers als Material</p> 
<p>Herman Nitsch</p>	<p>1962 Blutorgel 1. Aktion mit Blut</p> 	<p>1963 Fest des psycho- physischen Naturalismus</p> 	<p>1965-2015 Aktionen</p> 
<p>Rudolf Scharzkogler</p>	<p>1961/62 Besuch der Filmakademie und Reise nach Venedig</p>	<p>1965 Körperaktionen, Aktion Hochzeit, Aktionen, ...</p> 	<p>1966 20. Aktion in London</p> 
<p>Günter Brus</p>	<p>1961/62 Besuch der Filmakademie und Reise nach Venedig</p>	<p>1964 sanitäre Kunst</p> 	<p>1966 erste Aktion in eigener Wohnung 3 Gemeinschaftsaktionen, Aktionen auf Konzeptebene, ...</p> 
<p>Arnulf Rainer</p>	<p>1963 Westberlin, München, Köln</p>	<p>1964 1. Performance „Ana“</p> 	<p>1966 Totalaktionen gemeinsam mit M „Versammlung“</p> 
<p>Peter Weibel</p>	<p>1963 Westberlin, München, Köln</p>	<p>1964 Beginn Medizinstudium</p>	<p>1965 Wiener Spaziergang</p> 
<p>Valie Export</p>	<p>1963 Westberlin, München, Köln</p>	<p>1964 Studienabschluss</p>	<p>1966 Staatspreis für Grafik</p> 
<p>Peter Weibel</p>	<p>1965 von experimenteller Literatur zur Performances - Sprache, Körper, Film, Video und Tonband</p> 	<p>1964 Studienabschluss</p>	<p>1966 Drehbuch zu „AUS ALT MACHT NICHT NEU“</p>
<p>Valie Export</p>	<p>1966 Drehbuch zu „AUS ALT MACHT NICHT NEU“</p>	<p>1966 Drehbuch zu „AUS ALT MACHT NICHT NEU“</p>	<p>1966 Drehbuch zu „AUS ALT MACHT NICHT NEU“</p> <p>Missing Link Adolf Krischanitz Angela Hareiter Otto Kapfinger</p> <p>Coop Himmelblau Wolf D. Prix Harald Krieger Karolin Schmiedbauer</p> <p>Zünd Up</p>

<p>1964-1966 Materialaktionen</p> 	<p>1966 Entdeckung des Körpers als Material</p> <p>1967 Zockfest Zock Manifest</p> 	<p>1968 Kunst und Revolution</p> <p>1968 Integration von Massgewändern Aktionen in New York Funktions- und Identität</p> 	<p>1969 Aktion in Bremen - Haft</p> 
<p>1965 Körperaktionen, Aktion Hochzeit</p> 	<p>1966 20. Aktion in London</p> 	<p>1967 Zockfest</p> <p>1968 Sitzzug in Doblergasse 3/7 Das ästhetische Panorama nach Schwung ins neue Jahr</p> <p>Institute for Direct Art 1968</p> 	<p>1969</p> 
<p>1965 Wiener Spaziergang</p> 	<p>1966 erste Aktion in eigener Wohnung 3 Gemeinschaftsaktionen, Anleitung zur Konzeptebene, Fazit</p> <p>1966 Totalaktionen gemeinsam mit Mithel „Verstümmelung“</p> 	<p>1968 Kunst und Revolution</p> <p>1968 Strangulation der helle Wahnsinn Kunst und Revolution</p> 	<p>1970 Zerreißprobe letzte Perform</p> 
<p>1965 Medizinstudium</p> 	<p>1966 Staatspreis für Grafik</p> 	<p>1967 „der Staatsbürger Brus betrachtet seinen Körper“</p> <p>1967 Besuch bei Architekten mit Golo Exner Thesen und seine Werke</p> <p>1968 Kommunismus am Anfang der 60. Jhd.</p> 	<p>1969 Entwicklung der Videokunst und Installationen</p> 
<p>1965 von experimenteller Literatur zur Performance - Sprache, Körper, Film, Video und Tonband</p> 	<p>1967 Künstlername Valie Export</p> 	<p>1968 Kunst und Revolution</p> 	<p>1969 M/Band W/A</p> 
<p>1966 Drehbuch zu „AUS ALT MACHT NICHT NEU“</p> 	<p>1966 Drehbuch zu „AUS ALT MACHT NICHT NEU“</p> <p>Missing Link Adolf Krischanitz Angela Hareiter Otto Kapfinger</p> 	<p>1968 erste Einladung zur „Inferkelerei ab Spiral - hat a Kind“ die süße Nummer ein fruchtbares Konzeptdebüt TAPKINO CASINO Genitalpanik</p> <p>Aus der Mappe der Hundigkeit</p> 	<p>1970 Gründung</p> 
<p>Coop Himmelblau Wolf D. Prix Harald Krieger Karolin Schmiedbauer</p> 	<p>1968 Gründung Villa Rosa</p> 	<p>1969 Gründung Astro Balon</p> 	<p>1969 Gründung The Auto Diagram Hot Toy and Level Tripphon</p> 
<p>Zünd Up</p> 	<p>1969 Gründung The Auto Diagram Hot Toy and Level Tripphon</p> 	<p>1970 Informatio</p> 	<p>1970 Informatio</p> 

1971

1972

1973

1974

1975

1976

2013

2015
125. Aktion

performance

seit 2005
Kolumnist und Zeichner
bei *Datum*

2015
arbeitet nach wie vor als
bildender Künstler

seit 1970
als Kurator tätig

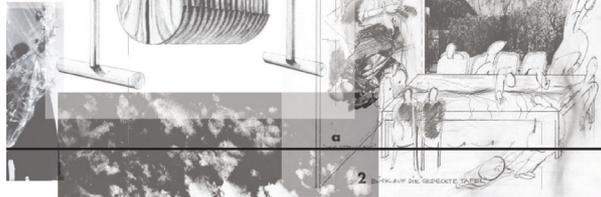
2007
Letzte Performance
„the voice as
performance,
act and body

1971
Sänfte
Egale
Steinbank
Betonbrecher

1972
Strassenarbeit
Stilleben Weltatruppe,
Aktion Graz Hauptplatz

1980
Auflösung des Büros

2015
international erfolgreiche
Gründungsmitglieder nu
W. D. Prix



in Circus

Schöne Wägen

1972
Projekt Wohnpfeil

2015
Ausstellungen, Installationen und
Kunst am Bau

PROLOG

Wien in Zeiten der 1960er und 1970er Jahre ist geprägt von jungen Künstlern und Künstlerinnen, Aktionisten und Aktionistinnen und revolutionären Jungarchitekten und Jungarchitektinnen. Es ist die Zeit der sogenannten Wiener Avantgarde, zu der sich zahlreiche bekannte Aktionskünstler und -künstlerinnen und Mitglieder der Wiener Gruppe zählen. Nicht nur in Österreich, Wien, ist dies eine kulturell spannende und radikale Zeit gewesen, sondern weltweit sorgen Ereignisse für Aufsehen. Die Rede ist von einer Zeit, in der Studentenbewegungen, Massenproteste, der Vietnamkrieg, Einzug halten.

Betrachtet man den Zeitverlauf beginnend mit dem Jahr 1960, über 1970 bis heute, kann festgestellt werden, dass im Zeitraum um 1968 sehr viele wichtige Ereignisse, ein Einschnitt, passiert ist. Das Jahr 1968 ist dabei als markanter Zeitpunkt zu nennen. Das Jahr ist geformt durch viele radikale Aktionen, wie beispielsweise die von Otto Muehl, Hermann Nitsch oder Günter Brus, die sich inhaltlich an Themen wie Vietnamkrieg, Militarisierung, sexuelle Freiheit, Kritik am Bildungssystem und den Gesellschaftsstrukturen orientieren. Aber auch durch Valie Export, die sich zur Wiener Gruppe zählt, bekommen der Feminismus und die Emanzipation eine Stimme. Den Höhepunkt der aktionistischen Phase in Wien gestaltet wohl die Aktion „Kunst und Revolution“, oder besser bekannt als „Uniferkelei“. Das zunächst als Diskussionsrunde vereinbarte Spektakel, endet schließlich in einer von Perversion, skandalreichen Szenen bis hin zu tabubrechenden Schaustellungen geprägten Aktionsveranstaltung, bei der sich die Mitglieder des Wiener Aktionismus und der Wiener Gruppe in einer

Eskapade verlieren.

Man sollte annehmen, dass nach dem Ableben bzw. der Beendigung der aktionistischen „Karriere“ der Künstler und Künstlerinnen dieser aufsässigen Zeit zu Ende ging. Dem Gegenteil ist so. Durch die Gründung der Architektengruppen bzw. Architektinnengruppen, die aus dieser Zeit hervorgehen, lebt die junge, revolutionäre Seite des Wiener Aktionismus weiter. Demnach kann die Behauptung, es gäbe kein 1968, wie es im internationalen Raum verstanden wird, in Österreich, kein Glaube geschenkt werden. Durch genau diese Architektengruppen bzw. Architektinnengruppen, Coop Himmelblau, Haus-Rucker-Co, Zünd-Up und Missing Link, wird gezeigt, dass die Gedanken des Jahres 1968 fortbestehen.

Mit diesem Buch wird nun also die These aufgestellt und bewiesen, dass ein 1968 auch in Österreich existiert und in seiner radikalen Aufsässigkeit weiterlebt.

In folgenden Texten dieses Buches ist zu beachten, dass sämtliche personenbezogene Bezeichnungen geschlechtsneutral zu verstehen sind. Zu Gunsten der einfacheren Lesbarkeit wird sowohl für die männliche, wie die weibliche Form die männliche Form verwendet.



Abb.|01| Collage, Wieneraktionismus



WIE- NER AKTI- ONIS- MUS



Abb.102 | Materialaktion, Otto Muehl, 1964

MANIFESTE VON OTTO MUEHL

Die Aktionen von Otto Muehl

Es lassen sich drei wesentliche Aktionen von Otto Muehls aktionistischer Entwicklung nennen: die Materialaktion, die Totalaktion (geprägt durch Günter Brus) und die Gruppenaktion mit den Mitgliedern der „Direct Art Group“.

Muehl definiert seine Materialaktion als „dargestellte Malerei, sichtbar gemachte autotherapie mit Nahrungsmitteln, [...] erzeugt durch Vermischen von menschlichen Körpern, Objekten und Material.“ (Kupczynska, 2012, p.81) Hierbei kommt es zur Vereinigung des dynamischen Elans der informellen Malerei mit dem Drang nach Erweiterung der Bildfläche hin zu einer „freien Behandlung des Materials im Raum“ (vgl. Kupczynska, 2012, p.81)

Der Abschnitt der Materialaktion wird in zwei Manifesten festgehalten. Zum einen aus dem Jahr 1965 und zum anderen aus dem Jahr 1966. In beiden Manifesten dominiert die Ansicht der Entzweckung aller Materialien in Absicht die Wirklichkeit vorzuführen. Damit die „Objekte“ wirklich werden, müssen sie entzweckt werden. (vgl. Kupczynska, 2012)

„so tritt die frau nicht als frau, dame, mutter auf, sondern als weiblicher körper, am weiblichen körper wird ein ei aufgeschlagen und zeigt den dotter.“
(Kupczynska, 2012, p.82)

Otto Muehl zeigt hier seine Vision der Materialaktion, in der der Entstehungsprozess selbst im Zentrum bleibt. 1962 und 1963 entstehen die Aktionen „Die Blutorgel“ und „Fest des psycho-physischen Naturalismus“, die

Muehl gemeinsam mit Hermann Nitsch konzipierte. In der Aktion „Die Blutorgel“ besteht der Beitrag Muehls darin Gerümpelplastiken herzustellen. Im „Fest des psycho-physischen Naturalismus“ plant Otto Muehl einen Fenstersturz von einer Küchenkredenz aus dem vierten Stock. Diese Aktion wird jedoch durch die Polizei verhindert. (vgl. Kupczynska, 2012)

1966/67 gründet Otto Muehl gemeinsam mit Günter Brus das Institut für „Direkte Kunst“ und eine Vielzahl an Totalaktionen. (Kupczynska, 2012) Als eklatanteste Totalaktion gilt „Vietnamparty“ von 1966 unter dem Motto: „wir sind alle Krüppel“. Die Fortsetzungen dieser Totalaktion sind die sogenannten ZOCK-Aktionen, wie zum Beispiel ZOCK-Exercises und das ZOCK-Fest in Zusammenarbeit mit Oswald Wiener. (vgl. Kupczynska, 2012)

Die letzte aktionistische Aktivität war die Gruppenaktion mit den Mitgliedern der „Direct Art Group“, bei der Otto Muehl erneut mit Günter Brus zusammenarbeitet. (vgl. Kupczynska, 2012)

Nach „Beendigung“ der aktionistischen Phase von Muehl folgt bald schon die „Aktionsanalytische Kommune Friedrichshof“ im Burgenland, mit der Zielsetzung einer Vollendung der aktionistischen Aktionen. Hierbei handelt es sich um ein Experiment einer Gegengesellschaft mit den wesentlichen Aspekten der freien Entfaltung des Individuums, unsanktionierte Sexualität, Schaffung einer Familiengemeinschaft, Rückkehr zur Natur und die Abschaffung des Privateigentums.



Abb.103| Vietnamparty, Otto Muehl, 1968

Direkte Kunst Otto Muehls

„nicht kunst wie bildermalen, sondern direkte darstellung. nicht meißeln und pinseln, sondern gleich den leuten den dreck ins gesicht werfen, den leuten die kunst austreiben. keine umwege, sondern gleich den menschen angehen, ihm die glieder verrenken, ihn mit anderen materialien vermischen, ihn zum objekt machen. man kann ihm einen fuß ausreißen, ihn schreien und erbrechen lassen. (nicht kunst wie bildermalen)“ (Kupczynska, 2012, p.87)

Dieser Auszug aus dem Manifest von 1966 zeigt wie im Wiener Aktionismus ‚Direktheit‘ zu verstehen ist. Der Text verweist auf seine Art und Weise weder auf Subtexte oder verborgene Botschaften, auch stilistische Feinheiten sind nicht zu erkennen. Der Text zeigt die klare Direktheit des Wiener Aktionismus. Das Zitat aus einem anderen Manifest macht deutlich worauf es in diesem Textfragment ankommt: „keine fläche vor die wirklichkeit stellen [...], sondern hindurchgehen und die dinge ausgreifen denn nur so wird die wirklichkeit direkt dargestellt“ (Kupczynska, 2012, p.87)

Die Direkte Kunst meint damit „um zu der wirklichkeit zu gelangen bedarf sie lediglich der materialen und der

menschen.“ (Kupczynska, 2012, p.87)

Aufgrund der enormen Präsenz der „Direkten Kunst“, auch in Wien (Entstehung 1966), sieht man ein großes Potential im Konzept hinter dieser Kunstform. Die Kraft liegt zweifellos in den Grenzüberschreitungen, wie die Überschreitung der Bildfläche, die Gleichstellung der menschlichen Körper mit wahllosen Alltagsgegenständen, oder dem Einsatz des menschlichen Körpers als Experimentierfläche. Die „Direkte Kunst“ ist auch bekannt dafür, dass sie manches von ihren Vorgängern abgekupfert hat. (z.B. Sprengung des Bildrahmens, ursprünglich von Lucio Fontana). Aus diesem Grund handelt es sich bei der „Direkten Kunst“ um eine Kunstpraxis mit Sprachverbot. Dieses Sprachverbot bezieht sich dabei jedoch ausschließlich auf die gesprochene Sprache, welches auf die Forderung der Aktionisten zurückgeht: „gelangen zur wirklichkeit [und zum] tatsächlichen empfinden.“ (Kupczynska, 2012, p.89)

Damit verbunden ist auch der Gedanke an ein Verbot der Schrift. Doch dieses scheint nicht in die Tabuisierung der Sprache zu fallen. Die Herkunft der Schrift, die sich aus der Malerei herleitet, ist es, die sie



Abb.104 Fest des psychisch- physischen Naturalismus, 1963

so interessant macht. Denn kein Zeichen schafft es, die Erfahrungen einzufangen, sondern kann nur Ideen darstellen, die das Wahrgenommene repräsentieren. Dies ist so zu verstehen, dass „indem der Text eine zu vollziehende Handlung auf den Körper projiziert, und diese an dem Körper ausgeführt wird, hat man es nicht mit einer Idee zu tun, sondern mit einem Akt.“ (Kupczynska, 2012, p.90) Die Schrift wird also tötlich, sie tritt in Aktion. Die Schrift kann somit als „performativer Akt die Wirklichkeit tatsächlich erfassen“ (Kupczynska, 2012, p.95) und kehrt von der Reflektion zurück in den Reflex. (vgl. Kupczynska, 2012)

Das maschinelle Prinzip in der österreichischen Literatur und Kunst der 60er Jahre

„In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fand die Avantgarde eine paradoxe Situation vor: die Hymnen an Maschinen wurden redundant, [...]“ (Kupczynska, 2012, p.100)

Die Technik hat ganz bald ihren Standpunkt in der Welt untermauert und sich in vielen Sparten des alltäglichen Lebens ihren Platz verschafft. So kommt es, dass die Welle des technischen Fortschritts, von der sich die

Avantgarde mitreißen lässt, ganz bald in ein Sog kam, welcher sie unaufhörlich in das Meer an Maschinen zieht. (vgl. Kupczynska, 2012)

Technische Bildung wird in Taschenbüchern, die nahezu für jeden Bürger verständlich waren, verbreitet. Es dauert nicht lange, bis es von der Wiener Gruppe, wie zum Beispiel in Oswald Wieners Kabarett 1959 mit dem Titel „die Erfindung der Elektrizität“ stark in die Mängel genommen wird. (vgl. Kupczynska, 2012)

Doch bald ist dieser technische Diskurs, der scheinbar nur oberflächlich am Thema kratzt, so wie er war, wieder vorbei. Ein tieferer Gedanke liefert dem Geist der Wiener Gruppe wieder neues Gedankengut und Zündstoff.

„Den automatisierten Prozessen des Verstehens wollten die Dichter den gar ausmachen, in dem sie in die Produktion der Texte Kombinatorik und Arithmetik einschmuggelten.“(Kupczynska, 2012, p.100)

Oswald Wiener und der Rest der Avantgarde sind begeistert von Wittgensteins „Tractatus“, dem frühen Wittgenstein, der genügend Ecken und Kanten bot.

So beschließt die Wiener Gruppe, laut Oswald Wiener,

Wittgenstein zu retten, indem sie die Kerngedanken seines Werkes neu interpretieren und neu überdenken. (vgl. Kupczynska, 2012)

So ist die Wiener Gruppe auch bald ein interessanter neuer Ansatz für die Aktionisten, welche durch die neue Interpretationen und die Auswirkungen auf Kunst und Literatur einen direkten Ansatz sehen können, obwohl ähnliche Ideenansätze schon in der bildenden Kunst der 50er Jahre zu sehen waren.

Die Kunst ist plötzlich nicht das Kunstwerk selbst, sondern durch den Prozess der Entstehung und den Akt des mechanischen Prozesses der Kunst interessant. Eine völlig neue Fläche, eine, die nicht nur eine Leinwand war, die mit einem Pinsel bemalt wurde, wird bespielt.

Beispielsweise schafft Alfons Schilling eine neue Art der Kunst, gar einen Prototyp der Videokunst, der ein komplett neuer Ansatz der Wahrnehmung und des Bewusstseins der damaligen Zeit war.

Oswald Wiener, der dieses neue Denken, das sich mit Automatismen, Mechanismen, Wirklichkeit und Bewusstsein beschäftigt, in sein Essay „bio-adapter“ aufnimmt, findet Ansätze, welche die Wiener Gruppe

weitgehend beeinflussen.

Das Essay „bio-adapter“ ist, so Wiener, ein Schlüsselwort und Kommentar zum Verständnis seines Romans „die Verbesserung von Mitteleuropa“. (vgl. Kupczynska, 2012)

Oswald Wieners „bio-adapter“

Was sich jedoch als Essay verspricht, wird letztendlich eine opulente Schrift an die Maschine, die sich am Ende als Schrift gegen die Maschine entpuppt.

„Die begründete Hoffnung, dass der Mensch von seiner Auseinandersetzung mit der Umwelt befreit werden könnte. Ein Teil dieser Auseinandersetzung wird schon in absehbarer Zeit den Computern übergeben werden können [...]“ (Kupczynska, 2012, p.104)

So wird der „bio-adapter“ von Wiener zum Allheilmittel der Gesellschaft erklärt:

„[...] seinem Bewusstsein und seiner Umwelt Gerät, benötigt er eine Einrichtung, (glücksanzug), die automatisch die Quellen allen Unbehagens tilgt. „bio-adapter“ macht es möglich, indem er die menschliche Individualität durch Liquidierung deren Geschichte für unexistent erklärt“ (Kupczynska, 2012, p.105)



Abb. |05| Elektrizität, Oswald Wiener



Abb. |06| Otto Muehl

Das Bewusstsein des menschlichen Daseins soll dabei nur noch der unterbewussten Lust frönen, sei es sexueller, oder gewalttätiger Natur.

Jedoch in der zweiten Stufe des Adapters soll jener alle Kontrolle übernehmen und dadurch uneingeschränkte Lust darbieten. Hier spielen lediglich das Bewusstsein, und dessen Beschäftigung die Hauptrolle.

„Mit der Ausblendung der Umwelt scheint eine relevante Bedingung zur „Befreiung des Menschen von der Philosophie“ gegeben zu sein [...]“ (Kupczynska, 2012, p.106)

Hinter diesem ganzen Diskurs, den der „bio-adapter“ hervorruft, steht ein einfacher Drang, der Oswald Wiener scheinbar wichtig war, der Drang nach Freiheit. Der reizvolle Gegenpart zur Naturwissenschaft, die nicht viel Platz für eigene Freiheit ließ. Die Grenzen des Erlaubten, und die eigene Verrücktheit, sind das Saatgut jener Freiheit. (vgl. Kupczynska, 2012)

„Bio Adapter vs. M – Apparat“

Im Vergleich des „bio- adapters“ mit dem „M-Apparat“ Otto Muehls wird bald klar, dass beide die Vernunftkritik in den Fokus ihrer Arbeit legen. Während Otto Muehl aber seinen „M-Apparat“ nicht mit sachlicher Argumentation und sprunghafter, gefühlsbetonter Programmatik argumentiert, präsentiert Oswald Wiener sie als sprachkritische Theorie.

Muehl betont in seinen „M-Apparat“ immer wieder auf sprachliche Dekomposition der verpönten Gestörtheit, während Wiener in seinem „bio-adapter“ die Sprache komplett abschafft. (vgl. Kupczynska, 2012)

„[...] das Material (allerlei Gerümpel, Ramsch, kaputte Geräte und deren Teile, weggeworfene Gegenstände) symbolisiert für Mühl Werte, die die Ordnung aufrecht erhalten [...] Die totale Misshandlung, die sich Dank dem M-Apparat ereignet, [...] geht über einen klassischen Kompensationsakt hinaus.“ (Kupczynska, 2012, p.109)

Hier werden die Parallelen der beiden Werke unverkennbar deutlich. Der Umgang mit der Maschine wird, sobald sie dem eigenen Bewusstsein

die eigenen Wünsche ermöglicht, erleichtert. (vgl. Kupczynska, 2012)

Der Schatten Max Stirners

„[...] Im Rausch der Aktion sollte somit alles erlöschen, was Mühl nicht begreifen und praktizieren wollte. Ein solches scheinbar harmloses Gebärden sollte zugleich das Programm Mühls illustrieren, welches nicht gesprochen werden wollte – das enthemmte Spiel mit Körpern, Lebensmittel, Dreck und Exkrementen.“ (Kupczynska, 2012, p.112)

Das Interesse Muehls an der „Stirnerschen Lehre“, liegt scheinbar am Festhalten des Individuellen.

„In der Erkenntnis der Demontage der vorgefundenen Wirklichkeitsvorstellung trifft sich das Stirners Konzept mit dem der Avantgarde [...]“ (Kupczynska, 2012, p.113)

Das Conclusio, welches im Mittelpunkt Muehls steht, ist jenes: man sollte sich an der Wirklichkeit nach Belieben bedienen. Beispielsweise trifft man in Muehls „Kabinett der Anti-Bürger“, einen Schizophrenen: einen Heiligen und Lustmörder. Oder man wirft einen Blick auf Muehls Organismus „Zock“, der dazu da ist, der „totalen Aggression und Regression“ zu dienen.

Vergleicht man jedoch Muehl und Stirner in der Betrachtung auf zwischenmenschliche Beziehungen, erkennt man einige gravierende Unterschiede:

Während bei Otto Muehls „Zock Manifest“ die Mitmenschen wie Wildtiere gejagt, lustvoll erschlagen und verspeist werden, gibt sich Stirner eher der These hin, der Mitmensch sei dazu da, ihn zu tolerieren, solange er denn nützlich sei.

Und als die beiden einen Blick auf den Bund der Ehe werfen, wird klar, dass die Ansichten gar nicht so unterschiedlich sind. „Die Ehe unterbindet die Lust des Einzelnen, kontrolliert sie und lenkt sie in sanktionierte Bahnen.“ (Kupczynska, 2012, p.117)

Ein Unterschied, welcher zu guterletzt noch hervorgehoben werden sollte, ist jener, dass Otto Muehl das Denken nicht mit Gedanken, sondern mit Handlungen besagt. (vgl. Kupczynska, 2012)

Die Sprache als Zankapfel oder warum das Duo Oswald Wiener/ Otto Muehl verstummte

Die sogenannte „Uni- Ferkelei“ 1968 ist laut Günter Brus eine „rein politische Demonstration“ (Kupczynska, 2012, p.231), eine Uniaktion mit vielen Vertretern des Wiener Aktionismus. Doch dieser Abend zieht Konsequenzen mit sich: Oswald Wiener muss für

6 Wochen in Untersuchungshaft und Otto Muehl 14 Tage in Arrest. Die strafrechtlichen Konsequenzen waren eigentlich nichts Spektakuläres, da „die Kriminalisierung der Wiener Avantgarde in den 60er Jahren zum festen Repertoire der künstlerischen Tätigkeit zählte“ (Kupczynska, 2012, p.119). Doch nach der bereits erwähnten Aktion „Kunst und Revolution“ fliehen viele Mitglieder ins Ausland und das Duo Otto Muehl und Oswald Wiener trennen sich endgültig.

Die Bekanntschaft dieser zwei Männer reicht bis in den Anfang der 60er Jahre zurück. Wiener gehört dem Kreis der Wiener Dichtergemeinschaft an und durch fehlende Resonanz bei der Bevölkerung entsteht eine belebte Untergrundszene, in der sich Künstler treffen und austauschen. Es kommt zu einer Vermischung von Ideen, Inspirationen, Faszinationen und Gestaltungsformen. In diesem Schmelztiegel begegnen sich Oswald Wiener, ein Theoretiker und Analytiker, der oft im Publikum von Aktionen saß, und Otto Muehl. Neben seinem Roman „Die Verbesserung von Mitteleuropa“ in den 1960er Jahren arbeitet Wiener mit Muehl an dessen ZOCK-Manifest, ein anarchistisch angelegtes Konzept, eine Totalrevolution.

Oswald Wieners Haltung gegenüber dem Wiener Aktionismus ist ambivalent. Während Muehl über die Verdinglichung seines Materials, dem Körper, spricht, beschreibt wie er jenem die Glieder verrenken möge und verletzen wolle, signalisiert Wiener sein Misstrauen gegenüber der Berichterstattung, indem er die Figur des Mike Hammers, eine Kultfigur aus einem Krimiroman schuf, da ihm die bloße Vereinnahmung der Wirklichkeit von Muehl zu eindimensional wird.

Im Aktionismus mündet die Zerlegung von Wörtern in eine blinde Zerstörungswut. Für Wiener ist nicht das Konzept der Kunst der Aktionisten wichtig, sondern vielmehr das energetische Feld, das mit einem hohen Gewaltpotential zu einem Umsturz führen hätte können. Frei nach dem Motto „weg mit dem Vergangenen“, wie Nitsch mit dem Hammer philosophiert. Bei Muehl „erschöpft sich die Vernichtung und Zerstörung nicht in ihrer eigenen Wucht, sondern sie eröffnet neue Perspektiven und lässt selbst in Ruinen Umriss des Neuen erkennen“. (Kupczynska, 2012, p.122) Muehls Bildlichkeit ist anders als die von Nitsch. Er versucht den Prozess der Sinnzerstörung in die Tiefe des Körpers zu übertragen. „Das Wesen des Konfliktes zwischen Muehl und Wiener liegt also somit zu aller erst darin, dass Muehl sich am Besudeln der Sprache dionysisch berauscht, während Wiener bei demselben Vorgehen nüchtern und analytisch bleibt.“ (Kupczynska, 2012, p. 123) Muehl erkennt in der Sprache die individuelle Unfreiheit, da alles, was der Mensch spricht, eine

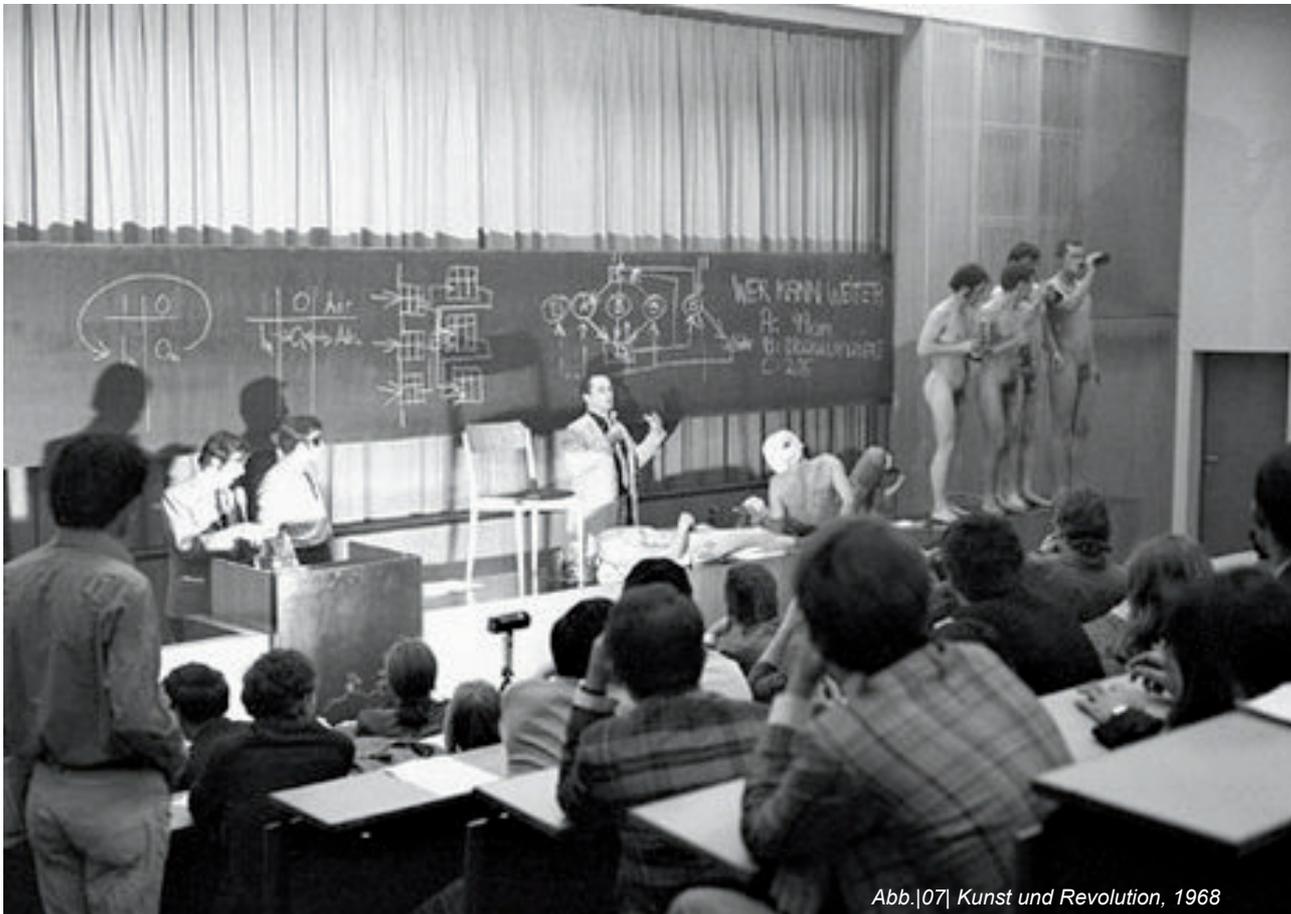


Abb. |07| Kunst und Revolution, 1968

Reaktion ist. Das „richtige“ sagen hat für ihn nichts mit Kreativität zu tun. Um diesem Umstand entgegen zu wirken entstehen Aktionen, in denen, ohne einen erkennbaren Sinn, die Kommunikation jenseits der Sprache entstehen, oder bei denen das Sprechen wie andere körperliche Handlungen erfolgt. Die Unfreiheit durch Sprache führt zu einem Fluchtrefflex in die direkte Handlung, die Aktionen. Im ZOCK-Manifest von Muehl und Wiener wird die Aktion in weiterer Folge zum Regierenden erklärt. Für Muehl bedeutete dies ein körperliches Ereignis, für Wiener ein Denkprozess, seine Denk- und Schreibweise regen dazu an, über das Gelesene nachzudenken, zu sehen und dabei zu zeigen wie man sieht. Bei ZOCK heißt es im Gegensatz dazu aber zu zeigen wie man etwas vernichtet. Ein Hader, bei dem nur die Sprache heil davon kam. (vgl. Kupczynska, 2012)

ZOCK- Lesearten eines Ereignisses

„ZOCK- hat es sich in den Kopf gesetzt jeden Wichtel einzeln zu vernichten. Den Wichtel erkennt man nicht nur an der Krawatte“ (Kupczynska, 2012, p.237)

Das ZOCK Manifest entsteht aufgrund ansteigendem Unbehagen der Wiener Avantgarde an der Wirklichkeit,

nicht nur der, die in Österreich herrscht. Dem Manifest gehen öffentliche Auftritte voran, bei denen die Wut der Künstler sich gegen jedes bejahende Kunstkonzept, sowie gegen den Verlust der Individualität, zu Gunsten des Staates, richtete. Im Jahr 1968 kann sich die Revolte in der Uniaktion „Kunst und Revolution“, besser bekannt unter dem Namen „Uni- Ferkelei“, entladen. (vgl. Kupczynska, 2012)

Der Wichtel steht für das Feindbild des Österreicher. Das Manifest beinhaltet auch eine Aktion, das ZOCK-Fest, an dem Vertreter des Wiener Aktionismus, wie Hermann Nitsch, Attersee, Wolfgang Bauer, Peter Weibel uvm., teilnahmen. Es werden Gedichte, Texte und Aktionen vorgetragen und enden schließlich in einer Prügelei. Dass aus dem Manifest ein Fest wurde, ist Wiener zu verdanken, der nachträglich die Rolle von Zock als Mobilisierung von sogenannten Off- Künstlern sieht. Nachdem Muehl den Glauben an eine echte Wirklichkeit mit Nitsch teilte, distanziert sich Wiener zusehens von Muehl, der unter dem Vorwand, die Handlanger der Macht an den Pranger zu stellen, sich selbst in eine Herrscherposition steigert. Das Ganze geht soweit, dass Muehl die Bildung einer



Abb.[08] Zockfest, 1967

Partei, der ZOCK Partei, ins Auge fast, die laut Fleck eine Krönung der ZOCK- Ereignisse dargestellt hätte, eine Radikalisierung und eine Totalisierung. Da der Gedanke der Individualität sehr stark ausgeprägt war, wäre dieses Politikum nur als eine unterschwellige und unvermeidliche Organisation, als Sprache und Ideologie möglich gewesen. (vgl. Kupczynska, 2012)

ZOCK - ein Gewalttext

Muehl verfasst mehrere Manifeste und alle haben eines gemeinsam: Ihr Gewaltpotential. Die Handgreiflichkeiten gehören immer zum Leitmotiv und sind wichtig für die Äußerungen. Im Gegensatz dazu stehen Muehls Aktionen, die wiedererwartens nicht annähernd so brutal waren wie seine geschriebenen Worte. Grund dafür ist, dass man Handlungen mit dem menschlichen Körper mit den Mitteln der Sprache mit der gewünschten Dichte nicht vermitteln kann. Deshalb flüchtet sich der Stil des Aktionismus in das Derbe und Vulgäre. Die Gewalt in den Texten hat nur die Funktion eine Kulisse zu schaffen, eine Kulisse, für die man sonst keine beschreibenden Worte fand. Das Geschriebene sollte ein Gefühl, eine körperliche Reaktion auslösen, nicht aber den Geist anregen.

„Bei Mühl der diese stilistischen Fallen nicht reflektiert, kippt die angestrenzte Eindrücklichkeit oft auch in den monotonen Ton einer Gebrauchsanweisung um“ (Kupczynska, 2012, p.132). Der Gewalt in der Sprache kann man aber auch eine Ventilfunktion zuschreiben: „die Sprache wie einen Fetzen zu bearbeiten“ (Kupczynska, 2012, p.132), war das Ziel. Im ZOCK wird der Exzess eindeutig ekstatisch beschrieben, das Verunstalten der Sprache erfolgt in einem unkontrollierten, ausufernden Wutausbruch. Das aggressive Verhalten gegenüber dem Wort geht somit einher mit der Destruktion der vom Staat organisierten Wirklichkeit. Die Sprache kastriert zusammen mit dem Staat die Wirklichkeit. Die Aktionisten, vor allem aber Muehl, glauben, dass für eine Veränderung in der politischen Landschaft etwas vollkommen Neues geschaffen werden muss. Nur ein anderer Inhalt hätte es in ihren Augen nicht schaffen können etwas zu bewirken. Beispiel dafür ist der Anarchismus, der sich zwar im Inhalt von seinem Gegenüber unterscheidet, aber nicht in seiner Form. „Eine Bedrohung kommt nur von Phänomenen, die sich jeder Reglementierung entziehen, dass heißt solchen, die nicht beabsichtigen, an keinem Aufbau und Profit interessiert sind.“

(Kupczynska, 2012, p.134). Auch in der Ziellosigkeit sehen sie einen Weg den Staat zu hintergehen. Der Staat ist das erklärte Feindbild Nummer eins und zu seiner Rechten sitzt die Sprache, die die Wirklichkeit überwacht. Im Bezug auf diese überwachende Funktion der Sprache verbietet ZOCK schlicht und einfach diese, samt allen „Reliquien der Wichtelkultur“ (Kupczynska, 2012, p.135) „Vernichtet werden alle Bücher, Sprengung aller Bibliotheken, Vernichtung aller sogenannten Kunstwerke und Musikinstrumente. ZOCK wird nicht nur das Schreiben, sondern auch das Sprechen verboten. ZOCK ist ein Feind der Sprache.“ (Kupczynska, 2012, p.135)

Zock stellt eine Idee der Totalrevolution dar, mit Anführern, die sich ihren Namen „Zocker“ allein durch außergewöhnliche Aktionen verdienen würden. Hauptziel von Zock ist die Vernichtung der Wichtel, der Institutionen der Wichtel und ihre Werte müssen zerstört werden. „TOTALREVOLUTION bedeutet nicht irgendeine Umwälzung durch Wichtelrevolutionäre, mit Rezepten von gestern. ZOCK versteht unter Politik nicht irgendein System aufzubauen und diesem dann zu opfern, sondern die totale Befriedigung der Bedürfnisse des Einzelnen und dazu gehört notwendigerweise auch der Lustmord.“ (Kupczynska, 2012, p.238)

Das Konzept von ZOCK ist die Konzeptlosigkeit, das Ziel die totale Unordnung, doch das Erhalten des nichtvorhandenen Programms erweist sich als schwierig. (vgl. Kupczynska, 2012)

Muehl versus Sade

Das ZOCK-Manifest weist mehrere Gemeinsamkeiten mit den Schriften von Marquise de Sade auf. (Kupczynska, 2012, pp.140) Zunächst wird bei beiden die Menschheit in zwei Typen eingeteilt: die Libertins und den Rest, bzw. den Wichteln und den ZOCKERN. Die Libertins bzw. ZOCKER dürfen über die Körper der anderen entscheiden. Unterschied dabei ist, dass es den Libertins aufgrund ihres Geldes erlaubt ist, den ZOCKERN einfach auf Grund des Blutdurstes. Beide propagieren die Auflösung aller Familien- bzw. Blutbanden. Bei beiden ist der Antrieb die Lust zur Vernichtung verbunden mit Gewalt.

Sade beschreibt seine Szenarien sehr geordnet und detailliert. Die Protagonisten handeln nach der Logik und mathematischen Regeln, denen auch die Textstruktur folgt. Beim ZOCK-Manifest wird die Planung aber von der Handlung abgelöst, es ist willkürlicher und folgt nur noch der Gewalt.

Muehl und Sade benutzen beide als Stilmittel die Wiederholung zur Unterstreichung. Sie versuchen ihre Utopien zu übermitteln, indem sie anhand von

gesellschaftlich anerkannten Ansichten argumentieren. Muehl möchte, dass man von der Sprache stumm in die Handlung übergeht, um sich schlussendlich gänzlich von der Sprache zu trennen. Sade macht es genau umgekehrt: die Sprache ist wichtiger als die Tat, denn wie er sagt, was man tut ist bereits gesagt worden. (vgl. Kupczynska, 2012) Man merkt, dass Sade eine fiktive Welt beschreibt, wohingegen Muehl eine Anarchie in der Wirklichkeit erschaffen möchte. Ein weiterer Aspekt bei Sade ist, dass der Sprecher darf, auch das Sagen hat. Bei ZOCK hingegen ist die Sprache verboten, da sie das Instrument der Wichtel ist. Was man dabei aber bedenken sollte, ist, dass Tabus erst solche sind, wenn man sie als solche auch bezeichnen kann. Lüge und Betrug kann man erst durch ihre Antithesen Wahrheit und Ehrlichkeit ausmachen. Ohne Benennung verlieren sie ihre Boshaftigkeit, Kriminalität.

Auch das Böse wird untersucht. Immanuel Kant bezeichnet das Böse als einen Teil der Vernunft und der menschlichen Natur. (vgl. Kupczynska, 2012) Jedoch besitzt das Böse auch eine Souveränität infolge dessen es dem Guten überlegen ist und somit das Subjekt, den Mensch, vernichten kann. Darin liegt auch das Essentielle des literarischen Bösen bei Sade. Sade behauptet weiters, dass man auch im Bösen glücklich sein wird, was eine Antithese zu Kants „Kritik der praktischen Vernunft“ darstellt. Was bei Kant das Wohl ist, also die Analogie zum Guten, ist bei Sade das Lustprinzip. Muehls ZOCK-Manifest geht noch einen Schritt weiter, ist radikaler. Alle Figuren, seien es ZOCKER oder Wichtel, sind von der Gewalt abhängig. Hierbei wird die Moral endgültig überschritten. ZOCK ist über dem Gesetz, es gibt auch keine Zukunft, da es um die vollständige Zerstörung geht.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Sade und dem ZOCK-Manifest liegt in der Verwendung willkürlicher Naturgesetze. „Zerstörung ist eines der Grundgesetze der Natur, und nichts, was zerstört, kann Verbrechen sein. [...]Wir gehen der Natur entgegen, wenn wir uns vernichten - weil so geben wir ihre Schöpfungskraft zurück. Mord ist keine Zerstörung. Wer einen Mord begeht, wandelt nur Formen ab.“ (Kupczynska, 2012, p.150)

Sade und Muehl verbindet ebenfalls, dass es keinen Trost und keine Hoffnung gibt. Der einzige Weg zur Befriedigung der eigenen Bedürfnisse ist die Gewalt.

Das Fazit ist also, dass Muehl seine anarchische Kunst durch seine Kommune bloßgestellt hat, da sie die Kunst durch ihren Skandalcharakter in den Schatten stellt.

(vgl. Kupczynska, 2012)



Abb. | 09 | Detail Aktion, Hermann Nitsch, 1964

MANIFESTE VON HERMANN NITSCH

Das Orgien Mysterien Theater

Im Rahmen des OM- Theaters finden bis zum Jahr 2005 130 Aktionen statt, die jedes mal groß angelegt waren. Die Höhepunkte dieser Aktionen finden als Gesamtkunstwerk statt, welches 1966 sechs Tage lang ging.

Angefangen hat Nitsch mit Malaktionen, die vom Abstrakten Expressionismus und dem Tachismus inspiriert waren. Erst nach und nach entwickelt Nitsch seine, für ihn typischen Aktionen. Die ersten davon gemeinsam mit befreundeten Aktionskünstlern, wie Otto Muehl, Günter Brus und später auch Rudolf Schwarzkogler. In Zusammenarbeit mit Otto Muehl entsteht die Aktion „Blutorgel“, zu der auch das Manifest zählt und im Jahr 1963 „das Fest des psychisch – physischen Naturalismus“. Auf diese beiden Aktionen folgen mehrere Arbeiten, die Nitsch individuell macht und sich dabei auf die Idee des Manifestes des Orgien Mysterien Theaters konzentriert. Wenige Jahre später kommt es jedoch zu einer erneuten Zusammenarbeit zwischen Muehl und Nitsch, mit seiner Partizipation als „Johannes 007“ am „ZOCK - Fest“ 1967.

Mit seinen Aktionen verfolgt Nitsch bis heute die Thematik der Selbstfindung über das Leben hinaus bis in den Tod. Er vertritt die Meinung, dass der durchschnittliche Mensch nicht mehr in der Lage ist sich voll und ganz auszuleben, er unterdrückt seine Triebe, da es ihm die Moral und der Anstand nicht erlauben sie auszuleben. Dieses Verdrängen versucht Nitsch mit dem Orgien Mysterien Theater zu beenden, er will dabei helfen, das unterdrückte Böse, „das dunkelste in der Sphäre der Psyche“ (Kupczynska, 2012, p.156),

herauszulocken. Die Verbindung zur Psychoanalyse von Freud ist somit kaum zu übersehen. Das Ganze ans Licht bringen des Unterbewusstseins nennt Nitsch selbst „Abreaktion“. Die Aktionen, die im Rahmen des Orgien Mysterien Theaters stattfinden, folgen immer einem bestimmten Schema, das sich in den meisten Fällen sehr ähnelt. „Den Kulminationspunkt bildet die symbolische Tötung des Stiers, dieser folgen weitere Kreuzigung – und Wühlszenen. Das ganze streng dramatisierte Geschehen wird durch eine von Nitsch eigens für die Zwecke der Aktion komponierte Musik begleitet, die das Anwachsen der Spannung sowie die einzelnen Stationen der Spiele untermalt“ (Kupczynska, 2012, p.157). Ziel ist es, alle Sinneseindrücke zu komprimieren und zu intensivieren. Im Wesentlichen unterscheiden sich Nitsch - Aktionen von Muehl – Aktionen durch die Prägung von Spontaneität und Zufall. Diese Eigenschaften sind bei Nitsch kaum bis gar nicht vorhanden, da sie für sein Konzept und sein gesetztes Ziel kontraproduktiv wären. Die Aktionen werden bis heute entworfen und ihr Höhepunkt bildet das Spannungsverhältnis zwischen dem antiken Mythos, der durch einen Dionysos und einen Jesus Christus symbolisiert wird. Diese zwei Figuren dienen als Symbol für die im Mensch stillgelegten Kräfte des Lebens, die ihr Äußerstes durch Grausamkeit zum Ausdruck gelangen. „Das Vitale findet seine letzte Vollendung – und damit auch seine Sinnggebung – im Tod.“ (Kupczynska, 2012, p.158) (vgl. Kupczynska, 2012)

Das Einbinden sakraler Elemente ist nicht von Anfang an Bestandteil seiner Aktionen. Er beabsichtigt

aber auch keine Wertung und möchte somit auch „keine moralische Abgrenzung“ (Kupczynska, 2012, p.159) abbilden. Sie dienen lediglich als Symbole, um sein Misstrauen gegenüber Moralvorstellungen auszudrücken.

„Zusammenfassend – Nitschs Auffassung zufolge ist es die Aufgabe des Theaters, mit Hilfe von den im kollektiven menschlichen Bewusstsein gespeicherten Inhalten in den Kern des Daseins vorzustoßen. Das Theater begreift er als Medium, das seit eh und je die zentrale Frage der menschlichen Existenz behandelt, aber auch als eine Ausdrucksform, welche ihren Ursprung im religiösen Fest besitzt - diese zwei Konstituenten blinden den Kern des OMTheaters.“ (Kupczynska, 2012, p.159)

Sich selbst schreibt Nitsch die Rolle des Erneuerers des Theaters zu.

Nitsch und seine Manifeste

Nitschs Manifeste können als programmatische Texte gelesen werden. Sie sind mit den Aktionen verbunden und stellen die ersten Schritte des Künstlers, neben seiner malerischen Tätigkeit, dar. Trotzdem plagt ihn ein gewisses Unbehagen, da die Möglichkeiten der

geschriebenen Sprache begrenzt sind. Elemente, die die Sinnesorgane, wie die Nase, das Ohr, die Augen anregen, können mit Wörtern nur schwer bis gar nicht vermittelt werden. Im Gegensatz zu seinen Kollegen des Wiener Aktionismus, die sehr experimentierfreudig mit dem Geschriebenen umgingen, geht Nitsch sehr vorsichtig mit solchen Experimenten um. Seine Manifeste sollen vor allem informativ sein. Oftmals wählt er die Form eines Gedichtes, die er wegen dessen Rhythmus und optischen Eleganz verwendet. „Der Rhythmus verleiht dem Text einen feierlichen Ton und erzwingt zugleich eine Komprimierung des Sagenden.“ (Kupczynska, 2012, p.163)

Das Heilige und Sakrale

Soziologisch betrachtet verfolgen Rituale eine zentrale, klar festgelegte Funktion und dienen dazu die Gesellschaft in Schach zu halten. „Das Urfest, von dem bei Nitsch die Rede ist, gilt als Vehikel zum Erreichen einer „einsicht, durch welche gral und phallus als zwei sich bedingende extreme angesehen werden.“ (Kupczynska, 2012, p.170). Dieses Zitat soll verständlich machen, wieso das Tieropfer den Höhepunkt in den Aktionen von Nitsch bildet. Durch



Abb.10|Blutorgel, Hermann Nitsch, 1962



Abb. |11| Hermann Nitsch, Blutorgel, 1962

die Tatsache, dass die Opferung Bestandteil einer künstlerischen Vision darstellt, verliert sie ihren moralischen Wert. Die Verbindung von Opferung und Sakrale mit dem Unbewussten und der Abreaktion im psychoanalytischen Sinn ist essenziell. Nitsch glaubt so den moralischen Aspekt von vornherein ausklammern zu können. Nitschs großes Ziel ist nie die Verschmelzung von Theater und Leben, sondern er wollte das Heilige wieder erfahrbar machen, ein neuer Bewusstseinszustand soll mit den genannten Mitteln und Methoden schließlich erreicht werden.

„Im Genre Manifest erscheint eine solche Anpreisung mehr legitim, Versprechen haben potenzielle Anhänger anzulocken, die avantgardistische Praxis bestätigt die Effizienz einer solchen Taktik. Jedoch Nitschs Manifeste unterscheiden sich von den avantgardistischen in einem wichtigen Punkt: Sie verbleiben nicht beim Versprechen einer Erlösung durch Kunst, sondern setzen das Gesagte in die Praxis um.“ (Kupczynska, 2012, p.177) Die Praxis sind die durchgeführten Aktionen.

Fest oder Manifest?!

Die geschriebenen Werke von Herman Nitsch weisen

eine gewisse Paradoxie auf, die darin liegt, die auszuübende Abkehr von der sprachlichen Mitteilung, den Inhalt der Kunstkonzepte in Wörter zu fassen. Von Nitsch veranstaltete Feste pendeln immer zwischen dem Realen und dem Rauschhaften. So wandern auch seine Manifeste auf einem schmalen Grad zwischen dem ausgedachten Gesamtkunstwerk und der klaren Darstellung der Wirklichkeit. Gelegentlich dienen die Manifeste auch als Einstimmung und Information zu geplanten Aktionen und Festen, sowie beim Manifest „des Lammes“, in dem sogar ein genaues Datum genannt wird (4. Juni 1962). Die Manifeste selber sollen den Teilnehmer in Ekstase versetzen, sein Bewusstsein erweitern und ihn sein Inneres zum Vorschein bringen lassen. (Kupczynska, 2012)

Nitschs Auffassung von Kunst

Als Ausgangspunkt kann die Annahme, „dass das Fest eine der zentralen Komponenten der Menschwerdung darstellt“ (Kupczynska, 2012, p.188) gesehen werden. Mit diesen Festen versucht Nitsch deshalb die Menschheit zu erneuern, ihre Existenz so zu gestalten, wie er sich das Leben gedacht hat. Dazu dient ihm der Rauschzustand als Mittel zur Umsetzung. Die Ekstase,



Abb. | 12 | Hermann Nitsch, Blutroger, 1962



Abb. |13| Nitsch Aktion, Deutschland, 2013

die man mit der Teilnahme an einer Aktion erreichen möchte und das Gegenteil dazu, die Besonnenheit, sollten sich im idealen Kunstwerk ausgleichen, „da nur aus einer solchen Vernunftfehe die wahrhaft großartigsten Schöpfungen hervorgehen können“ (Kupczynska, 2012, p.192) . Die Besonnenheit kann in diesem Kontext mit dem Denken gleichgesetzt werden, und die Wahrnehmung mit dem Sehen. In der Auffassung von Nitsch wird ein ideales Kunstwerk also vom Sehen und vom Denken organisiert, denn ohne sie käme die Sinnerzeugung gar nicht zustande. Das wahre Erleben steht im Fokus, das Erleben von einem selbst.

Der Mensch wird als denkendes und sinnliches Wesen beschrieben, das Denken heißt nun auch die verlorene Vollkommenheit zu suchen.

Um die Struktur seines Orgien Mysterium Theaters zu rechtfertigen, greift Nitsch bis auf die Elemente der frühromanischen Kunstphilosophie zurück. Er bewirbt in seinen Spielen und Aktionen „den Ausbruch aus den Fesseln der Konventionen, er setzt das Chaotische und Anarchistische an der romantischen Vision frei“ (Kupczynska, 2012, p.205). „Die aktionistische Kunst

entwirft nun keine Utopien mehr – sie rebelliert gegen bestehende Ordnungen, demaskiert sie als Pathologie und führt sie ad absurdum, sie vermag es allerdings nicht, ihr eine heile Parallelwelt entgegenzuhalten“ (Kupczynska, 2012, p.208). Um sein Orgien Mysterien Theater aus dieser misslichen Lage zu retten, beginnt er es als Therapie anzupreisen. (vgl. Kupczynska, 2012) So wurde aus der einmaligen Utopie eine Therapie. Dieses Handeln Nitschs kann als einer der Gründe gesehen werden, wieso sich Nitsch vom Gedanken des Gesamtkunstwerkes entfernt hat und den reinen Aktionen, dem Geschehen, widmete. Der Wandel zu dem Gesamtkunstwerk geht über die Phänomene der historischen Avantgarde und später auch über den abstrakten Expressionismus und den Happenings hinaus. Herman Nitschs Ziel ist es, „die Wirklichkeit als Gestaltungsmittel mit einzubeziehen“ (Kupczynska, 2012, p. 210).

Bei Nitsch und seinen Manifesten dient die Sprache als Relikt. Er will ursprünglich auf die Sprache in seiner Arbeit verzichten, das zu einer Ambivalenz führt. Denn wenn kein Wort laut ausgesprochen werden darf, dürfte man eigentlich auch kein Wort niederschreiben. Dies tut



Abb. |14|122. Aktion, Hermann Nitsch, 2005

Nitsch mit dem Verfassen von Manifesten aber bewusst. Für seine Sprache ist das Bewusstsein, dass manche Wörter bzw. Wortzusammenstellungen stärker sind als andere, essenziell. Doch trotz diesem Bewusstsein für Sprache und Ausdruck, stößt auch Nitsch bald an deren Grenzen, wie Oswald Wiener beschreibt, „kommt auch Nitsch mit dem Geschriebenen nicht gegen die Selbstverständlichkeit der herrschenden Konventionen, gegen die Unhinterfragbarkeit der gesellschaftlichen Ordnung. Die Manifeste können dieses rebellische Potenzial nicht vermitteln - weder ihre Sprache, noch ihre graphische Gestaltung tragen das subversive Element mit.“ (Kupczynska, 2012, p.216)



Abb. 15 | Orgien Mysterien Theater, Hermann Nitsch, 2005



Abb. | 16 | 3. Aktion, Rudolf Schwarzkogler, 1965

MANIFESTE VON RUDOLF SCHWARZKOGLER

Rudolf Schwarzkogler wird am 13. November 1940 in Wien geboren und ist das Kind eines Arztes und einer Kosmetikerin. Sein Vater nimmt sich im Jänner 1943 vor Stalingrad das Leben und erschießt sich, nachdem er beide Beine verloren hatte.

1957 – 1961 besucht Schwarzkogler die Schule der Höheren Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien im 7. Bezirk. Dort schließt er eine enge Freundschaft mit Heinz Cibulka, der ihn auch in seinem späteren Leben immer wieder begleitet und in seinen Aktionen als Modell fungiert.

1958 lernt Rudolf Schwarzkogler an der Schule auch Hermann Nitsch kennen, mit dem er sein gesamtes Leben lang eng befreundet bleibt und mit ihm gemeinsam verschiedene Aktionen durchführt. Die beiden teilen sehr viele Gemeinsamkeiten, obwohl sie in ihren künstlerischen Temperamenten sehr unterschiedlich sind, wie die Verehrung der österreichischen Künstler wie Klimt, Schiele, Gerstl oder Kokoschka.

Hermann Nitsch bewundert schon damals die enorme Belesenheit und das große Interesse an Musik von Schwarzkogler und beschreibt ihn als einen der kenntnisreichsten und informiertesten Personen, die er kennt. (vgl. Badura-Triska and Klocker, 2000)

Um ca. 1960 freundet sich Schwarzkogler mit dem Maler Karl Heinz Schlöglhofer an, der ebenso die Filmakademie im Jahr 1961/1962 besucht. Mit dieser Freundschaft geht ein sehr wichtiger Treffpunkt einher – die Wohnung von Schlöglhofers Eltern am Wiener Naschmarkt. Dort treffen sich sehr viele Künstler, unter anderem auch Hermann Nitsch, Günter Brus und Otto Muhel. 1961 unterzieht sich der schwer psychisch

krankte Schlöglhofer einer Elektroschocktherapie, die Rudolf Schwarzkogler Anlass gibt, sich selbst nie einer Therapie zu unterziehen, obwohl auch er schon sehr früh depressiv wurde.

Aus Rudolf Schwarzkoglers Schulzeit und der unmittelbaren Zeit danach, sind noch wenige Aquarelle und figürliche Zeichnungen erhalten, die schon in dieser Periode seine präzise und sehr kühl kalkulierte Herangehensweise, die ihn und seine Werke auszeichnet, zeigt. „Unter anderem zeigen diese Bilder Einflüsse der Wiener Schule des Phantastischen Realismus eines Albert Paris Güntersloh oder Wolfgang Hutter [...] wie auch einer gewissen Manieriertheit bestimmten spezifisch österreichischen Variante surrealistischer Kunst.“ (Badura-Triska and Klocker, 2000, p.390) Es ist auch deshalb nur noch ein Bruchteil dieser Bilder erhalten, da er selbst viele vernichtet hat, weil sie seinen Qualitätsansprüchen nicht genügten.

Im Herbst 1961/1962 schreibt sich Schwarzkogler an der Akademie für angewandte Kunst in Wien ein und umgeht somit gleichzeitig seinen Militärdienst. Im selben Jahr posiert er für eine Fotoserie von Wilfried Klanjsek-Bratke, seinem ehemaligen Mitschüler der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt. Auch hier ist wieder seine kühl kontrollierte, reduziert zurückgehaltene Herangehensweise ein wesentliches Merkmal seiner Ausdrucksweise und Ästhetik. Die Haltung wird eher als ein emotionslos distanzierter Umgang mit dem menschlichen Körper interpretiert, der immer wieder in seinen eigenen Werken auftritt.

Eine wichtige Rolle in seinen Werken spielen dabei immer die Farben Blau, Gelb und Weiß. Auch in Hinblick auf die Entwicklung seiner Werke, die von



Abb.17| Bild mit 6 Nägel, Rudolf Schwarzkogler, 1949

einer starken Betonung der Materialität der Farbe und dem Miteinbeziehen verschiedenster Objekte ausgezeichnet sind.

Beispielsweise entstehen 1961/1962 ein monochrom weißes Bild, in das 6 Nägel eingeschlagen sind, die von einem in die Farbe eingeritztes Oval umrahmt werden. 1962/ 1963 entsteht ein weiteres Bild in monochromen Blau, in das eine horizontale Schnur eingearbeitet ist, an der sich die Farbe staut und so am Bild herunterläuft. Diese Art zu arbeiten, verleiht dem Bild einen materiellen Charakter.

Schon ab dem Jahr 1962 beginnt Schwarzkogler seine bisherige Arbeitsweise zu erweitern und bemalte beispielsweise ein von ihm selbst gefertigtes Holzkreuzifix mit blauer Farbe, das er anschließend über ein Exemplar von Hermann Nitschs, Muehls und Josef Dvoraks Veranstaltung, die „Blutorgel“, hängt. In dieser Zeit lässt er sich stark von Yves Klein beeinflussen und übernimmt seine Gedanken Bäume, Wälder und sogar ganze Landschaften in blau zu färben. Es heißt oft, dass Rudolf Schwarzkogler die Natur verändern und in sie schöpferisch eingreifen wolle, was wohl seine Taten erklären soll. Die Frage, die man sich dabei stellt, ist, warum ausgerechnet die Farbe Blau? Im Grunde

genommen ist diese Frage einfach zu beantworten. Es ist seine Lieblingsfarbe. „Er sah in ihr die Verfeinerung und die Verwandlung des triebhaften zur apollinischen lebensweise verkörpert.“ (Badura-Triska and Klocker, 2000, p.391)

In der Zeit des Militärdienstes lernt er Edith Adam kennen, die zu dieser Zeit in einer Bank und als Journalistin arbeitet und bis zum Tod Rudolf Schwarzkoglers seine Partnerin bleibt.

Aufgrund seiner Freundschaft zu Hermann Nitsch lernt er im Jahr 1963 bzw. 1964 Otto Muehl und Günter Brus kennen. Am 9. Oktober 1964 beteiligt sich Schwarzkogler an Otto Muehls „Luftballonkonzert“ Aktion und im selben Jahr und dem darauffolgenden verfasst Schwarzkogler, gemeinsam mit Muehl, ein Aktionskonzept mit dem Titel „sanitäre kunst“.

Am 6. Jänner 1965 sitzt Rudolf Schwarzkogler im Publikum von Hermann Nitschs 7. Aktion, die ihn maßgeblich in seinen Werken prägt. Die Zuseher werden dabei von Nitsch aufgefordert mit den von ihm bereitgelegten Gegenständen zu agieren. Dabei plant der Künstler bereits seine eigene Aktion. Kurze Zeit später stellt sich Schwarzkogler als Modell für Nitschs 8. Aktion zur Verfügung, die die erste Körperaktion von

vielen war. (vgl. Badura-Triska and Klocker, 2000)

Am 6. Februar 1965 inszeniert Rudolf Schwarzkogler seine erste eigene Aktion unter dem Titel „Hochzeit“ in der Wohnung seines Freundes Heinz Cibulka. Dies ist auch die einzige Aktion, bei der er selbst vor dem Publikum enger Freunde agiert. Dabei stehen Heinz Cibulka und Anni Brus, die Frau von Günter Brus, als Modelle zur Verfügung. Diese Aktion zeigt starke malerische Züge und nimmt Teile und Intensionen von Nitschs Tischaktionen auf, sowie auch Einflüsse von Günter Brus und Otto Muehl sind zu erkennen. „Hochzeit“ entwickelt eine eigene Sprache der Inszenierung, Verkleiden des Raumes, Bemalen der Wände und das Aufstellen von Utensilien in den typischen Schwarzkogler-Farben. Zentral eine Szene, bei der er ein weißes Tuch, aufgespannt vor einer Wand, aufschlitzt und die dahinterstehende, als Braut verkleidete, Anni Brus durch die entstandene Öffnung in den Raum stellt und sie mit blauer Farbe anspritzt. Bei dieser Aktion sind zugleich vier Fotografen anwesend, die Rudolf Schwarzkoglers erste Aktion auf Schwarz-Weiß-Bildern festhalten.

Nicht nur seine erste Aktion hält Schwarzkogler in der Wohnung von Heinz Cibulka ab, sondern auch

seine zweite, dritte und vierte. Von seiner zweiten Aktion an wird er immer von einem Fotograf/ einer Fotografin begleitet, die ausschließlich Schwarz-Weiß-Aufnahmen machten. Man spricht hierbei von inszenierter Fotografie, die häufig bei den Wiener Aktionisten um die Zeit von 1965/ 1966 anzutreffen war. (vgl. Badura-Triska and Klocker, 2000)

„In klinisch neutralen Umgebungen inszeniert er sowohl statische als auch mit kleinen Geschehen verbundene Konstellationen von menschlichen wie tierischen Körpern mit Objekten, die Assoziationen der Verletzlichkeit hervorgerufen, wie Scheren, Kabel und diverser medizinisches Gerät, Injektionsspritzen, Verbandstoffe. Hinzu kommen zwei elementare geometrische Körper – eine weiße Kugel (ein mit Mullbinden umwickelter und weiß gestrichener Luftballon) und ein schwarz spiegelndes Quadrat (eine schwarze Glasplatte).“ (Badura-Triska and Klocker, 2000, p.392)

Die zweite Aktion von Schwarzkogler beginnt mit dem Aufschneiden und Ausnehmen eines Fisches, den er auf einer Tischplatte positioniert hat. Diesen aufgeschlitzten Fisch verbindet er im Anschluss und legt, gleich wie dem Fisch, Cibulka Verbände an.



Abb. |18| Hochzeit, Rudolf Schwarzkogler, 1965

So stellt er die Verbindung des Fisches und dem menschlichen Modell dar und zeigt somit, dass Cibulka zum Fisch wird. Dies erinnert stark an Nitsch, der das Motiv der verbundenen Augen und verbundener Glieder Assoziationen zur freudianischen Topoi wie auch Blendungs- und Kastrationsangst nahelegt.

Schwarzkoglers dritte Aktion stellt lediglich eine Wiederholung der zweiten Aktion dar, da durch Verschmutzung der Kameralinse eine Vielzahl der Bilder schwarze Flecken aufwiesen.

Im Atelier von Hermann Nitsch realisiert Rudolf Schwarzkogler weitere Aktionen: Aktion 5a, b und c. Für die Aktion 5a war ursprünglich als Modell eine Frau vorgesehen, die aber nicht erschien und deshalb musste letztendlich Nitsch einspringen, der für die Inszenierung eine Langhaarperücke trägt. Bei dieser Aktion Schwarzkoglers ist ein klarer dezidiert malerischer Ansatz erkennbar. Beide Künstler sind nackt und auch Schwarzkogler trägt eine Kurzhaarperücke. Der Kopf von Schwarzkogler ist einbandagiert und sein Körper weiß eingefettet. Mit Tüchern wird der Aktionsraum abgesteckt und in ihm zeigen Nitsch und Schwarzkogler einen, den gesamten Körper miteinbezogenen und gleichzeitig als Bildträger benützten, informellen Malakt mit schwarzer und weißer Farbe. (vgl. Badura-Triska and Klocker, 2000) Bei der Aktion 5b und 5c ist wiederum Hermann Nitsch Modell und wird teils in geometrischer Form mit schwarzer und weißer Farbe angemalt und auch verschnürt. Es ist eine Aktion, die von statisch ins Bild gesetzten Körperinszenierungen lebt. Jedoch muss festgehalten werden, dass Rudolf Schwarzkogler selbst diese Aktionen 5a, b und c als misslungen ansah.

Schwarzkogler selbst fundiert des Öfteren als passiver Akteur und Modell in Hermann Nitschs Aktionen, sowie beispielsweise bei Aktion 9, 10 und auch 11.

Betrachtet man die 4. Aktion von Schwarzkogler, wird klar, dass diese sich stark an die 2. und 3. Aktion anlehnt. Diese besteht aus zwei Teilen, die zum einen die Verletzlichkeit und Krankheit zeigen und zum anderen liegt das Modell Heinz Cibulka auf einem weißen Tuch am Boden, verbunden und mit Kabeln belegt. Diese Aktion wird nicht wie üblich von Ludwig Hoffenreich fotografiert, sondern von Franziska Cibulka und Günter Brus filmt.

Aus dem Jahr 1965 stammen auch Konzepte, die stark geprägt von der Farbe Weiß sind und eine bestimmte Ästhetik erzeugen. Es werden Handlungen entworfen, die durch das Einbeziehen von Licht, Ton und Geruch ein weites Spektrum an sinnlichen Erfahrungen bieten. Noch im selben Jahr entsteht ein geometrisch

reduzierter Entwurf für das Titelblatt für das nie realisierte Magazin „fieber“. Brus, Muehl, Schwarzkogler und Nitsch arbeiten hier zusammen.

Des Weiteren entwirft Schwarzkogler 1965 eine Reihe an Objektbildern, von denen nur noch das „Sigmund Freud-Bild“ erhalten blieb.

Im darauffolgenden Jahr, 1966, kann er erstmals eine Aktion, die 6. seiner Aktionsreihe, in der eigenen Wohnung durchführen. Diese Aktion ist auch die letzte Einzelaktion Schwarzkoglers. Danach beteiligt er sich nur noch an drei Gemeinschaftsaktionen und arbeitet sonst auf konzeptioneller Ebene.

Jedoch bewegt er sich bald wieder weg von dieser konzeptionellen Ebene und widmet sich dem Entwurf von „bewussten Situationen“. Dies passiert in Form von Zeichnungen und Texten. Eines dieser Blätter ist das Werk mit dem Titel „Faulbett“ um das Jahr 1966/1967. Der Entwurf lehnt sich fast schon an eine architektonische Form eines Entwurfes für ein Bett an, das mit einer pressluftgefüllten Matratze aus transparenten Plastik ist.

Schwarzkogler ist dafür bekannt, ein „Einzelgänger“ zu sein. So lehnt er es auch ab, mit den anderen Künstlerkollegen nach London zu reisen, um sich dort am „Destruction in Art Symposium“ zu beteiligen. (vgl. Badura-Triska and Klocker, 2000)

In den Jahren 1967 und 1968 hat Rudolf Schwarzkogler sehr engen Kontakt mit Günter Brus und dessen Frau, Anni. Er gestaltet gemeinsam mit Brus viele künstlerische Konzepte, die jedoch nie umgesetzt werden. In dieser Zeit entsteht auch der manifestartig untermauernde Text „Das Ästhetische Panorama“, in dem er von einem ästhetischen Panorama als „KEIMZELLE EINER NEUEN KUNST DER REGENERIERTEN ERLEBNISFÄHIGKEIT wie auch EFFEKTIVEM GESAMTKUNSTWERK spricht“ (Badura-Triska and Klocker, 2000, p.394)

Am 31. Dezember 1967 realisiert Schwarzkogler gemeinsam mit Otto Muehl, Günter und Anni Brus in deren Wohnung eine für den Film konzipierte Aktion „Mit Schwung ins Neue Jahr“.

Im Frühjahr 1968 beteiligt er sich an einer für den Film durchgeführten Aktion „Satisfaction“, in Zusammenarbeit mit Otto Muehl, Günter und Anni Brus. Bei dieser Aktion verharrt er nackt während des ersten und dritten Teils in einer Position bzw. einer konstanten Haltung, während die anderen eine äußerst tabubrechende Handlung vollzogen.

1968 und 1969 beschäftigt sich Schwarzkogler sehr intensiv mit den religiösen Praktiken und Lehren aus dem Osten, die starke sinnlich-körperliche Erfahrungen

beinhalten. Miteinander gehen hierbei nicht ärztlich überwachte Fastenkuren, die dazu führen, dass es ihm psychisch immer schlechter geht. Jedoch lehnt er jegliche Form der Therapie ab und seine Depression wird mit der Zeit immer stärker.

Da Nitsch schon im Jahr 1967 nach Bayern umzieht, und auch Günter Brus, aufgrund der Verurteilung nach der Aktion „Kunst und Revolution“ nach Berlin flieht, lebt Schwarzkogler sehr isoliert in Wien. Obwohl Otto Muehl auch immer noch in Wien ist, pflegen die beiden keine intensive Beziehung und Schwarzkogler verfällt in einen stark verinnerlichten depressiven Zustand.

Seine weiteren Arbeiten beschäftigen sich zunehmend mit der Relativität des Wahrnehmbaren, insbesondere thematisiert er die Problematik der Grenzziehung zwischen Realität und Täuschung, Vorstellung und Vision.

Am frühen Morgen des 20. Mai 1969 stirbt Rudolf Schwarzkogler infolge eines Sturzes aus dem Fenster seiner Wohnung in der Heumühlgasse 20 im 4. Bezirk in Wien. Bis heute ist nicht klar, ob es sich dabei um einen Unfall oder doch um Selbstmord handelt.

(vgl. Badura-Triska and Klocker, 2000)



Abb.19| Aktion 5a, Rudolf Schwarzkogler, 1965



Abb. |20| Wiener Spaziergang, Günter Brus, 1965

MANIFESTE VON GÜNTER BRUS

„MEIN KÖRPER IST ABSICHT
MEIN KÖRPER IST DAS EREIGNIS
MEIN KÖRPER IST DAS ERGEBNIS“

Diese drei Zeilen könnten als die Achse des Schaffens von Günter Brus sowie sein Motto, das sich wie ein roter Faden durch seine Aktionen zieht, gesehen werden. Der menschliche Körper kann als Metapher gelesen werden, eine Metapher für Politik. Mit seinem Körper als Material zeigt Brus die Macht des Staates und seinen Instrumenten, wie zum Beispiel Erziehung, auf. Der Künstler spricht von „Entindividualisierung“ und „Entsinnlichung aller Lebensbereiche.“ (Kupczynska, 2012, p.19)

In Brus' Arbeit ist der Körper mehr als eine Hülle, für ihn ist er Speicherplatz für Erinnerungen und Erfahrungen. Er bemüht sich um eine vertiefte Körperanalyse, ein durchaus intimer Akt, der mit reiner Inszenierung wenig zu tun hat. Im Unterschied zu Otto Muehl geht es Brus in erster Linie um eine ästhetische Auseinandersetzung mit dem Körperlichen.

In der Aktion „Selbstbemalung“ in den Jahren 1964- 1965 tritt Brus nur noch alleine auf. In dieser Aktion ist der Künstler weiß gekleidet und befindet sich in einem weißen Raum, sein Gesicht, seine Hände sind ebenfalls weiß gestrichen und um ihn herum sind Nägel, Rasierklingen und ähnliches zu finden. Das sterile Weiß wird von einem markanten schwarzen Balken, der mitten durch den Akteur ging, unterbrochen. Am Ende der Aktion ist Brus' Gesicht schließlich komplett schwarz, dies kann im Nachhinein als eine Analogie zu Arnulf Rainer gesehen werden. Die bereits erwähnten Utensilien bereiten Unbehagen und

vermittelten ein Gefühl von Einengung. In der Aktion Selbstverstümmelung bietet sich dem Zuschauer das selbe Szenario, jedoch wird hier der Schmerz zum zentralen Thema, obwohl die Selbstverstümmelung noch im fiktiven Bereich blieb.

Die Selbstverstümmelungs - Aktionen von Günter Brus sind eigentlich nicht für ein Publikum gedacht, sie wurden aber minutiös gefilmt und fotografiert. Im Gegensatz dazu steht die groß angekündigte Aktion „Wiener Spaziergang“, die jegliche Manipulation im Voraus ausschloss.

Sein erstes Manifest, das im Jahr 1965 entstanden ist, trägt den Titel „Malerei – Selbstbemalung – Selbstverstümmelung“ und ist somit eine Art Zusammenfassung seiner vorangegangenen Aktionen. „Einen relevanten Radikalisierungsschub erfuhr die Körperanalyse mit der Aktion „Der helle Wahnsinn - Architektur des hellen Wahnsinns“, in deren Verlauf sich Brus mit einer Rasierklinge in den Körper schnitt, seinen Urin trank und defäkierte.“ (Kupczynska, 2012, p.25) Ab diesem Moment steigern sich Brus' Aktionen. Bei der Uniferkelei stellt er sich beispielsweise nackt auf den Vortragstisch und verletzt sich wieder selbst mit einer Rasierklinge, trinkt seinen Urin, beschmiert sich mit seinem Kot und erbricht sich. In den darauffolgenden Jahren steigern sich Brus' Brutalität zusehends bis zur Aktion „Zerreißprobe“ 1970, die das Ende dieses Typus von Aktionen bei Günter Brus darstellt.

Bei Brus kann man drei Herangehensweisen, die seine Relation zur Körperlichkeit prägen, sehen:



Abb. |21| Selbstverstümmelung, Günter Brus, 1968

eine ästhetische, eine erkenntnistheoretische und eine ideologische. (Kupczynska, 2012, p.25) „Der ideologische Aspekt der Leib - Auffassung von Brus meldet sich mit der zunehmenden Politisierung des Aktionismus in der zweiten Hälfte der 60er - Jahre.“ (Kupczynska, 2012, p.25)

Bei Brus gibt es keine Hierarchie in dieser idealen Wahrnehmung. Die Subjekte und Objekte werden voneinander entfernt. Er geht davon aus, dass der Körper von seiner Räumlichkeit weiß. Somit besitzen auch die Sinnesorgane ein latentes Wissen um den Vollzug der Wahrnehmung. (Kupczynska, 2012, p.30)

„Ein Denken, dass sich im Sehen entzündet“ (Kupczynska, 2012, p.35)

Brus ist, wie einige seiner Kollegen, von einer enormen Skepsis gegenüber der Wissenschaft geplagt. Dies bemerkt man beim Lesen seines ersten Manifestes, das voll von ironischen Überspitzungen der klinischen Auseinandersetzungen des Körper ist. (Kupczynska, 2012, p.35) Seine Tonlage verschärft sich in den weiteren Texten, die er schreibt und seine Kritik

wird immer direkter. In seinem Manifest „der Staat“ (1969) wird eine Verbindung von den einseitigen Institutionen mit der mächtigen Wissenschaft gemacht. Die Botschaft dieses Manifestes kann also wie folgt verstanden werden: „der Staat reglementiert jede Regung des menschlichen Geistes und der Physis, jede Abweichung von der Norm endet mit der Psychiatrisierung des Individuums.“ (Kupczynska, 2012, p.35)

Das geschriebene Wort

Ähnlich wie bei Muehl, kann bei Brus von einer gewissen Unangemessenheit gesprochen werden. Er versucht seine Aktionen und Bilder in Worte zu fassen und ihr sinnliches Potenzial zu beschreiben. Man spürt Brus' Ringen um eine Sprache der Empfindung. „Rehabilitierung der Sinne, Rückkoppelung des Menschen an seine Leiblichkeit, Suche nach einem angemessenen Ausdruck für all die benennbaren und unbenennbaren Prozesse, die die Wahrnehmung ausmachen; Vertrauen in das expressive Potential der Kunst, Misstrauen gegenüber dem operativen Denken der modernen Wissenschaft – all diese Momente des

phänomenologischen Konzeptes Merlau – Pontys lassen sich im frühen Schaffen Günter Brus' wieder finden. Auch das Unbehagen, ja das Scheitern an der Sprache gehört zweifelsohne zu den gemeinsamen Aspekten – die Probleme werden bei Brus schließlich auch in diesem Medium ausgetragen.“ (Kupczynska, 2012, p.44)

Da Selbstverstümmelung ein wichtiger Bestandteil in der aktionistischen Tätigkeit von Brus ist, muss dies auch in seinen Manifesten beschrieben werden. Körperlicher Schmerz äußert sich bei den Menschen meist in zwei verschiedenen Ausdrucksformen, dem Schweigen und dem Schrei. „Der Schmerz ist, wie auch Lust, eine Grenzerfahrung, die ihre Quelle im Körper hat.“ (Kupczynska, 2012, p.46). Der Schmerz betont aber das individuelle eines Lebewesens. Er kann nur schwer gemessen werden. Er äußert sich von Individuum zu Individuum anders und wird auch unterschiedlich wahrgenommen. Durch diese Charakteristika des Schmerzes stößt Brus schnell an die Grenze der schriftlichen Beschreibbarkeit dessen.

„Der Schmerz, der im ersten Manifest Selbstbemalung als Katalysator für eine Erkundung der Wahrnehmung

und der Grenzen der Kommunizierbarkeit derselben fungiert, verwandelt sich in weiteren Texten von Brus in ein Politikum; der ästhetische und erkenntnistheoretische Aspekt tritt in den Hintergrund.“ (Kupczynska, 2012, p.50) Wieder ist eine klare Verbindung zu den Manifesten von Muehl zu sehen, denn auch Brus will mit seinen Texten die Gesellschaft schockieren. Ähnlich wie im ZOCK – Manifest, dort sind die Wichtel die erklärten Feinde, übernimmt die Rolle des Bösewichts in den Manifesten von Brus die Politik. „Den Höhepunkt der Politisierung markiert das Jahr 1968, in dem Brus zum ersten Mal vorm Wiener Publikum seine Körperanalyse vorführt. 1968 ist auch das Jahr der skandalträchtigen Uni – Aktion „Kunst und Revolution“, auch die verschärfte Repressionen des Staates folgen, infolge derer Brus Österreich verlassen muss.“ (Kupczynska, 2012, p.50)



Abb. |22| Zerreißprobe, Günter Brus, 1970

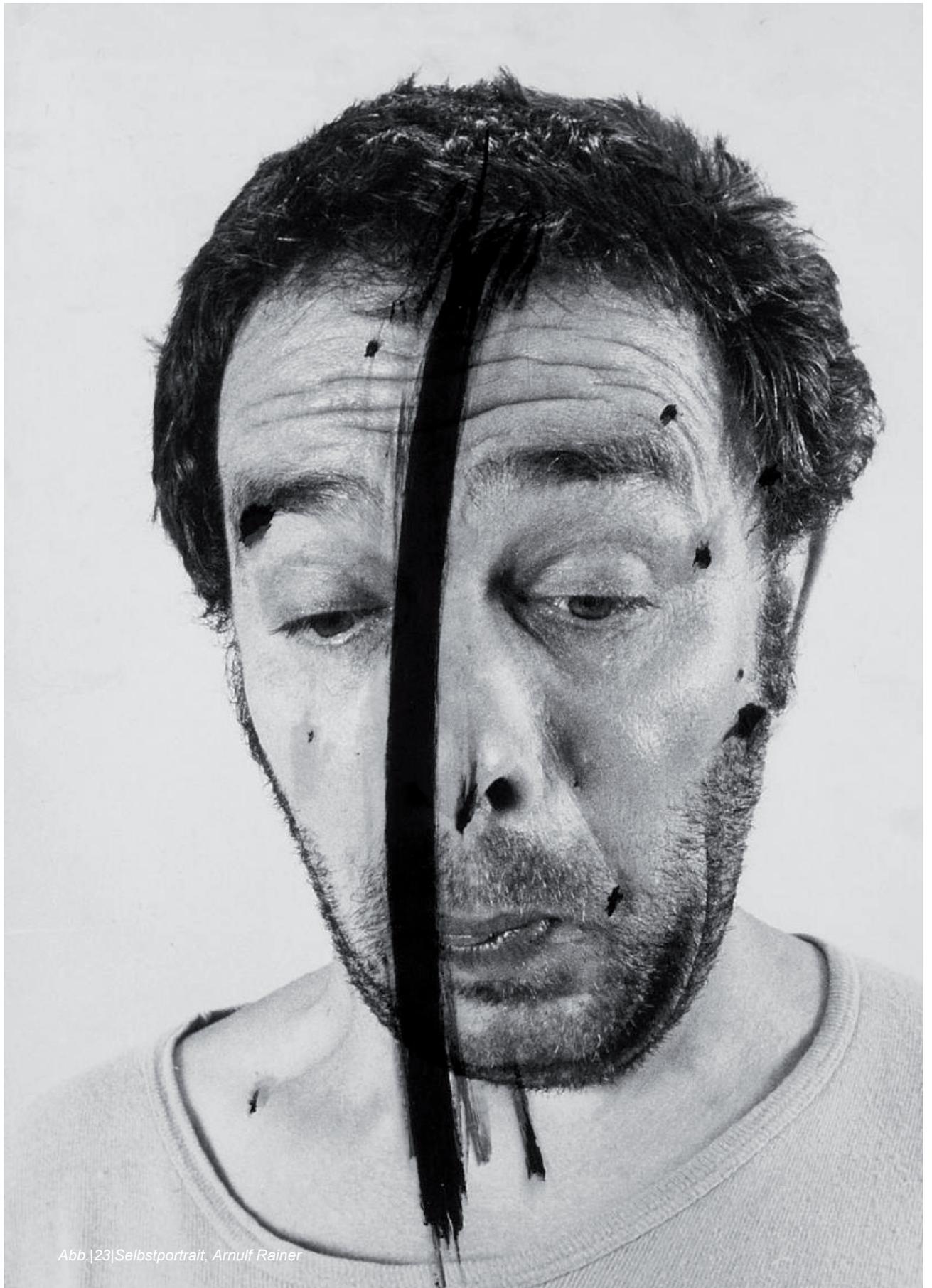


Abb. 123 | Selbstportrait, Arnulf Rainer

ARNULF RAINER: KUNST FÜR DAS UNTERBEWUSSTSEIN

„Arnulf Rainer ist das Werk. Voller Widerspruch. Distanz und Verweigerung. Die Sehnsucht. Die Wahrheit und das Gegenteil. Das Neue und das Gewöhnliche. Das Aufregende und das Banale.“ (Aigner, Gachnang and Zambo, 1997, p.12)

Arnulf Rainers Arbeiten gelten bereits Anfang der 1950er Jahre als radikal. Schon damals schafft er etwas Neues im Bereich der modernen Malerei. Wie seine Zeitgenossen, die Wiener Aktionisten, versteht auch er es zu provozieren und anzuecken. So bemalt er zum Beispiel die Graphik eines deutschen Künstlers in einer Ausstellung, woraufhin er verhaftet wird und es sogar als Künstler in die täglichen Nachrichten der Boulevardpresse schafft, die sich zu jener Zeit noch kaum für die Kunstszene interessiert. (Aigner, Gachnang and Zambo, 1997, p.17)

Seine Wurzeln liegen im Surrealismus, doch schon bald wendet er sich dem Tachismus zu. In dieser Phase spritzt er mit Farbe um sich, bemalt und übermalt Bildflächen. Er experimentiert, er übermalt gotische Plastiken, Selbstportraits uvm. Hermann Nitsch beschreibt ihn als einen Mann, der seinen Stand im Kosmos verzweifelt sucht. Diese Suche ist für Rainers Leben und Arbeit essentiell. (Aigner, Gachnang and Zambo, 1997, p.17)

Ein wichtiger Teil seiner Arbeit umfasst die Übermalung von Kreuzbildern. Mit schwarzer Farbe malt er über die sakralen Symbole. Er vollzieht das Kreuz nach und bringt es zu einer extremen Ausdruckskraft.

In der Mitte der 1960er Jahre wendet sich Rainer wieder der Gegenständlichkeit zu, jedoch nicht um

zum Surrealismus zurück zu finden, sondern vielmehr, um seinen Zwist mit der Sprache zu klären. Oswald Wieners Werk „die Verbesserung von Mitteleuropa“ (1969) übt einen großen Einfluss auf ihn auf und verstärkt sein Interesse am geschriebenen Wort zusätzlich.

Rainer und der Aktionismus

„Face Farces“ und Rainers Grimassen sind wohl die Werke, die dem Wiener Aktionismus am nächsten sind. Ähnlich wie psychisch kranke Personen oder katatonische Menschen, verzieht Rainer sein Gesicht, schneidet Grimassen und lässt sich dabei fotografieren. Anschließend übermalt er die Fotografien. Diese Übermalungen kann auch als Reaktion auf den Wiener Aktionismus gesehen werden, vor allem auf dessen Aktualität.

Seit den Übermalungen verwendet Rainer ein zweiteiliges Schema, sei es fremde oder eigene Untergründe, die er übermalt. Künstlerische oder naturwissenschaftliche, mit der oberen Schicht nimmt er immer Bezug auf die Untere. Er setzt ein bewusstes Statement. Dabei gibt er keine Wertung ab, er behandelt die fremden Untergründe genauso wie seine eigenen. (vgl. Kärntner Landesgalerie, 1996)

Auch seine provokante Art erinnert stark an das Verhalten der Aktionisten. So beschimpft er beispielsweise bei einer Vernissage das Publikum mit „Ich spuck auf euch.“ (Aigner, Gachnang and Zambo, 1997, p.24) Er liebt diese Art der Provokation. Er liebt es zu schockieren und die Bestürzung in seinem Publikum zu sehen.

Eine weitere Leistung Rainers, die in späterer Folge



Abb. |24| Face Farces, Arnulf Rainer.



Abb. |25| Face Farces, Arnulf Rainer.

wichtig für den Wiener Aktionismus wird, ist sein Mitwirken am Aufbau der Galerie nächst St. Stephan, die Aktionisten wie Muehl und Co dabei half in die Öffentlichkeit zu treten und Aktionen vor einer breiten Masse vorzuführen. (vgl. Schmölzer, 2008)

„Rainer hatte eigentlich nur ein grundsätzliches Motiv, das er permanent wiederholte und unendlich variierte, es war und ist die Befleckung und Besudelung, Überstreichung, Zerkratzen, Zukratzen einer Bildfläche, aber wie veränderte er immer neu dieses Grundthema, mit formaler Kraft ausgestattet und durch stärksten psycho-energetischen Druck bestimmt, verwirklichte er diese Variationen.“ (Aigner, Gachnang and Zambo, 1997, p.20)

Rainer und das Unterbewusste

1952 fasst Rainer eine programmatische Absichtserklärung - „Malerei, um die Malerei zu verlassen“ (Aigner, Gachnang and Zambo, 1997, p.23) – ein entscheidender Wendepunkt in Arnulf Rainers künstlerischem Schaffen. Er will mit seinen Bildern das Unterbewusstsein erreichen und dafür benötigt

er eine neue Bildsprache. „Empfindungen, Zustände, Charakter- Haltungen, Appelle usw. sind solche neuen, auf das Unterbewusstsein gerichtete Bildinhalte in Rainers Werk.“ (Aigner, Gachnang and Zambo, 1997, p.23)

Arnulf Rainer und die 1968er Revolution

Rainer befasst sich schon wesentlich früher mit Themen, die für die 68er Bewegung später wichtig werden sollten. Gemeinsam mit Ernst Fuchs und Friedrich Hundertwasser widmet er sich ab 1959 der Idee des „Pintorariums“, ein ernst gemeinter Unsinn. „Die Grundsätze dieses „Schlupfwinkels für alles schöpferische Ungeziefer“ (Schmölzer, 2008, p.181) sind bereits die Gedanken der Studentenbewegungen: „Erneuerung der Architektur, Schul- und Universitätsreformen, Anerkennung der Kunst der Irren und Psychopathen, Verweigerung des Militärdienstes usw.“ (Schmölzer, 2008, p.181) Er strebt schon sehr früh einen Umsturz der Denkgewohnheiten an. (Schmölzer, 2008, p.183)



Abb. 26 Übermalungen, Arnulf Rainer





Abb. 27 Sozialmatrix, Peter Weibel, 1965

DER MEDIENREBELL PETER WEIBEL

Peter Weibel studiert eigentlich Mathematik mit dem Schwerpunkt Logik, doch bereits früh wendet er sich der Kunst zu. „Ausgehend von semiotischen und linguistischen Überlegungen entwickelte Peter Weibel eine künstlerische Sprache.“ (www.peter-weibel.at) Von hier aus kommt Weibel schließlich zur Performance - Art. In performativen Videos und Aktionen versucht er ständig Sprache, Körper, Film, etc. zu analysieren und ihre Funktion für die Erschaffung der Wirklichkeit herauszufinden.

Mitte der 1960er Jahre lebt er mit Valie Export in einer privaten als auch beruflichen Beziehung. Sie sind gemeinsam an Aktionen beteiligt, wie zum Beispiel „die Mappe der Hundigkeit“, bei der sich Weibel auf allen Vieren, an einer Leine, von Export durch die Wiener Innenstadt führen lässt.

Peter Weibel und der Wiener Aktionismus

Peter Weibel arbeitet mit allen Vertretern des Wiener Aktionismus eng zusammen. Er nimmt in der Gruppe aber eine viel wichtigere Rolle ein, als bloß ein „Mitwirkender“. Er verleiht der Künstlergruppierung immerhin auch ihren Namen „Wiener Aktionisten“. Er selbst beschreibt sich in einem Interview mit Alfred Weidinger als eine Art Vermittler und Bindeglied, der auch dafür gesorgt hat, dass ein Rudolf Schwarzkogler mehr integriert wurde. (Husslein- Arco and Weidinger, 2014, p.21) Besonders die Zusammenarbeit mit Muehl an einem seiner Manifeste, verhilft Weibel zu einer wichtigen Stellung innerhalb der Aktionistenszene. Muehl ist laut Weibel sehr um eine theoretische Rechtfertigung seiner Aktionen bemüht und sucht bei

Weibel dafür Unterstützung. (vgl. Husslein- Arco and Weidinger, 2014) Durch diese enge Zusammenarbeit gilt Weibel in den 1960er Jahre als „Medienrebell“ und auch sein aktives Mitwirken an „Kunst und Revolution“ 1968 stellt ihn in der Öffentlichkeit in kein besseres Licht.

Mit ziemlich großer Sicherheit ist es aber auch Weibel zu verdanken, dass die Aktionisten immer mehr in die Öffentlichkeit treten und Aktionen vor einem breiten Publikum präsentieren, wie zum Beispiel die Aktion 1966 in der Galerie nächst St. Stephan, zusammen mit Otto Muehl für den Künstler Al Hansen, den Muehl sehr verehrt und Weibel in London kurz zuvor kennen lernen durfte.

Neben seinen organisatorischen Aufgaben ist Weibel auch für die Aufzeichnung einiger Aktionen verantwortlich. So fungiert er als Kameramann für einige Aktionen von Muehl. (vgl. Husslein- Arco and Weidinger, 2014)

Die größte Leistung, die Weibel für den Wiener Aktionismus leistet ist jedoch die Tatsache, dass es ohne ihn und Oswald Wiener wohl keine „Uniferkelei“ gegeben hätte. Denn die SÖS, der radikale sozialistische Studentenbund und Hauptveranstalter des Events, lehnte die Teilnahme der umstrittenen Künstler vorerst ab. Weibel und Wiener können sie jedoch von der explosiven Mischung der beiden radikalsten Gruppierungen, die Österreich damals vorzuweisen hat, überzeugen. Er selbst nimmt bei Kunst und Revolution aber auch aktiv, mit einer politisch geladenen Rede über den Finanzminister Stephan Koren, teil.(vgl. Husslein- Arco and Weidinger, 2014)



Abb. |28| Das Recht mit Füßen treten, Peter Weibel, 1968

Peter Weibel nach der Uniaktion Kunst und Revolution

Im Gegensatz zu den Wiener Aktionisten, wie Brus und Muehl, die nach der Aktion in der TU Wien ins Ausland flüchten, startet Weibel nach 1968 erst richtig durch. Er hat mehrere Ausstellungen und Aktionen in einem öffentlichen Rahmen, so wie zum Beispiel die Aktion „Das Recht mit Füßen treten“ 1968 im Stift Melk. Bei dieser Aktion schreibt Weibel mit Kreide das Wort „Recht“ mehrmals auf den Boden. Die Besucher der Ausstellungen verwischen beim Hindurchgehen die Kreide auf dem Boden mit ihren Füßen und werden so zu aktiven Akteuren, sie treten das Recht wortwörtlich mit ihren Füßen. Mit dieser Aktion will Weibel das Verhältnis des Staates Österreich nach 1945 darstellen. „Das Recht mit Füßen treten“ hat, wie so viele andere Aktionen von ihm, politische Ambitionen. Diese verfolgt er auch bei der Aktion „Brandmauer“, die 1969 in Schweden stattfindet. Auf einer Landstraße am Stadtrand von Göteborg erbaut Weibel eine Feuermauer, die einen Autounfall inszeniert. Diese Aktion thematisiert die Gesetzgebung im Punkt Drogen, da schon immer die Anzahl der Opfer, die

Drogen fordern, wesentlich geringer ist, als die Anzahl der Toten von Verkehrsunfällen, die zu einem großen Teil unter Alkoholeinfluss geschehen. Wieso also wird der Konsum von Drogen kriminalisiert und der Konsum von Alkohol nicht? Weibel versucht so die Logik und Gesetzgebung des Staates in Frage zu stellen. (vgl. Husslein- Arco and Weidinger, 2014)

Weibels Körper und die Kunst

Peter Weibel geht in seiner Arbeit davon aus, dass sich die Bedeutung des Wortes maßgeblich mit dem Trägermedium ändert. Um diese These zu erläutern verwendet er in einem Interview für eine Publikation, die im Rahmen einer ihm gewidmeten Ausstellung im 21er Haus in Wien erschienen ist, das Wort Holz, welches anders ist, wenn man es auf Holz schreibt oder es in Wasser projiziert. (Husslein- Arco and Weidinger, 2014, p.11)

Dieser Gedanke und das Wissen, dass früher Schriften auf Pergament geschrieben wurden, die gegerbte Tierhaut sind und eine gewissen Nähe zur menschlichen Haut aufweisen, bringen ihn zum Gedanken, dass: „Wenn Bücher aus Tierhaut hergestellt worden sind, dann ist das Buch gewissermaßen ein Körper und

umgekehrt der Körper ein Buch. Auch der Einband bestand früher aus Tierhaut. Der Schlüssel zu den Informationen befindet sich auf der Haut und die Informationen befinden sich unter der Haut“. (Husslein-Arco and Weidinger, 2014, p.11) Aus diesem Grund hat Weibel Ende der 1960er Jahre Gedichte nicht vorgelesen, sondern sie öffentlich in seine Haut genäht. Er hat seinen Körper mit Worten bearbeitet wie früher Steine mit Worten bearbeitet worden sind. „Die Frage die sich stellt ist: Wie kann man über das Papier deutlich machen, dass der Mensch selbst ein Buch ist, aber dass er Apparate benötigt, um die Information zu entziffern, die der Körper anbietet?“ (Husslein-Arco and Weidinger, 2014, p.12) So ist Weibel über die Schrift zum Körper gekommen.

Neben Hermann Nitsch und Valie Export ist Weibel einer der wenigen aus der damaligen Szene, der heute noch aktiv in der Kunstszene anzutreffen ist und zu einer der bedeutendsten Figuren der österreichischen Kunstlandschaft zählt. Seine Kunst lässt sich in die Kategorien der Konzeptkunst, der Performance, des Experimentalfilms, der Videokunst, Computerkunst und allgemeine Medien fassen. (vgl. [www.peter-](http://www.peter-weibel.at)

[weibel.at](http://www.peter-weibel.at)) Er verfolgt aktuelle Problemstellungen in unterschiedlichen Medien, Formen und Techniken. Im Jahr 1978 wendet er sich zusätzlich der Musik zu und gründet mit Loys Egg die Band „Motel Morphila Orchester“. Neben politischen Themen kommt auch immer wieder das Thema der Wirklichkeit in seinen vielseitigen Arbeiten auf. Neben seiner Tätigkeit als Künstler, ist er auch als Kurator und Theoretiker aktiv und setzt sich für eine Kunst und eine Kunstgeschichte ein, die die Technikgeschichte und die Wissensgeschichte berücksichtigt. (vgl. www.peter-weibel.at).

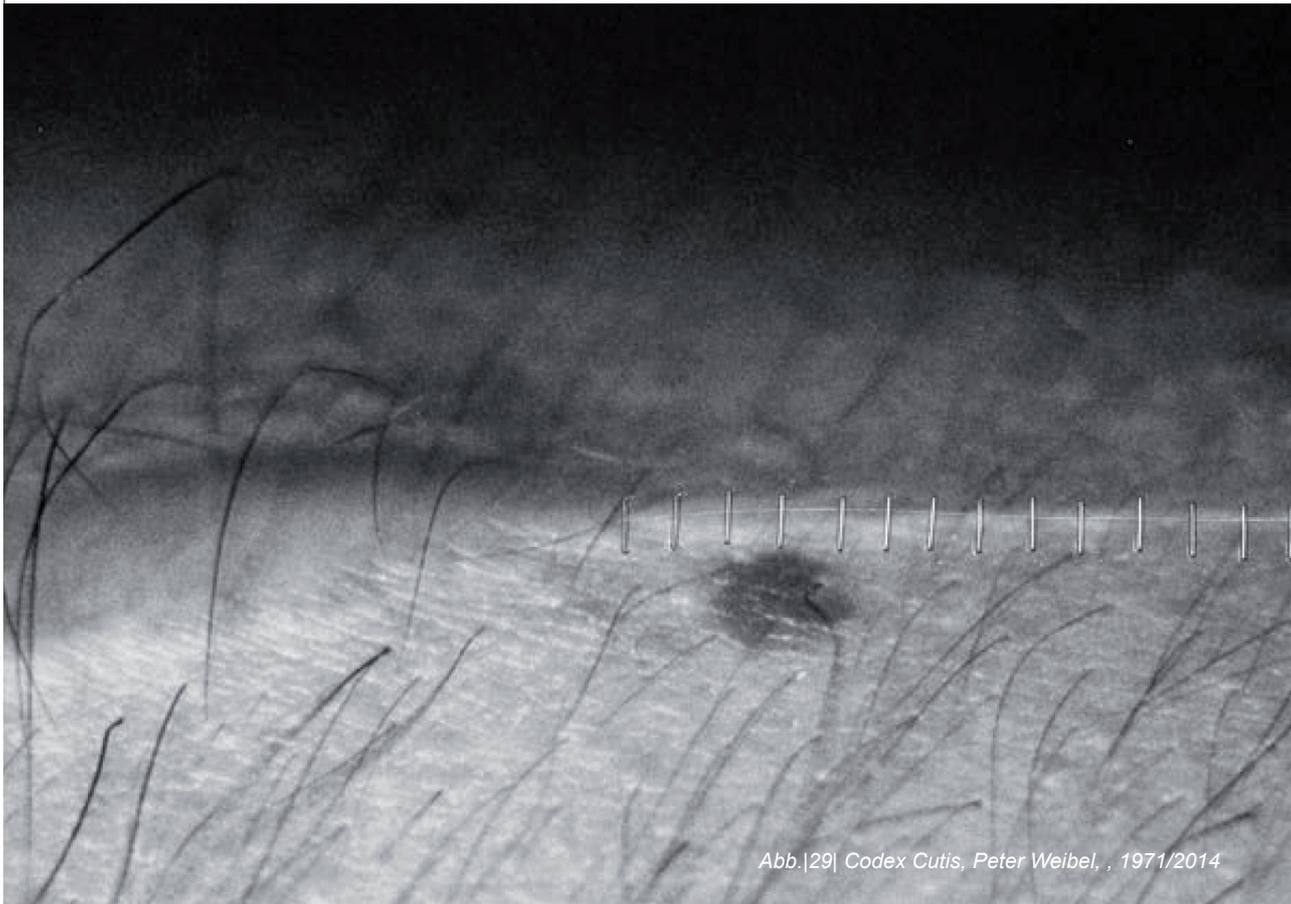


Abb. |29| *Codex Cutis*, Peter Weibel, , 1971/2014



Abb.130| Smart Export, Valie Export, 1970

EXKURS: FEMINIS- TISCHER AKTIONIS- MUS/ VALIE EXPORT

Um über den Feministischen Aktionismus sprechen zu können, muss zuerst das Wort „Aktionismus“ erläutert werden. Dabei sind vor allem sein Ursprung und seine Ziele wichtig.

Aktionismus

Der Aktionismus entwickelt sich aus dem abstrakten Expressionismus, dem Action Painting und den Happenings. Auch der Dadaismus kann als eine frühe Quelle des Aktionismus gesehen werden. Das Medium ist der menschliche Körper selbst, der zum Material des Künstlers wird, der in weiterer Folge so zum Kunstwerk selbst wird. (vgl. Nabakowski, Sander and Gorsen, 1980)

Besonders im Wiener Aktionismus dient der Körper als Material, in anderen Ländern hingegen wird der Körper durch Dinge, Autoreifen, Fett, Geräte, etc. ersetzt. Durch einen freien Umgang mit Materialität und der Befreiung von solchen Materialien wird eine neue, eine vorausschauende Bedeutung freigesetzt. „Das befreite erweiterte Material erweitert das Bewusstsein und befreit den Menschen von alten und beengenden Bedeutungen und Bedingungen“ (Nabakowski, Sander and Gorsen, 1980, p.140). Schlagwörter wie >Körper<, >Entfaltung<, >Selbstbestätigung< im Bezug zu einer Aussage von Harriet Taylor - Mill und John Stuart - Mill in ihrem Text (1869) „die Hörigkeit der Frau“, in der sie über die Unterdrückung und die Beeinträchtigung der eigenen Würde als eine Quelle des Unglücks des menschlichen Wesens und in weiter Folge von einen Mangel an einem würdigen Wirkungskreis schreibt, beschreiben warum der Feministische Aktionismus für die Frauenbewegung so bedeutend wurde.

Feministischer Aktionismus

Die Frau, ein Produkt des Mannes, soll von ihrem Dingcharakter befreit werden. Ein Weg zu dieser Befreiung erfolgt durch das Materialdenken, das die Frau von diesem Dingcharakter erlösen soll. Aus einem Ding, das lange Zeit ein Objekt der männlichen Geschichte und Natur war, soll endlich ein Subjekt seiner eigenen Geschichte werden. Denn ohne die Möglichkeit etwas zu bewirken gibt es keine Würde für den Menschen. Infolge dessen ist die gesamte menschliche Geschichte würdelos, da sie nur männliches Wirken beinhaltet. Solange die Frau sich dieser Geschichte nicht entsagt und damit beginnt ihre eigene Historie zu verfassen, hat die Geschichte der Menschen ihren Anspruch auf Humanität nicht eingelöst.

Kunstgeschichtlich betrachtet hat der Feministische Aktionismus die selben Quellen wie der Aktionismus, doch auch andere Strömungen beeinflussten diese Gattung. Der Feministische Aktionismus greift bis auf den Surrealismus zurück, dessen Themen der Unterdrückung und des Unterbewusstseins neu aufgegriffen werden. Die Aktionskunst, mit ihren Happenings und Performance, prägt den Feministischen Aktivismus genauso wie die Geschichte der weiblichen Erfahrungswelt. Um der Frau eine Zukunft zu ebnet, muss zuerst ihre Geschichte sichtbar gemacht werden. Dafür muss auch die Unterdrückung der Frau ans Licht gebracht werden.

Blutspuren

„Die Blutspur, die uns allen mit unsichtbarer Tinte eingeschrieben ist, als gattungsgeschichtliches Tabu“ (Nabakowski, Sander and Gorsen, 1980, p.142). Solche Blutspuren sind ein Material des Feministischen Aktionismus, ein Material von dem mehr als genug vorhanden ist.

In sämtlichen Bereichen der Geschichte verlieren die Frauen gegen die Männer, ob Kriege, Eroberungen, Erbrecht oder das Namensrecht, immer müssen sich die Frauen unterwerfen. Einzig und allein die Macht im Bett bleibt den Frauen, eine ohnmächtige Macht der Verweigerung, die Klytämnestra, eine Frau aus der griechischen Mythologie, uns zeigt. (vgl. Nabakowski, Sander and Gorsen, 1980)

Die Geschichte ist voll von Frauen, die sich zugunsten männlicher Mitmenschen unterordnen. Dorothy Wordsworth, Schwester des Dichters William Wordsworth, Jane Carlyle, Frau von Thomas Carlyle, Louise Bryant, Frau eines Historikers und Zelda Fitzgerald sind traurige Beispiele von Frauen, die ihr eigenes Talent unterdrückten, um ihre Brüder, Männer oder Kollegen nicht in den Schatten zu stellen. Die Worte der Dichterin Sylvia Plath „Tod, Zorn, Blut, Wunden, Deformation, Schmerz, Selbstmord, Tortur, Mutilation“ kehren im Feministischen Aktionismus wieder zurück, jedoch nicht als Abbildung sexueller Bedürfnisse, sondern als Wunden und Male der Geschichte auf dem Körper der Frauen, die in Aktionen mit dem Material Körper aufgedeckt werden. Auf diesem Weg schaffen es die Frauen sich von den Männern loszulösen. (vgl. Nabakowski, Sander and Gorsen, 1980)

Surrealistische Spuren

Der Feministische Aktionismus zählt zu den objektiven Kunstrichtungen, die eine Bewegung in der Entstehung der Form der Kunst darstellt, eine Bewegung, die nicht eine bloße Neubelebung des Aktionismus der sechziger Jahre ist, sondern eine neue Kunstform, mit neuen Quellen und Medien. Geschichtliche Kräfte prägen den Feministischen Aktionismus zusätzlich. Kräfte, wie zum Beispiel die Entfaltung ausgewählter Momente des Surrealismus und des Informel. Surrealistische Künstlerinnen sind Inspiration, ihre Arbeiten wegweisend. Der surreale Materialfetischismus von Meret Oppenheim, mit Objekten, die als Ort der verdrängten Sexualität, gesehen werden können, bedeuten gleichzeitig einen Widerspruch von Hemmung und Begierde, von

Selbstentfaltung und Selbstdämmung, ein Falsum, das nur in der Verkleidung der Tabus unserer Gesellschaft entkommen kann. Meret arbeitet auch mit der Symbolik der Tierwelt, die später dann bei den Künstlerinnen, Carolee Schneemann, Lygia Clark, Valie Export und anderen zu sehen ist.

„Die surrealistische Bewegung im Dienste der Revolution war auch eine im Dienste des Feminismus - was die Männer dieser Bewegung allerdings nicht bemerkt hatten, aber auch den Künstlerinnen selbst war es nicht sehr bewusst, denn die Revolte des Unbewussten hat die Insurrektion der Frauen aus ihrer Bewusstlosigkeit mit- eingeschlossen, hat auch die verdrängte Frau sichtbar gemacht [...]“ (Nabakowski, Sander and Gorsen, 1980, p.146).

Informel

Das Informel entsteht aus dem automatischen Surrealismus über das Werk von André Masson, Georges Makine, Arshile Gorky, Wols u.a. Gerade deshalb ist es nur eine logische Konsequenz und Weiterentwicklung, dass das Anwachsen und das Erwachen feministischer Inhalte im Informel entstehen. Als Pioniere des Informel gelten Niki de Saint Phalle und die Österreicherin Maria Lassnig.

In ihren Werken, wie „Selbstportät als Zitrone“ (1949) oder „Wörtherseeselbstportät“ (1949), gibt Maria Lassnig zu verstehen, dass ihre abstrakt-expressionistischen Zeichnungen eine Art des Selbstausdrucks, wie auch die Titel verraten, sind. Dabei ist explizit zu erwähnen, dass die Werke kein Ausdruck von „Narzißmus und Liebe zu sich selbst sind, sondern vielmehr die Einsamkeit des Kritischen“ (Nabakowski, Sander and Gorsen, 1980, p.147), so auch die Künstlerin selbst.

Lassnig beschreibt das Grenzproblem des Informel als die Überwindung des Bildrahmens. Es ist für sie eine psychische Herausforderung „an den Grenzen des ausgespannten Selbst entlangzugehen“ (Nabakowski, Sander and Gorsen, 1980, p.147). Das aus ihren Werken ersichtliche Miteinbeziehen der Umgebung in den eigenen Körper und einhergehende Objektivierung, zeigt von enormen Körperbewusstsein (Body-awareness), einer dauernden Selbsttherausforderung. Aus all ihren Werken ist ersichtlich, dass sie sich mit der starken Identität der Körperlichkeit beschäftigt, wie auch der „Feministische Aktionismus“ dies tut.

Dieses Thema der body-awareness greift die Tänzerin und Performekünstlerin Simone Forti auf und erweitert das Thema hin zur Kinästhetik

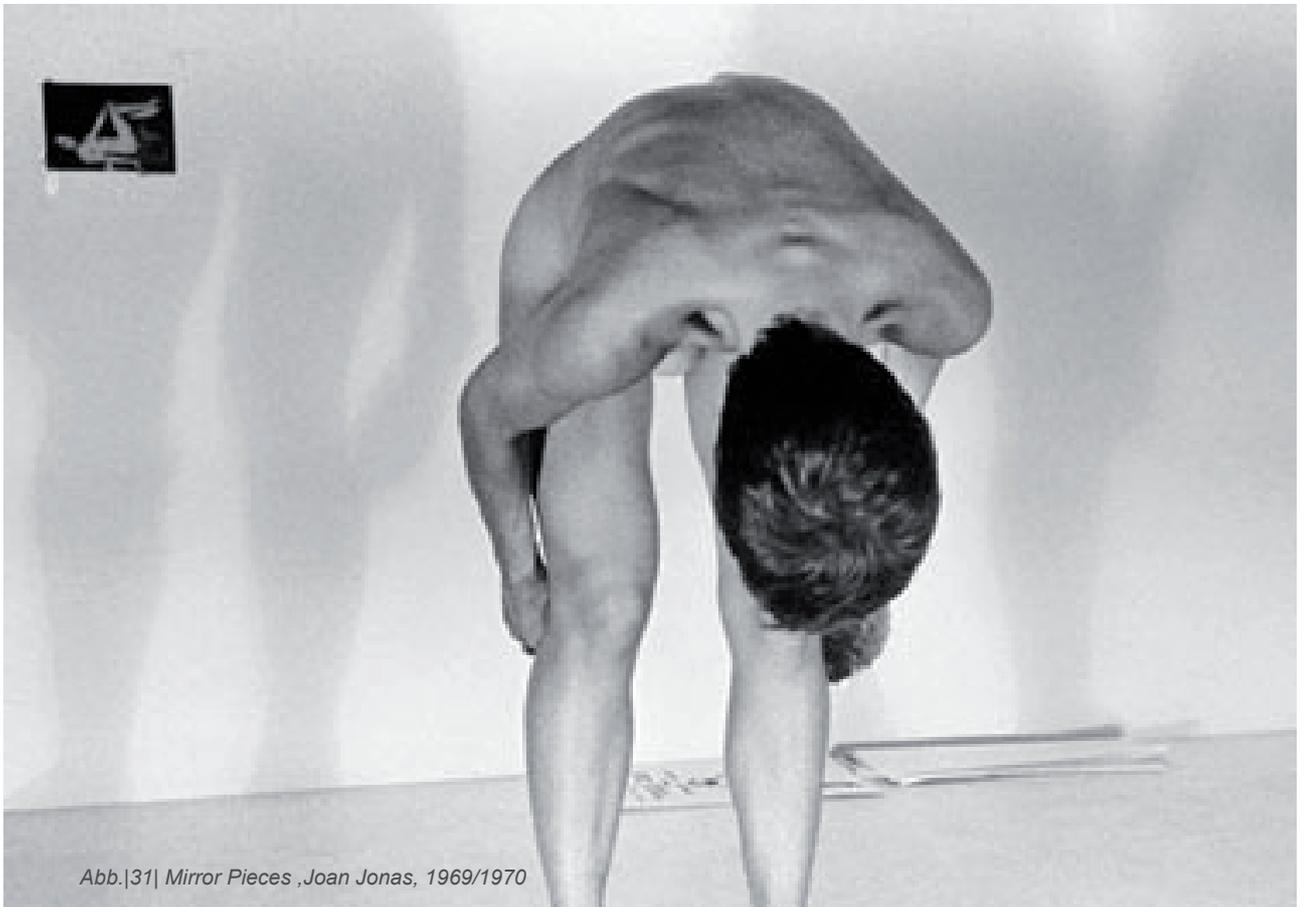


Abb.[31] *Mirror Pieces*, Joan Jonas, 1969/1970

Die Frau als Instrument

Am erwähnten Beispiel von Cornelia Goethe, die Schwester von J.W.Goethe, wird klar, was es für die Frau bedeutet, ein Instrument des Mannes zu sein. Wenn eine Frau jedes einzelne Bedürfnis des Mannes nicht befriedigen kann, beziehungsweise sich weigert „Sexmaschine, Geburtsmaschine, Kochmaschine, [...]“ (vgl. Nabakowski, Sander and Gorsen, 1980, p.155) zu sein, zerbricht eine Frau womöglich an jener Rollenzuordnung, weil sie sich nicht den Anforderungen des Mannes oder der Gesellschaft annehmen will.

Cornelia Goethe hat den Traum, ihr Leben, wie der Mann, einer Rolle seiner selbst willen, anzunehmen.

So kommt der Gedanke auf, sich gegen den Identitätsverlust durch die klassische Rollenzuteilung aufzulehnen und nicht zu beugen. (vgl. Nabakowski, Sander and Gorsen, 1980)

Die Klinik der zwei Spiegel

„[...] das Spiegelmotiv ist die Suche nach der neuen, autonomen Identität der Frau [...]“

(Nabakowski, Sander and Gorsen, 1980, p.156)

Der Spiegel, als Symbol dessen, dass die Frau,

deren Unsicherheit immer wieder in Zaum gehalten werden muss, und infolgedessen, immer wieder ihr äußeres betrachtet, wird zum neuen Gesichtspunkt der feministischen Ausdrucksweise vieler Künstlerinnen.

Die Selbstunsicherheit die der Spiegel unterschwellig mit sich bringt, und die Håme, die ein zerbrochener Spiegel, als Symbol zerbrochener Träume mit sich zieht, wird zum Thema des Stückes „Tränenspiegel“ von Alexis Smith, 1977, und sorgt für Aufsehen.

Dabei steht die Identität und eine Authentizität der neuen Frau im Mittelpunkt.

Gleichsam beschäftigt sich Valle Export's „I am beaten“ 1973, mit jenem Thema.

Ein anderes Stück, mit dem Titel „Mirror Check“, 1970, ist Joan Jonas Beitrag zu einem neuen Selbstgefühl der Frau.

Joan Jonas steht dabei auf einer gut ausgeleuchteten Bühne, nicht bekleidet, nur mit einem Spiegel in der Hand. Sie beginnt sich von oben bis unten zu betrachten, in den Spiegel blickend, versunken, vertieft in ihr eigenes Dasein und dessen Lust.

Und in „Class of Pieces“, 1977, agiert die Künstlerin Jole de Freitas mit einem Messer, um sieben verschiedene Spiegel zu zerstören und infolgedessen

wurden die Frauen während der Ausstellung gebeten, die Scherben des Spiegels, und dessen Bedeutung, als überholtes Denken, noch mehr zu zermalmen.

Stumme Sprache des Körpers

Wie bereits erwähnt lehnen sich die Aktionskünstlerinnen gegen die männliche Verbalsprache auf und arbeiten an einer Körpersprache der Frau. Aber auch das gestaltet sich als schwierig, da das Bild der Frau in der Kunst bis dahin von Männerphantasien und der visuellen Unterdrückung der Frau geprägt war. Deshalb versucht Valie Export die weiblichen Körperhaltungen aus den historischen Vorbildern nachzustellen und sie in eine Umwelt einzufügen, in der sie von Materialien aus dem modernen weiblichen Umkreis umgeben sind, um so die Demütigung zu entlarven. Es geht darum eine weibliche Körpersprache zu entwickeln, die nicht mehr den klassischen Vorstellungen der Männer von der Frau folgt.

Friederike Pezolds entwickelt ausgehend von den abstrakten Formen aus dem Bild „The divided self“ durch Zerschneiden und neu zusammensetzen ein neues Architektursystem, die „sinnliche Architektur“ in der der weibliche Körper das Maß aller Dinge ist. Sie sagt, der Mensch, allen voran die Frau, sei „auch kein eckiger Kasten - sondern eine Mischung aus vielen fundamentalen Linien + Formen, ein Wechselspiel von geraden, runden, schrägen, konkaven + konvexen Formen.“ (vgl. Nabakowski, Sander and Gorsen, 1980, p.164)

Ein weiteres Beispiel für eine solche Art der Körpersprache findet sich bei Rebecca Horn. Bei ihr geht es um die Beziehung zwischen Körper und Zivilisation, dem Körperschmuck als soziales Zeichen. Zwei der bedeutendsten Körpermerkmale der Frau, die Brüste und der Bauch, werden häufig in die Aktionen aufgenommen.

Ihre Gedanken über die sinnliche Architektur überträgt Friederike Pezold auch auf ihre Fotos und Videos in denen sie v.a. geschlechtsspezifische Körperteile in verschiedenen Kameraeinstellungen aufnimmt und sie durch Schneiden und neu zusammensetzen abstrahiert und geometrisiert. Ein Beispiel dafür ist die Aktion „Brustwerk“ (1973) von Friederike Pezold. Sie soll die Objektifizierung durch den Mann und Verzerrung der sinnlichen Wahrnehmung betonen.

Bei Valie Exports Tapp und Tastkino (1968) schnallt sie vor ihre Brust einen Kasten mit Vorhang, durch den man die Hände stecken kann und Valies Busen ertasten kann. Dabei geht es vor allem um die sexuelle Selbstbestimmung der Frau. Ein weiterer Aspekt ist es vom Objekt zum Subjekt zu werden.

In der Aktion „Homometer 1“ bindet sich Valie Export zwei große Brotlaibe an ihre Beine. Dabei wird das Brot, das Symbol für den menschlichen Körper und die Mutterschaft zu einer Last. Bildsprache hat laut ihr eine andere Bedeutung als die gesprochene Sprache. (vgl. Nabakowski, Sander and Gorsen, 1980, pp.166)

Durch die Gegenüberstellung der beiden wird das Unbewusste bewusst gemacht.

Die Traumata, in Zusammenhang mit der weiblichen Sexualität, werden auf dem Gemälde „Hospital Henry Ford“ von Frieda Kahlo aufgearbeitet. Diese Traumata, wie Menstruation, Schwangerschaft, Abtreibung usw. sind lange ein Tabuthema nicht nur in der Kunst, sondern in allen Aspekten der Kultur und des Lebens. Auf einem Bild sieht man eine Frau nach einer Fehlgeburt, die nicht einmal durch die moderne Medizin verhindert werden konnte.

Als einzigen Ausweg aus der „weiblichen Selbstenfremdung“ sehen viele Aktionskünstlerinnen sich dem Androgynen zu nähern. Dies versuchen sie durch Schminke, Verfremdung der geschlechtsspezifischen Merkmale des Körpers, der Gestik und der Mimik. Die Autorin merkt jedoch an, dass unsere Kultur noch weit von der Androgynie weg sei, da auch der Mann sein Leitbild noch ändern müsse.

Das Leben von Valie Export

Am 17. März 1940 ist Waltraud Höller, geborene Lehner, in Linz geboren. Seit 1967 nennt sich Waltraud aber als Künstlerin Valie Export. Sie wächst mit zwei älteren Schwestern in einem gutbürgerlichen Haus auf. Ihre Eltern sind Lehrer. (vgl. Zell, 2000)

Ab 1955 besucht Export eine Kunstgewerbeschule der Textilabteilung in Linz. 1958 heiratet sie und gebar ihre Tochter Perdita. Jedoch scheitert die Ehe schon nach nur 2 Jahren. Im Jahr 1960 geht Export nach Wien auf die Höhere Bundeslehranstalt für Textilindustrie in der Abteilung Design und schließt 1964 mit Diplom ab. In dieser Schule lernte sie Ingrid Schuppan kennen mit der sie in verschiedene Lokale geht, von denen bekannt war, dass dort die Künstler der Wiener Gruppe waren, die sie nach und nach kennenlernt. In dieser Zeit lernen die beiden unter anderem den Künstler Oswald Wiener kennen, den Ingrid Schuppan später auch heiratet. Auch in späteren Projekten der Künstlerin war Ingrid Schuppan tätig. Obwohl Valie Export ihre Ausbildung dem Werkstoff Textil gewidmet hat, kommt dieses Thema kaum mehr in ihren späteren Projekten vor. Beruflich aber wendet sie sich der Filmbranche zu und war von 1965 bis 1968 als Script Girl, Cutterin und Filmkomparsin tätig. In der Zeit um 1966 zeigen sich

erste eigene künstlerische Ambitionen: Valie Export entwirft ihr eigenes Drehbuch und beginnt 1967 mit dem ersten „Expanded Cinemas“. (vgl. Zell, 2000)

Ihren Künstlernamen suchte sie sich deshalb aus, da sie weder den Namen ihrer Mutter, noch den des Vaters wollte. Sie entscheidet sich deshalb für Export, da sie, wie sie selbst sagt, ihr Inneres nach außen transportieren bzw. exportieren will. Außerdem war und ist auch heute noch der „Export“ Teil ihres Performanceprogrammes. Mit dem Begriff des Exportes bringt sie nicht nur ihren eigenen Körper, sondern auch die Kunst mit dem Begriff der Ware in Verbindung und thematisiert Bereiche, die in damaliger Zeit stark diskutiert wurden. Beispielsweise der Warencharakter einer zwischenmenschlichen Beziehung, Entfremdung oder Warenästhetik. (vgl. Zell, 2000)

In Wien in den 1960er Jahren äußert sich das Bemühen von Valie Export, bezüglich der Gleichberechtigung der Frau in Kunst und Gesellschaft, in vielen Aktivitäten. Sie verfasst zu diesem Thema unter anderem auch Artikel in Tageszeitungen, politischen Zeitschriften und Katalogen. Des Weiteren kuratiert sie Ausstellungen und organisiert Symposien.

Bereits in den frühen siebziger Jahren beschäftigt sich Export mit der Frage, wie sich die Beziehung

von Kunst und Frauenbewegung gestaltet. Dabei interessiert sie besonders die Stellung der Frau in der Kunstgeschichte, die Rolle der Frau als Künstlerin und auch im soziokulturellen Zusammenhang. In diesem Zuge will sie feministische Inhalte mit der Kunst als Medium vermitteln, um so eine Veränderung zu erzielen. Methoden für dieses Handeln sind dabei zahlreiche Öffentlichkeitsarbeiten. (vgl. Zell, 2000)

Neben diversen Publikationsarbeiten, die sie bis heute noch fortsetzt, organisiert sie zwei bedeutende Ausstellungen: „MAGNA. Feminismus, Kunst und Kreativität“ (1975) und „Kunst mit Eigen-Sinn“ (1985)

1977 ist Valie Export in Kassel auf der Documenta 6 mit Videos vertreten. 1980 repräsentiert sie, gemeinsam mit Maria Lassnig, Österreich auf der Biennale in Venedig und werden im Katalog als Vertreterinnen der internationalen Avantgarde gewürdigt.

Aufgrund ihrer Etablierung als Künstlerin gelingt ihr auch der Einstieg in eine umfangreiche Lehrtätigkeit. Sie beginnt damit schon 1979 in Braunschweig und ist bald schon in Linz (1981), München (1983/84), Wisconsin-Milwaukee (1983-91) und mehrfach an der Sommerakademie in Salzburg, Berlin und Köln tätig. (Zell, 2000, pp.15)



Abb. |32| Körperkonfiguration, Valie Export, 1976



Abb. |33| *Genitalpanik, Valie Export, 1968*



Abb.134| Collage, die 1968er



1968 IN ÖS- TER- REICH



Abb. 135 | Collage, Stephan Rühl/Mark-Stefan Tietze, 2009

DIE 68er BEWEGUNG

Unter der 68er Bewegung versteht man eine linksgerichtete Bürgerrechtsbewegung, die international anzutreffen war. Von den USA, Mexiko, über Deutschland bis hin zum „Osten“, die DDR, Polen und die Tschechoslowakei, gibt es signifikante Bewegungen und Gruppierungen im Jahr 1968. Der Sozialwissenschaftler und Sozialhistoriker Immanuel Wallerstein beschreibt die 68er Bewegung als ein, gegen den Kapitalismus gerichtetes, globales Ereignis. Er geht in seiner Theorie sogar soweit, dass er die Bewegungen als eine „Weltrevolution“ beschreibt. (vgl. <https://goo.gl/xPJPJA>)

Die Ausgangspunkte und Inhalte der Proteste waren von Land zu Land verschieden, auch die Vertreter der Bewegung unterscheiden sich. In der Bundesrepublik Deutschland zum Beispiel, protestieren hauptsächlich Studenten gegen den laufenden Vietnamkrieg, gegen Autorität und für Gleichstellung von Minderheiten. Auch die sexuelle Revolution und Befreiung waren ein großes Thema. Ähnlich verhalten sich die Protestbewegungen in den USA. Dort kommt zusätzlich noch die Ermordung des Menschenrechtlers Martin Luther King hinzu, die einiges an Zündstoff liefert.

Im Gegensatz dazu, stehen die Bewegungen in Mexiko. Hier richten sich die Studentenbewegungen gegen die regierende Partei und gegen die große soziale Ungleichheit. Die DDR strebt eine Demokratisierung des Sozialismus an und die Tschechoslowakei eine Liberalisierung und Demokratisierung.

In Frankreich und Italien gehen vielfach Arbeiter auf die Straße, die Forderungen in Frankreich waren bessere Löhne und kürzere Arbeitszeiten, in Italien wollten die Menschen auf die wirtschaftliche Ungleichheit zwischen Nord,- und Süditalien aufmerksam machen.

Den Situationisten in den Niederlanden schreibt man heute einen gewaltigen, wenn auch obskuren Einfluss auf die 68er Bewegung zu. (Architekturzentrum Wien, 2009, p.843) Die Situationisten stellen eine wichtige Strömung dar, die radikale politische, marxistische Tendenzen aufweisen und vor allem gegen den Konsum und das Spektakel waren und bis 1967 in den Niederlanden aktiv waren.

Die Bewegungen in der Schweiz und Österreich zählen im Gegensatz dazu nicht zu der 1968er Bewegung. Die Geschehnisse hier werden als Globuskrawalle bezeichnet. Die sich im Inhalt vielleicht mit den Protestbewegungen überschneiden, doch fehlen die gemeinsamen Proteste der Menschen auf den Straßen, um sie hinzuzuzählen. (vgl. <https://goo.gl/xPJPJA>)

Die 1968er Bewegungen hat Auswirkungen auf viele verschiedene Bereiche, sie führt zu sozialen Veränderungen und bewirkt eine neue politische Kultur. Vor allem können sie große Erfolge in der Integration von Minderheiten bewirken. Die klassische Rollenverteilung in der Geschlechterrolle ändert sich und öffentliche Bekenntnisse zu Homosexualität sind dank dieser Revolutionen möglich. Dass die Bewegungen so große Erfolge verbuchen konnten, verdanken sie den damals neuen Medien, wie Fernsehen und Pressefotografien, die sie sich geschickt zu Nutze machen.

Die Nutzung der Medien kann als weiterer Entscheidungspunkt zur österreichischen Bewegung gesehen werden. Die Wiener Aktionisten halten viele ihrer Performance im privaten Rahmen ab, vor allem da sie vielfach kriminalisiert wurden.



Abb. | 36 | Blume des Bösen, 1968

AKTIONEN 1968 RUND UM DIE WIENER SZENE

Das Wien um 1960 beschreibt Günter Feuerstein in einem Interview mit den Studentinnen Clara Jaschke und Johanna Zuegg als eine Zeit der Veränderung und der Ausbrüche aus dem Bestehenden und Bekannten. (Jaschke, Zuegg, 2014, pp.41) Die breite Masse sieht im Gegensatz zu den jungen revolutionäre Studenten oftmals keinen Handlungsbedarf, doch die damalige Situation an den Universitäten spielt im Bezug auf Coop Himmelblau und andere Wiener Architektengruppen, und auch bei den Künstlern, eine wichtige Rolle. Das verstaubte und konservative Klima an der Universität ist für viele Studenten ein Problem und das Einstellen von Nazis als Lehrpersonal, als Folge eines akuten Lehrermangels, sind vor allem den linken Studentenbewegungen ein Dorn im Auge.

Ähnlich wie die internationalen Bewegungen, machen sich die Wiener die Aktionen zu Nutze um, ihrem Ärger über die herrschende Situation zum Ausdruck zu bringen. Mit ihren Aktionen greifen die Wiener Aktionisten oft Themen auf, die in diesen Jahren weltweit diskutiert wurden. Themen, wie der Vietnamkrieg, die Militarisierung und Wehrpflicht, Sexuelle Freiheiten und ein Rütteln am verstaubten Bildungssystem, Kritikausübung an den Gesellschaftsstrukturen und der Politik werden mit Aktionen veranschaulicht und in den Mittelpunkt gestellt. Mit Valie Export findet auch die Frauenbewegung und Emanzipation in Österreich eine Stimme. Weiters findet man in den unterschiedlichen Manifesten einige Parallelen. Ob ZOCK oder Orgien Mysterien Theater, beide enthalten Erkennungsmerkmale von typischen „68er Bewegungsmanifesten“.

Im Gegensatz zu den Bewegungen, beispielsweise in Deutschland, den USA oder Frankreich, nützen die Österreicher nicht die Medien, um ihre Anliegen der breiten Masse näher zu bringen. Die meisten Aktionen finden nach wie vor in einem mehr oder weniger privaten Rahmen statt, die Öffentlichkeit schenkt ihnen nur wenig Aufmerksamkeit. Dies mag ein Grund sein, wieso sich in Österreich nie breite Massen mobilisiert haben und gemeinsam auf der Straße protestieren, öffentliche Gebäude besetzten und mit friedlichen Sit - ins die Exekutive geärgert haben.

In den folgenden zwei Kapitel möchten wir deshalb auf das Jahr und Phänomen 1968 in Österreich genauer eingehen. Wir werden verschiedenen Aktionen aufzeigen, die in diesem Jahr von den Wiener Aktionisten gemacht wurden, aber auch deutliche Parallelen zu der „klassischen“ 1968er Szene ziehen.

„Die Kunst soll uns helfen, zu leben, sie soll uns helfen, klüger und stärker zu werden, sie soll uns helfen, an den Menschen zu glauben und für den Menschen zu kämpfen.“ (Architekturzentrum Wien, 2009, p.837)

Otto Muehl
Aktion im Nachtclub

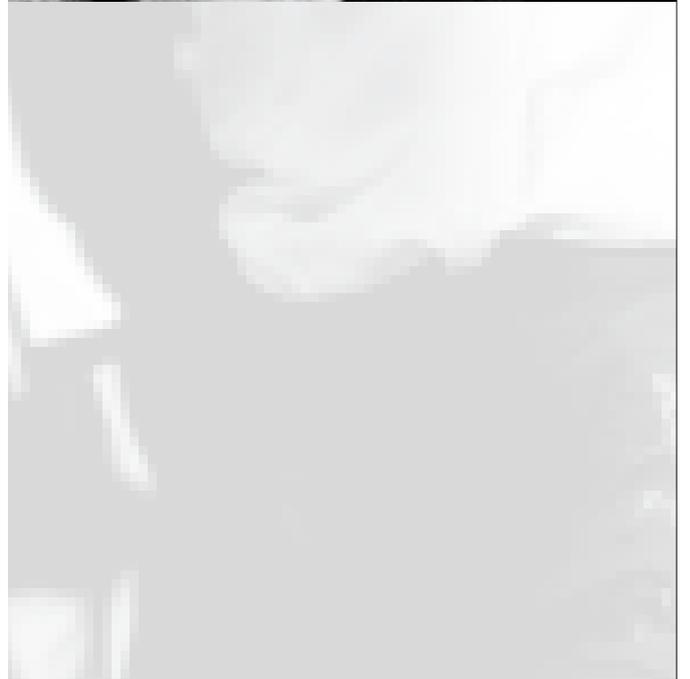




Abb. |37| - |41| Otto Muehl, 1968

Otto Muehl
„Aktion im Nachtclub“
1968

Otto Muehl radikalisiert mit seinen Aktionen immer mehr Inhalt und Form der Körperaktionen. Aktionen im Nachtclub, gibt es nicht nur eine. Die Aktionen werden zunehmend psychodramatischer und beinhalten Bereiche von Sexualität, Transgender und Perversion.

Tabubrechend stellt er die Wirklichkeit den für gesellschaftliche Repression geltenden Systeme der Kunst und der politischen Kultur gegenüber. Im Zentrum steht dabei immer der kollektive Analyseprozess und weniger die Körperanalyse.

Ähnlich radikal wie die erstmals öffentlich durchgeführte „Pissaktion“, im September 1968, ist eine weitere Aktion im Klub in Kirchheim unter Teck. Die Veranstaltung endet schließlich im Skandal, woraufhin Otto Muehl in der BRD von der Polizei gesucht wird. Der Klub wird daraufhin von der Stadtverwaltung geschlossen.

(Badura-Triska and Klocker, 2000, p.381)

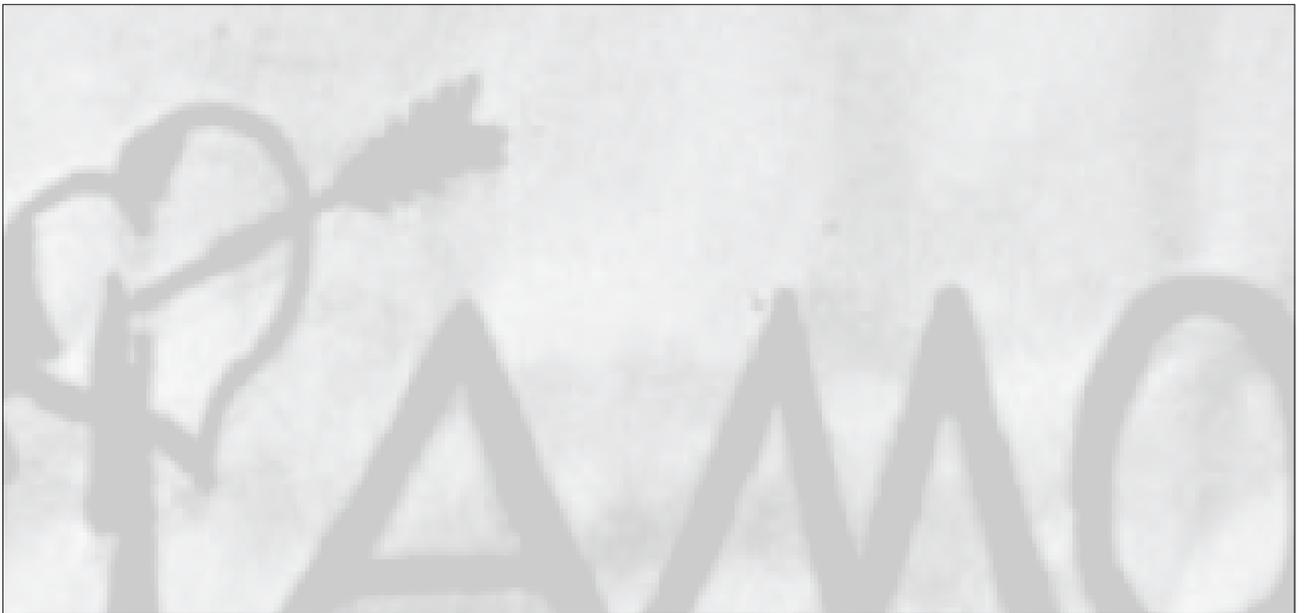
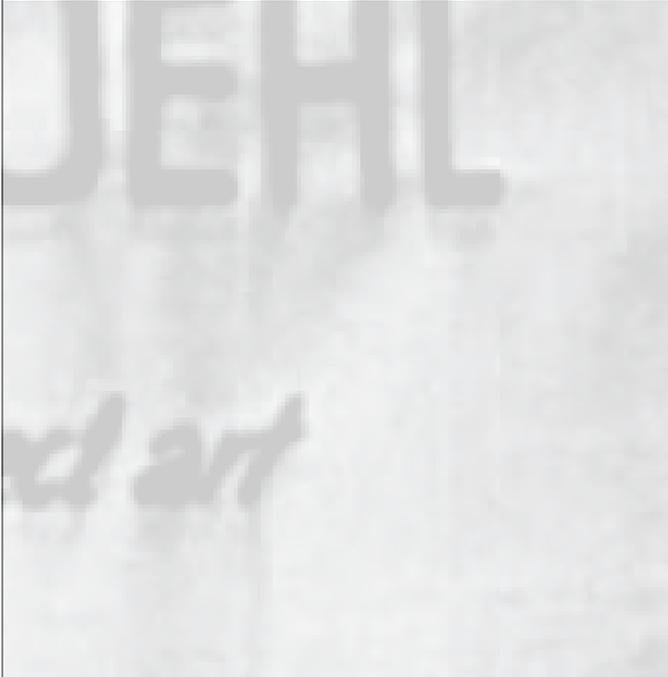


Abb. |42| - |44| Otto Muehl, 1968



Otto Muehl
„Amore 68“



Herman Nitsch
„Aktion 25“





Abb. |45| - |49| Hermann Nitsch, 1968

Herman Nitsch

„Aktion 25“

1968

„Er realisiert dort am 2.03. seine 25. Aktion und als deren nur geringfügig abweichende Wiederholung am 16. März die 26. Aktion in der Film - Makers´Coop, sowie 27. Aktion im Hof der Judson Churh am 23. März sowie seine 28. Aktion in der Great Hall der University of Cincinnati am 4. April. Die 25.26 und 28. Aktion zählen zu jenem Typ, bei dem Nitsch als Teilrealisation seines eigentlichen auf sechs Tage anberaumten Spiels die Bandbreite der Inhalte und Motive seines Orgien Mysterien Theaters darlegt und den er in der Folge immer wieder variiert und ausbaut. Mehrere passive Akteure

kommen zum Einsatz, und die Dramaturgie ist eine Abfolge von ruhigem, objektiven sprachlichen sowie exzessiven Aktionen, die sich bis zum Höhepunkt der Lammzerreiung steigern.“ (Badura-Triska and Klocker, 2000, p.387)

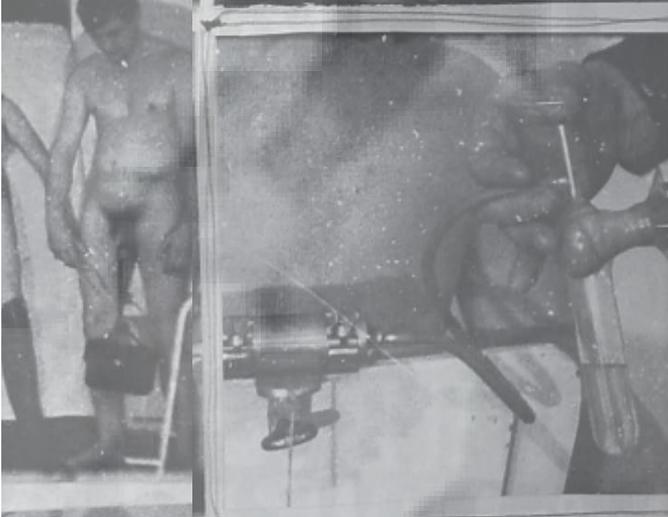
Diese Aktion zählt zum Orgien Mysterien Theater, welches bereits in der Mitte der 1950er Jahre von Hermann Nitsch entwickelt wurde. Aktionen, die im

Rahmen des OMTheater aufgeführt werden verfolgen immer ein Gesamtkunstwerk mit Totalitätsanspruch.

„In der Inszenierung derartiger realer Geschehnisse löst sich die Kunst von der Aufgabe der Abbildung und Darstellung – wie im 20. Jahrhundert allgemein angestrebt und speziell in den 1960er-Jahren in Happening, Performance und Aktionismus wiederzufinden. Die Kunst überschreitet die Grenze zu Leben und Wirklichkeit, Kunst und Leben werden eins. In Realzeit wird sinnliche Wirklichkeit erfahren. Das tatsächliche Erleben ersetzt das Literarische und führt zum Verzicht auf Sprache. „nicht die Sprache (sprachliches assoziieren) lotet in die Tiefe, sondern durch Aktionen bewirktes ekstatisches sinnliches Erleben in Richtung Triebdurchbruch wird verdrängtes aufdecken“, erkennt Hermann Nitsch.“ (<http://www.nitschmuseum.at/de/hermann-nitsch/werk>)



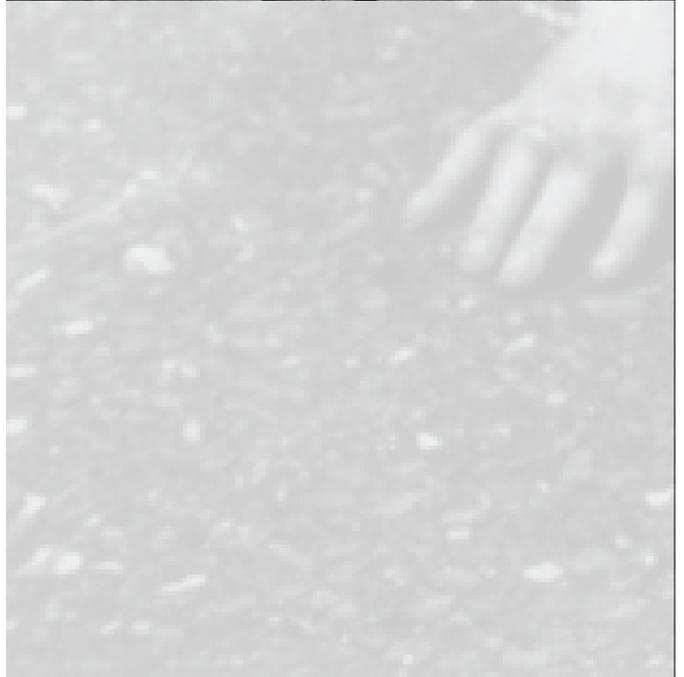
Abb. |50| - |54| Rudolf Schwarzkogler, 1968



Rudolf Schwarzkogler
„Satisfaction“



Günter Brus
„Der helle Wahnsinn“



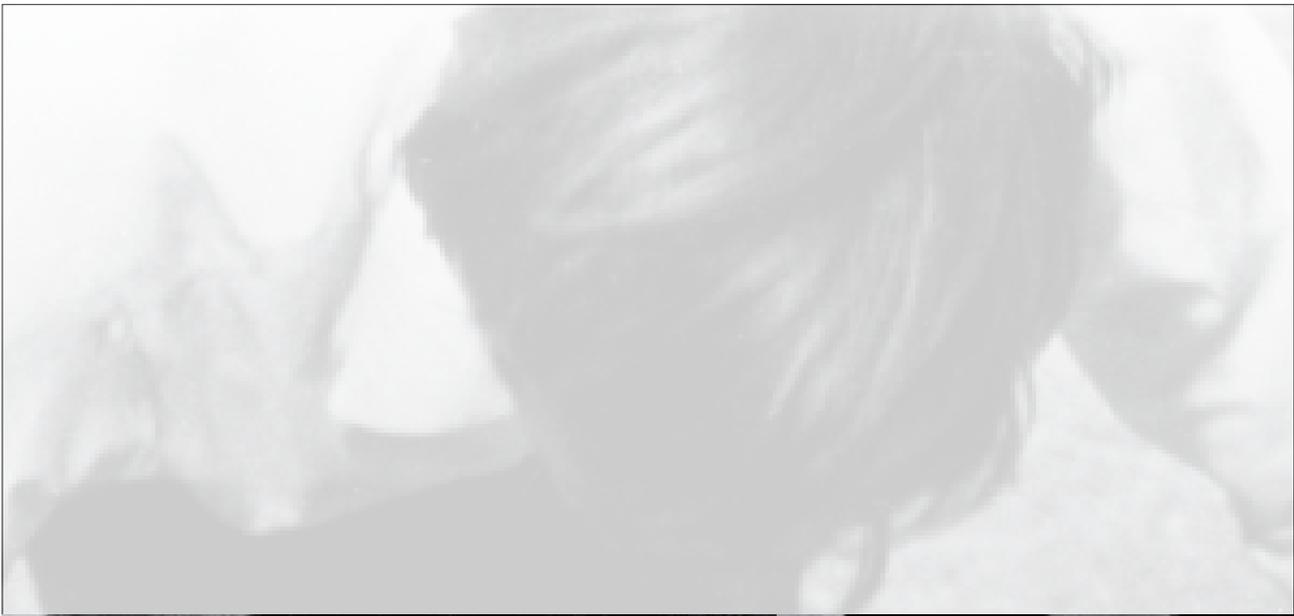


Abb. |55| - |59| Günter Brus, 1968

Günter Brus
„Der helle Wahnsinn“
1968

„Für Februar wird Brus eingeladen, in Aachen und Düsseldorf Aktionen durchzuführen. [...] In der im Reiff-Museum in Aachen, dem Gebäude der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule, auf Einladung der Fachschaft Architektur realisierten Aktion „Der helle Wahnsinn“ für Aachen.“ Die Architektur des hellen Wahnsinns tritt Brus mit der vollen Radikalität einer körperanalytischen Aktion vor ein Publikum. Er urinert und defäktiert öffentlich und ritzt sich mit der Rasierklinge die Haut- eine extreme Verdichtung des schon in den frühen Selbstbemalungs- und Selbstverstümmelungsaktionen der Jahre 1964-1965 demonstrierten Symbols der sezierenden Linie.“ (Badura-Triska and Klocker, 2000, p.374)

Eingeladen wurde er von der Fachschaft für Architektur. Zu Beginn der Aktion liegt Brus in Embryohaltung am Boden, vor ihm ein Teller mit rohen Eiern, die er mit dem Mund aufsaugt und wieder von sich gibt. Der Künstler steht in der Mitte eines Kreises, der von den Zuschauern gebildet wird. Er agiert in Alltagskleidung

und setzt auch den Schnitt mit der Rasierklinge durch das weiße Hemd durch. Alles was er macht, macht er bewusst und reduziert. Das Publikum zeigte schließlich die gewünschte Reaktion. „Er transferiert damit das in seinen frühen „Selbstverstümmelungsaktionen“ inszenierte Bild des „Schmerzensmannes“ zu dem eines souveränen Körpers der Freiheit und Auflehnung gegen kulturelle und politische Repression mittels einer Art von Autotherapie.“ (Saalfelder, Badura-Triska and Klocker, 2000, p.6)

Günter Brus
„Strangulation“
1968

„Die Strangulation entstand 1968 im Rahmen des Filmprojekt Die Blume des Bösen von Hans Christof Stenzel und Rosmarie Stanzel Quast. Nachdem Brus im Auftrag der FilmemacherInnen allein agiert hatte, wurde auf seinen Wunsch eine zweite Version unter dem Titel Strangulation aufgenommen, in der er gemeinsam mit seiner Frau Anna agiert. In ihrer Wiener Wohnung ist die Kamera in den schmalen, leeren, weiß gestrichenen Flur gerichtet. Durch den Postschlitz fließt eine Flüssigkeit innen an der Wohnungstür herab. Brus zieht seine komplett verschnürte Frau vor die Tür, entfesselt ihre Beine und lehnt sie in gespreizter Stellung gegen die Tür. Er selbst klettert an der Tür hoch, hängt sich mit den Kniekehlen in Schlingen ein und lässt seinen Körper langsam kopfüber nach unten hängen. Er wartet, bis er schließlich mit seinen Händen nach unten greift und seine Frau berührt. Die Aktion vermittelt Momente von Intimität, aber auch von Beherrschung und Gewalt. Sie wird durch Intervention von Anna Brus beendet“ (Saalfolder, Badura- Triska, Wahlich and Wolfert, 2015, p.6)

Der Film „Die Blume des Bösen“ nimmt Motive aus Charles Baudelaires gleichnamiger Gedichtsammlung auf. Eine Auswahl wird daraus genommen und in Aktionen dargestellt. Die Aktion „Strangulation“ macht den Anfang. Die Poesie des Vorbildes korrespondiert mit der Bildsprache des Films. Die Aktion ist mit einer einzigen Einstellung gedreht worden. Günter Brus erweitert mit dieser Aktion sein Vokabular der Körpersprache hin zur Körperanalyse. Das Rattern der Kamera gibt den Ton zu dieser Szene.

(http://www.film.at/hans_christof_stenzel/)

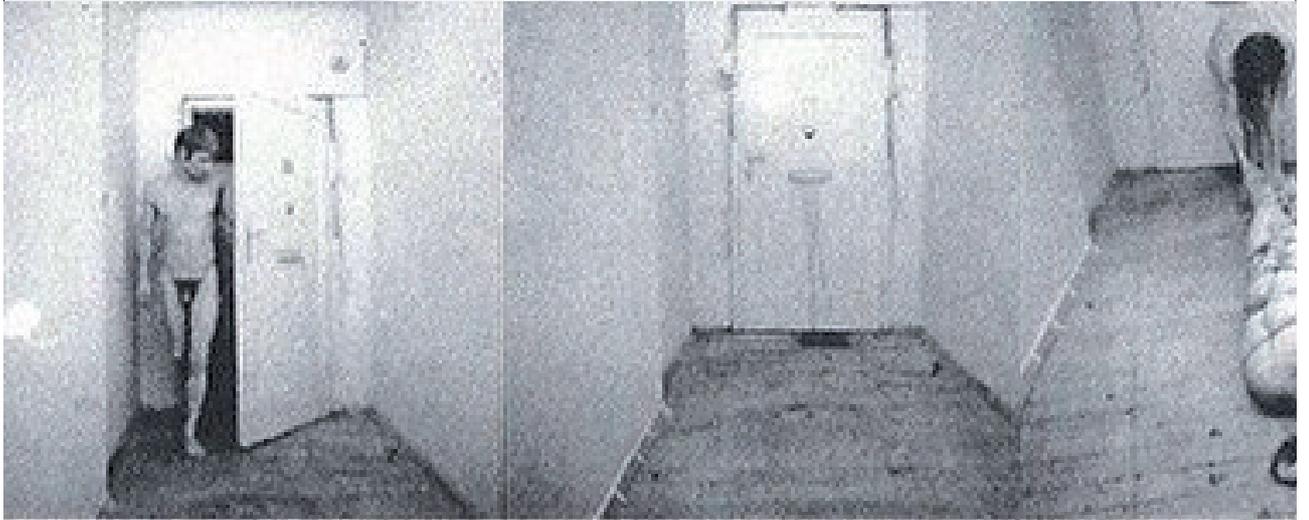
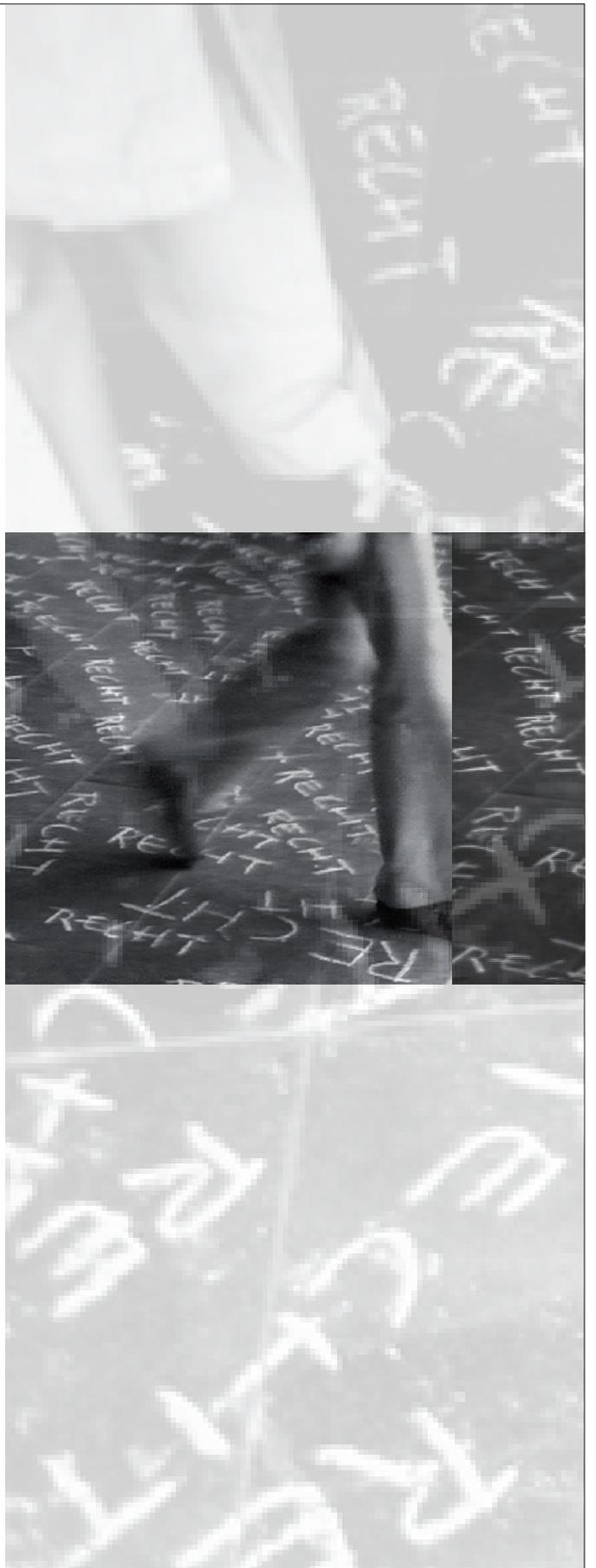


Abb. |60| - |64| Günter Brus, 1968



Günter Brus
„Strangulation“

Peter Weibel
„das Recht mit Füßen treten“



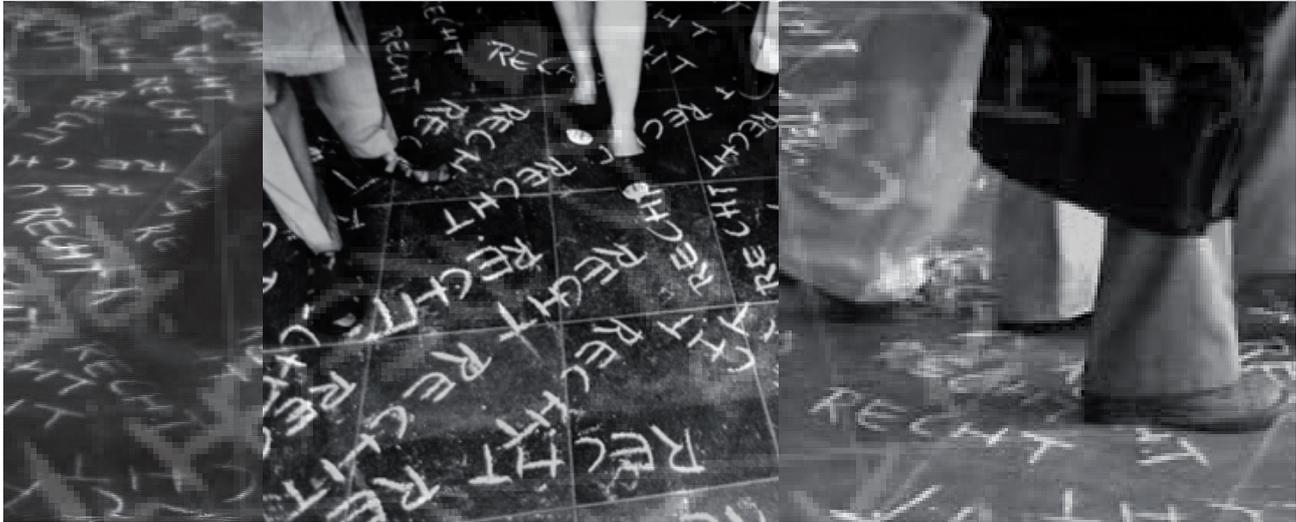


Abb. |65| - |68| Peter Weibel, 1968

Peter Weibel
„Das Recht mit Füßen treten“
1968

„[...] Die Textaktion Das Recht mit Füßen treten von 1968, mit dem ich die Verhältnisse des Staates Österreichs nach 1945, also im Stadium des postfaschistischen Kontinuums, darstellen wollte. Im Rahmen einer Ausstellung beim Studententag, Stift Melk am 23. Mai 1968, war der gesamte Boden mit dem Wort „Recht“ beschrieben worden. Die Besucher betrateten den Raum und fanden sich vor leeren Wänden wieder. Indem dabei ihre Füße das Wort „Recht“ traten, realisierten sie die Bedeutung der Redewendung „das Recht mit Füßen treten“. Auf der Suche nach dem Kunstwerk vollendeten die Besucher selbst das Kunstwerk.“ (Husslein- Arco and Weidinger, 2014, pp.122)

Das Publikum wird in dieser Aktion zum Akteur. Gestaltet aktiv an der Performance mit. Diese Aktion ist, wie viele andere Aktionen von Peter Weibel, stark von seinem politischen Denken geprägt. Ganz im Sinne der 1968er Bewegung lehnt er sich gegen den Staat und seine steifen Strukturen auf.

Das Publikum vollzieht eine Art Sprechakt und demaskiert damit, dass die Justiz und ihre Rechtssprechung nichts anderes ist als ein System von Sprechakten, im Grunde von Fiktion. (Husslein- Arco and Weidinger, 2014, p.122)

Valie Export
„Die Mappe der Hundigkeit“
1968

Aktion mit Peter Weibel auf der Kärntner Straße in Wien, Februar 1968

„hündisch zu gehen bedeutet, sich dem gang der zeit zu zeigen! Bedeutet, die utopie des aufrechten ganges in unserer tierischen gemeinschaft als uneingelödestes versprechen zu proklamieren.“ Valie Export, 1970

Der Titel der Arbeit nimmt Bezug auf eine vom Roten Kreuz herausgegebene „Mappe der Menschlichkeit“ (Dr. Ebert, Lahr, Tietenberg, Wagner, Dr. Wagner-Kantuser, Ziegler, p.33)

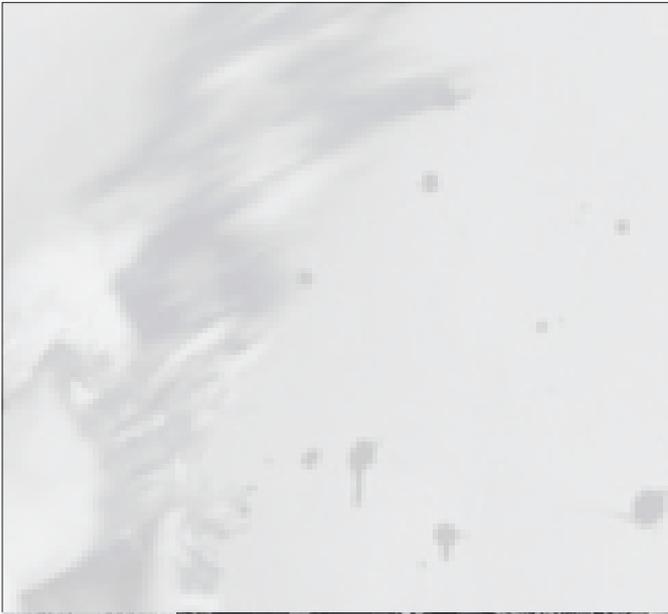
den Kunstkontext bezogen ist, sind in der öffentlichen Aktion lediglich Rahmenbedingungen definiert, der genaue zeitliche und inhaltliche Ablauf des Vorgangs jedoch offen für Ereignisse und Zufälle.“

(<http://www.medienkunstnetz.de/werke/mappe-der-hundigkeit/>)

„Mit Sinn für publikumswirksame Aktionen radikalisiert Valie Export das Geschlechterverhältnis: Die Befreiung der Frau aus der Knechtschaft des Mannes wird spielerisch und provokativ bis zum Extrem getrieben, indem Valie Export ihren Partner Peter Weibel wie einen Hund an der Leine ausführt. Das Künstlerpaar inszeniert damit eine Aktion im öffentlichen Raum, die die Beziehung der Geschlechter als Herrschaftsspiel dokumentieren und entlarven will. Im Unterschied zum späteren Begriff von Performance, die meist auf



Abb. | 69 | - | 73 | Valie Export, 1968



Valie Export
„Die Mappe der Hundigkeiten“

SÖS VERANSTALTET

KUNST UND REVOLUTION

20 h
FREITAG
7. JUNI
68

EIN VORTRAG
BRUS·MUEHL·
WEIBEL·WIENER·
& LAURIDS *

DISKUSSION: PETER JIRAK
CHRISTOF SUBIK, HERBERT
STUMPFL

NEUES INSTITUTSGEBÄUDE WIEN I.
UNIVERSITÄTSSTR. 7

* KALTENBÄCK

Abb. 74 | Kunst und Revolution, Plakat, 1968

KUNST UND REVOLUTION - HÖHEPUNKT IM WIENER AKTIONISMUS

Kunst und Revolution ist ein öffentlichkeitswirksamer Auftritt, veranstaltet vom Sozialistischen österreichischen Studentenbund (SÖS), bei dem die Vertreter des Wiener Aktionismus, der Wiener Gruppe und des Expanded Cinemas teilnehmen. Es ist eine der ersten Veranstaltungen, die für ein größeres öffentliches Publikum zugänglich ist. Die skandalreichen Szenen führen zu noch größerem Interesse seitens des Publikums und somit auch zu einem strengeren Vorgehen der Politik und der Justiz gegen die Künstler. (vgl. Badura-Triska and Klocker, 2000)

Ins Rollen kommt die Aktion durch das Engagement von Peter Weibel und Oswald Wiener, die im Kontakt mit den sogenannten „Quasi-Vorsitzenden“ des SÖS, Robert Schindel, stehen und eine Zusammenarbeit bei einer Veranstaltung im Rahmen der Wiener Universität unter dem Motto: „[...] dass sich Kunst und linke Studentenbewegung im Aufbruch befänden“ (Badura-Triska and Klocker, 2000, p.184) veranstalten.

Ursprünglich wurde bei einer Planungssitzung vereinbart, dass es sich rein um eine Diskussionsrunde handelt, bei der keine Aktionen durchgeführt werden sollen. Doch die Künstler hatten von Anfang an nie vor sich an diese Vereinbarung zu halten. Propagiert wird das ganze Spektakel mit ihren Aktionen durch Plakate, gestaltet von Günter Brus, Flugzetteln und durch Mundpropaganda.

„Am Freitag, den 7. Juni 1968, kurz vor 20.00 Uhr begann die Veranstaltung Kunst und Revolution.“ (Badura-Triska and Klocker, 2000, p.184) Mit ca. 500 Personen aller Altersklassen ist der Hörsaal 1 des Neuen Institutsgebäudes (NIG) der Universität Wien

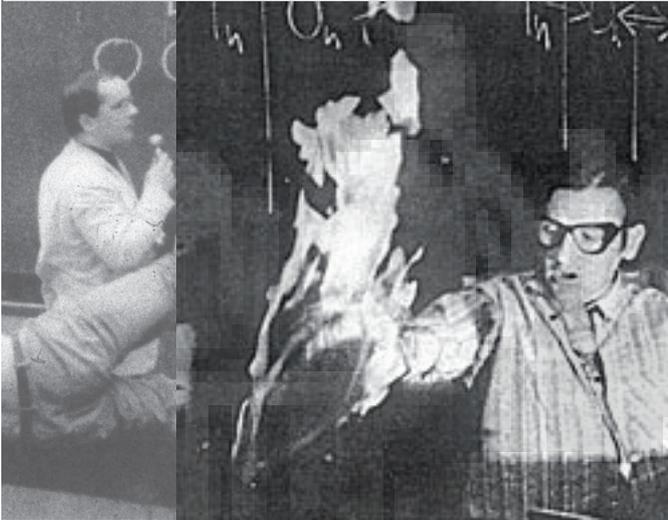
gefüllt. Eingeleitet wird der Abend mit Diskussionen und Kurzreferaten von Peter Jirak und Christof Subik zum Thema „Stellung, Möglichkeit und Funktionen der Kunst in der spätkapitalistischen Gesellschaft.“ Daraufhin folgt Otto Muehl mit seiner Beschimpfung des kurz zuvor ermordeten Robert Kennedy und dessen Familie. Anschließend an Muehl hält Peter Weibel eine Rede, oder besser gesagt eine Schimpftirade über den österreichischen Finanzminister Stephan Koren, die mit Licht- und Tonmanipulation seitens Valie Export untermalt wird. Diese Manipulation ist „ein paradoxon der kommunikation als demonstration der antinomien des parlamentarismus und der pluralistischen demokratie“ zu sehen. (Badura-Triska and Klocker, 2000, p.184)

Spätestens ab diesem Zeitpunkt, als sich die Künstler gedrängt fühlen ihre Aktionen durchboxen zu müssen, das auf die Stimmung im Saal zurück geführt werden kann, lassen die Aktionisten ihren Darbietungen freien Lauf und vergessen dabei jegliche „Disziplin“.

Günter Brus beginnt auf dem Vortragstisch eine körperanalytische Aktion durchzuführen, bei der er sich von der Brust über den Oberschenkel hinweg mit einer Rasierklinge selbst Schnitte zufügt, in die Hand uriniert, seinen eigenen Harn trinkt und sich wieder erbricht. „Während er die Bundeshymne anstimmt, beginnt er, mit dem Gesäß zum Publikum, in der Hocke zu defäkieren.“ (Badura-Triska and Klocker, 2000, p.184) Infolgedessen fängt er an seinen Körper mit dem Kot zu beschmieren, erbricht wieder, legt sich danach mit dem Rücken auf den Tisch und beginnt zu masturbieren. Währenddessen analysiert Oswald Wiener die „Input-Output-Relation“ zwischen Sprache



Abb.175] - 179] *Kunst und Revolution*, 1968



Kunst und Revolution
„Uniferkelei“



und Denken und hält einen Vortrag darüber. Zeitgleich peitscht Otto Muehl einen Mann aus, der auf dem Pult sitzt und dessen Kopf, bis auf zwei Sehschlitze einbandagiert ist. In der Programmankündigung wird der Ausgepeitschte als „Laudris“ bezeichnet, der bereits unter Drogeneinfluss steht und so auch die Peitschenhiebe sichtlich genießt und währenddessen aus pornographischen Zeitschriften vorliest. (vgl. Badura-Triska and Klocker, 2000)

Vier nackte Männer, Mitglieder Otto Muehls Direct Art Group, veranstalten ein Wetturinieren, deren Ergebnisse genau gemessen werden und auf einer Tafel aufgelistet werden. Eine weitere Aktion dieser vier nackten Männer und Muehl besteht darin mit offenen Bierflaschen vor dem Genitalbereich rhythmische Onanierbewegungen zu vollführen bis der Bierschaum in die Zuschauerreihen spritzt. Gleichzeitig hält Peter Weibel buchstäblich eine flammende Rede: sein rechter ausgestreckter Arm ist präpariert und brennt. Dies ist eine Anlehnung bzw. eine „Brandrede“ zur Lenin'schen Frage: „Was tun?“

Zu dieser Zeit der Veranstaltung haben bereits einige den Hörsaal unter Protest verlassen. Kurz vor Ende des zweiten Teils der Aktion fällt die Aussage aus dem Publikum: „dass das eben Gezeigte zwar ganz schön sei, es aber eine richtige Provokation wäre, das Gleiche im Stephansdom zu wiederholen.“ (Badura-Triska and Klocker, 2000, p.184f)

In einem späteren Interview meint Peter Weibel, dass die Uni-Aktion, auch bekannt als „Uniferkelei“, eine der besten Aktionen im Wiener Aktionismus war.

Auch Günter Brus äußert sich zur Aktion und meint, dass er nur provozieren wollte und dies auch bewusst gemacht hat, nicht wie sonst, wo dies nur zufällig passiert ist. Er und die anderen Aktionisten wussten, dass dies eine einmalige Chance war um zu provozieren. Da die Veranstaltung auch noch in der „heiligen Universität“ stattfand, untermauert nochmal den Skandal und die Provokation. (vgl. Badura-Triska and Klocker, 2000)

Bereits wenige Tage nach der Veranstaltung erreicht Kunst und Revolution mediale Erregung, dass die Polizei veranlasst, die Akteure auszuforschen. „Am Mittwoch, dem 12. Juni 1968, wurden Brus, Muehl und Wiener festgenommen, und am 31. Juli 1968 kam es zur Hauptverhandlung im Prozess gegen sie.“ (Badura-Triska and Klocker, 2000, p.185)

Günter Brus und Otto Muehl werden beide von einem Geschworenengericht für schuldig befunden. Brus erhält für sein Vorgehen vier Monate und Muehl vier Wochen Arrest. Im Gegensatz zu ihnen darf Oswald

Wiener den Gerichtssaal als freier Mann verlassen, da ihn ein Zeuge im Prozess entlastet hat. Brus kann sich seiner Strafe entziehen, indem er nach Berlin flüchtet und dort im Exil lebt. Otto Muehl aber bleibt in Wien. Der Skandal um Kunst und Revolution bewirkt zwangsläufig das Ende des Wiener Aktionismus, obwohl es gleichzeitig als der Höhepunkt in der Aktionsgeschichte betrachtet wird. (vgl. Badura-Triska and Klocker, 2000)



Abb. |80| Kunst und Revolution, 1968

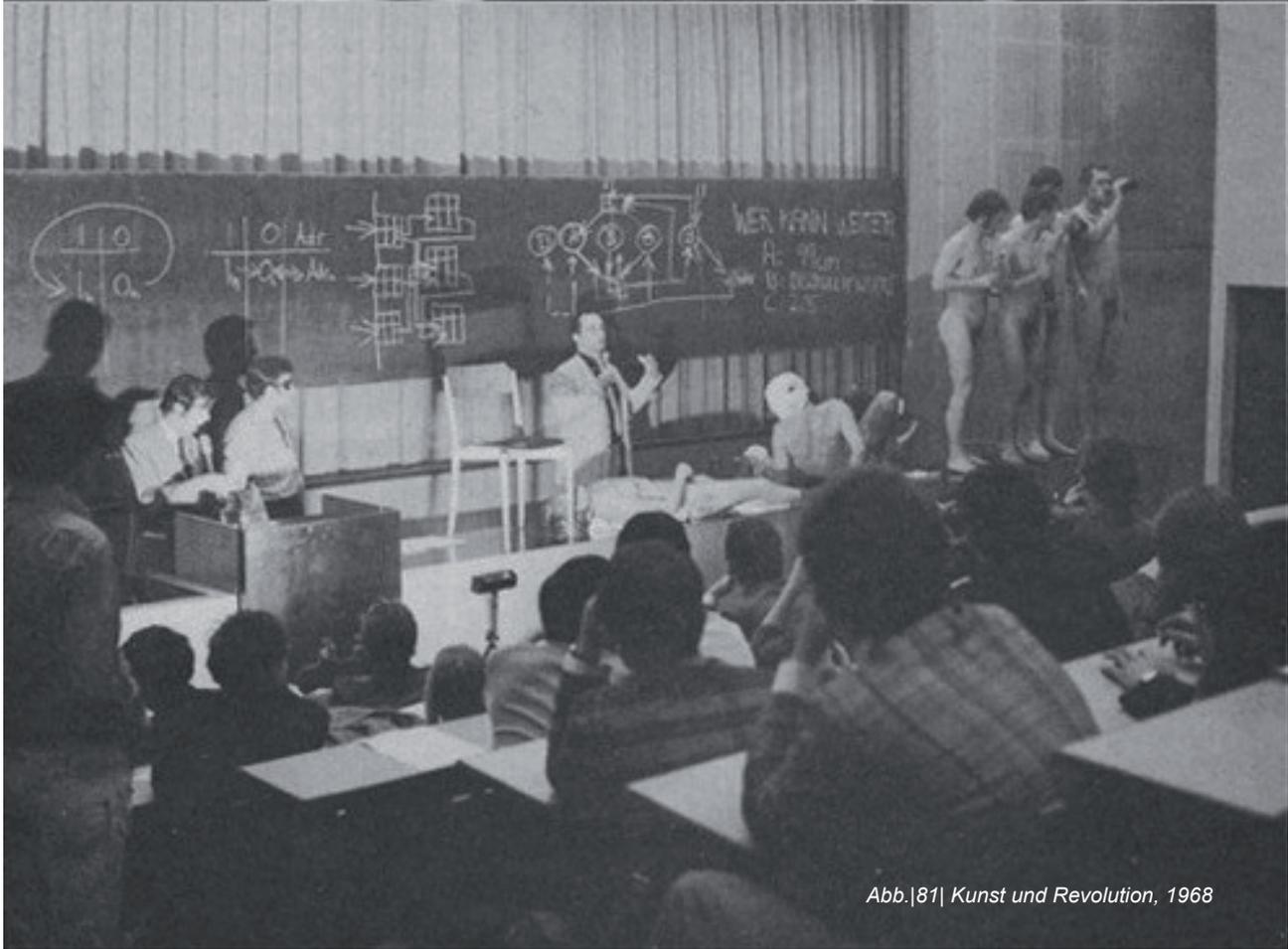


Abb. |81| Kunst und Revolution, 1968

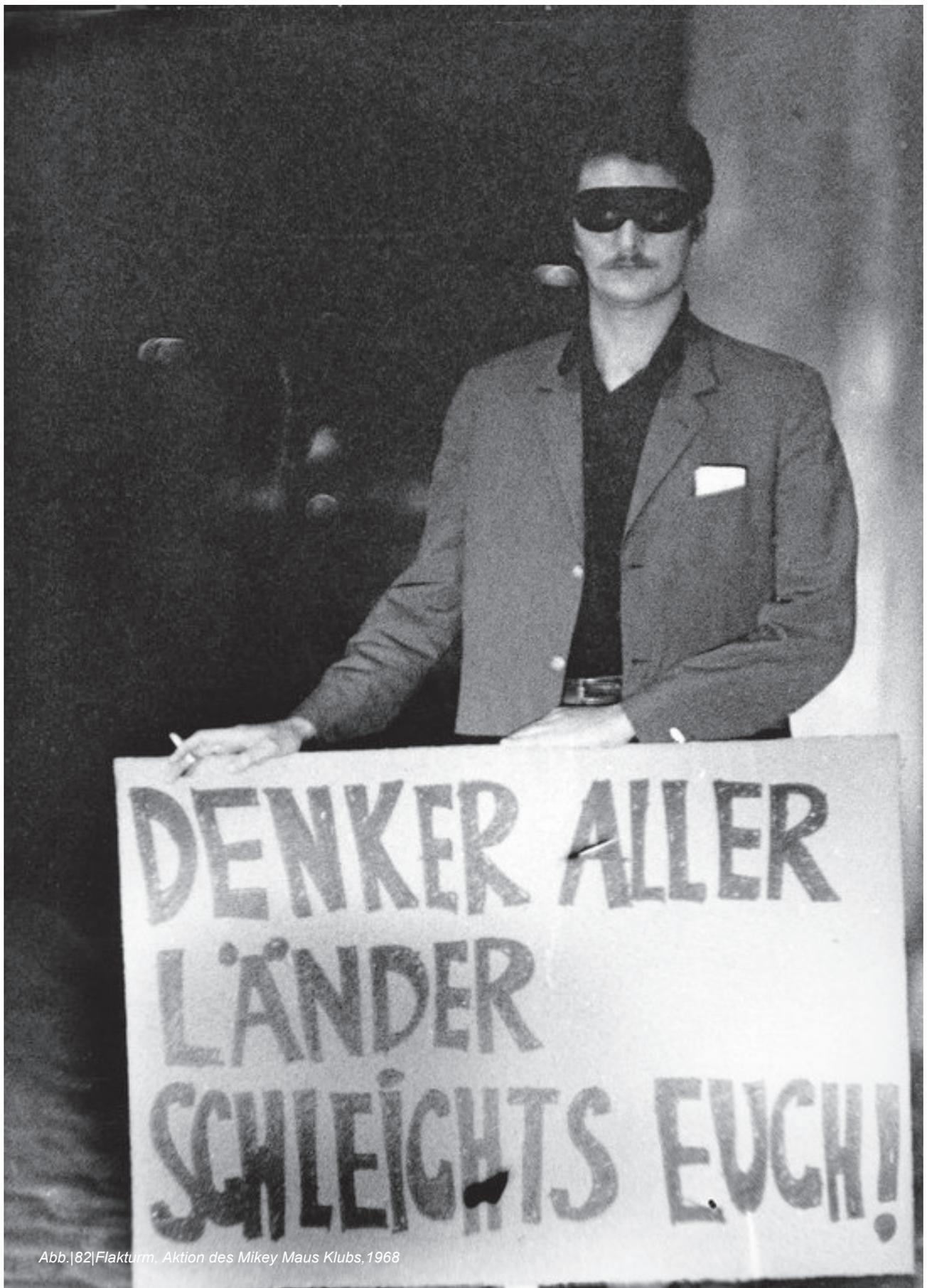


Abb. | 82 | Flakturm, Aktion des Mikey Maus Klubs, 1968

WIEN UND SEINE AKTIONEN IM INTERNATIONALEN VERGLEICH

„So lange der Österreicher Bier und Würstel hat, revoluiert er nicht.“ (Ludwig van Beethoven, <http://www.bk-luebeck.eu/zitate-beethoven.html>)

Heute zählen die Geschehnisse in Wien in den 60er Jahre des 20. Jahrhunderts für viele Historiker und Politologen vielleicht nicht zu der typischen 1968er Bewegung, doch zu jener Zeit sah man dies höchstwahrscheinlich anders. So war beispielsweise Günter Brus von der Fachschaft für Architektur an die TU-Aachen eingeladen, um dort eine Aktion vorzuführen, und auch Nitsch, Weibel und Export waren zu jener Zeit keine unbekannt Namen außerhalb von Österreich

Um die Verbindung zu der internationale 1968er Bewegung klar festzumachen, werden nun anhand der Themen: **Vietnamkrieg, Verweigerung der Wehrpflicht, sexuelle Selbstbestimmung, Frauenbewegung**, als Beispiele gezeigt, um zu beweisen, dass auch im isolierten Wien auf weltpolitische Themen reagiert wurde.



Abb. |83| Protestmarsch zum Pentagon, 1967



Abb. |84| Vietnamparty, Otto Muehl, 1966

Die Antivietnamkriegsbewegung und die Vietnamparty von Otto Muehl und Günther Brus

Der Vietnamkrieg kann als eine Art Katalysator der Proteste in den 1960er Jahren gesehen werden. Um gegen das Militärengagement der USA in Vietnam zu protestieren, findet am Osterwochenende im April 1965 eine Demonstration mit mehr als 15 000 Teilnehmern statt. „Das militärische Eingreifen der USA in den Vietnamkonflikt gab den Protesten der verschiedenen nationalen studentischen Avantgarde-Gruppen eine internationale Dimension, eine sie verbindende Idee sowie gemeinsame Strategie. Im Kampf gegen den militärisch – industriellen Komplex in den Metropolen des Westens verknüpften sich die Gesellschaftskritik der studentischen Gruppen mit dem Kampf der Befreiungsbewegungen in der Dritten Welt gegen die Ausbeutung durch kapitalistische Industriestaaten. In der Antivietnamkriegsbewegung gewannen die divergierenden nationalen Systembezug, der die Rekrutierung neuer Sympathisanten und Aktivisten möglich machte. Damit hatten weder die Vordenker der Neuen Linken noch die studentischen Trägergruppen der Neuen Linken rechnen können. Überrascht wurde letztere indes noch durch ein weiteres Phänomen, dessen Herausforderung sie auf die Probe stellte.“ (Gilcher – Holtey, 2008, p.49)

Parolen wie „Make Love Not War“, aus den Antikriegsdemonstrationen, gehen in die Geschichte ein. Nicht nur in den USA protestieren die Bürger für ein Ende des Krieges, auch in Europa, vor allem in Deutschland setzen sich die Menschen für ein baldiges Ende der Gewalt ein und einen Abzug der Truppen. Mit Erfolg! Im Laufe der Jahre sinkt die Anzahl der Befürworter in Amerika von 51% auf nur noch knapp 32% (Gilcher – Holtey, 2008, p.73). Der amtierende US Präsident „Lyndon B. Johnson, der bis Ende 1967 behauptete, (den Krieg in Vietnam) binnen kurzer Zeit siegreich zu einem Ende führen zu können“ (Gilcher – Holtey, 2008, p.73), muss am 31. März 1968 schließlich seinen Verlust zugeben und zurücktreten.

„Der Vietnamkrieg und seine in den Massenmedien verbreiteten Grausamkeiten waren Auslöser für viele Aktionen, in denen es zur Überlappung von gesellschaftspolitischen Fragestellungen und realpolitischem Protest kam.“ (Saalfolder, Badura-Triska and Klocker, 2000, p.3)

Im Jahr 1966 gehen auch die Aktionisten, Otto Muehl

und Guenter Brus, auf die Thematik des Vietnamkrieges und der dazugehörigen Proteste ein. Die Aktion findet in der Perinetgasse in Wien als Happening statt. Otto Muehl und andere deklarieren sie als Anti-Vietnamkrieg-Party. (<http://goo.gl/LsozAB>) In einem Interview sagt Muehl, dass er damit nur zu provozieren beabsichtige, man wolle den schwachen Punkt, der einem bekannt war, treffen, so der Künstler. Die Akteure spielen Kriegsszenen nach. Sitzend, rauchend und essend, legt Muehl Brus einen Kopfverband an. Brus bedroht ein Mädchen auf einer Schaukel, welches sie dann wiederum umsorgt. Am Boden robbend werden sie mit verschiedenen Substanzen beworfen. Das Ganze ist ein Kommentar zur politischen Realität: „Ein Statement zur grundsätzlich Gewaltbereitschaft der menschlichen Natur und eine desillusionierende Infragestellung der Sinnhaftigkeit politischer Proteste.“ (Saalfolder, Badura-Triska and Klocker, 2000, p.7)

„unsere vietnamparty unterscheidet sich grundsätzlich von den üblichen nutzlosen demonstrationen gegen den krieg in vietnam. die vietnamparty [...] bringt das abschlichten von menschen aus politischen, ideologischen, wirtschaftlichen, moralischen, religiösen Gründen als einen teil unserer wirklichkeit mit hilfe verschiedener materialien zur direkten darstellung, was für denkende menschen nicht ohne bedeutung sein dürfte.“ (Saalfolder, Badura-Triska and Klocker, 2000, p.7)



Abb. |85| Demonstration für Deserteure, Berlin, 1969



Abb. |86| Wehertüchtigung, Otto Muehl, 1967

Proteste gegen den verpflichtenden Wehrdienst

Die linken Studenten, die SDS, sowohl in den USA als auch in der Bundesrepublik Deutschland, rufen 1965 dazu auf, der Einberufung zum Wehrdienst nicht Folge zu leisten und sichern allen Deserteure Hilfe und Unterstützung zu. (Gilcher – Holtey, 2008, p. 47) Auch die Bevölkerung zeigt sich solidarisch mit den Kriegsverweigerern und kämpft für ihre Freilassung. Die Deserteure sind hauptsächlich Studenten und Akademiker und machen im gesamten aller Einberufungen nur einen geringen Teil aus. Die meisten Kriegsverweigerer fliehen, um einer Inhaftierung zu entkommen, ins Ausland, hauptsächlich nach Schweden. 90 Prozent dieser über 500 Kriegsdienstverweigerer und Deserteuren, in Amerika auch als „Unsere Stockholmer Brigade“ bekannt, möchten nach dem Ende des Krieges im Jahr 1975, da kein Einsatz mehr droht, nach Hause. Dort erwartet sie jedoch immer noch eine Gefängnisstrafe. (<http://goo.gl/OLovXJ>) Von den Hippies werden sie deshalb als Verfechter des Friedens gefeiert. Auch in Berlin protestiert man im Jahr 1969 für die Rechte von Deserteuren und im Mai 1990 sprechen sich die Menschen in Berlin für eine Abschaffung der Wehrpflicht und das Recht auf eine Totalverweigerung aus. (vgl. Gilcher – Holtey, 2008)

Obwohl Österreich nicht aktiv am Vietnamkrieg beteiligt ist, wird das Thema des verpflichtenden Wehrdienst aufgegriffen und diskutiert. Besonders für Otto Muehl ist die Bundesheerpflicht ein Grund sich zu brüskieren. Bei der Aktion „Wehrtüchtigung“ 1967, die auch zu seinen Materialaktionen zählt, sind junge Burschen zu sehen, die seltsame Laute von sich geben und mit nacktem Oberkörper agieren. Meist stehen sie aufgereiht in einer Reihe und üben sinnlos erscheinende Bewegungen aus, sie machen Liegestützen und laufen auf der Stelle, machen Gymnastikübungen und stehen stramm da, alles eindeutige Bezüge auf den Wehrdienst. Sie sind mit Flüssigkeiten, Farbe und anderen Materialien überzogen, es wird ihnen Wasser über den Kopf geschüttet, sie werden erniedrigt. (<https://goo.gl/7zYTEZ>)



Abb. |87| Demonstration für die Rechte von Homosexuellen, 1968



Abb. |88| Satisfaction, Muehl, Brus, Schwarzkogler, 1968

Die sexuelle Selbstbestimmung

Sexualwissenschaftler schließen sich der Bewegung an und melden sich öffentlich zu Wort. Sie unterstützen die Sehnsucht nach freier Sexualität der Studentenbewegungen, aber auch die neue „Gaypride“. Die politischen Argumente der New Left und der Geist der Lebensstil und sexuellen Revolution überlagern sich oftmals. (Gilcher – Holtey, 2008, p.53) Ein selbstbestimmtes Leben ist das Ziel, freie Sexualität und auch Homosexualität fordern ihre Akzeptanz in der Gesellschaft. „Die heranwachsende Generation drängte nach Befreiung, Aufbruch, Eigensinn, nach dem richtigen Leben in den falschen Verhältnissen, nach der Lust, die keine Begründung braucht. Alles sollte anders werden und zwar sofort. Das aber war nur möglich, wenn die Körper sich aus den Panzern befreiten, in die sie eingesperrt worden waren. Wenn sie zu dem Beat vibrierten, der aus England und aus den USA herüber kam, wenn sich die körperliche Liebe von Schuldgefühlen befreite.“ (<http://www.spiegel.de/einestages/sexuelle-revolution-a-948895.html>)

„Mit dem Summer of Love erreicht die Hippiebewegung einen Höhepunkt; in London werden Mary Quants Miniröcke noch kürzer, und Jane Fonda ist Barbarella, die bisher nur den durch Drogen, den so genannten „Verzückungsübertragungspillen“, simulierten „Geschlechtsverkehr“ kannte, nun endlich echten Sex erlebt und ihn im Kampf gegen das Böse einsetzt.“ (<http://www.spiegel.de/einestages/sexuelle-revolution-a-948895.html>)

Ein Gegenmodell zur traditionellen Familie wird angestrebt, um so auch die bürgerliche, steife und konservative Gesellschaft in Frage zu stellen.

Sex wann, wo und mit wem man möchte, ist auch für die Wiener Aktionisten ein großes Thema. In zahlreichen Aktionen werden sexuelle Handlungen nicht nur angedeutet. So auch bei der Aktion Satisfaction, bei der Günter Brus, Anne Brus, Otto Muehl und Rudolf Schwarzkogler mitwirken. „Unabhängige Filmemacher und bildende Künstler entwarfen lange vor der Kinoindustrie explizit sexuelle Szenarien, die für einige Jahre auch sehr populär waren. Viele von ihnen versuchten, diese potentielle Beliebtheit gleich wieder zu unterlaufen, d.h. unverwertbar zu machen im Sinne der sich ausbreitenden Konsumgütersexualität. Die Filme dieses Programms probieren dies mit

unterschiedlichen Mitteln: [...] höhnische Grausamkeit und Lächerlichkeit“ (<https://goo.gl/DfY9M9>)

Die Aktion ist tabubrechend und zeigt eindeutige Gesten. Drei Männer, eine Frau, alle agieren sie nackt vor der Kamera und brechen somit die von der Gesellschaft aufgezwungenen sexuellen Verhaltensweisen.



Abb.189|Demonstration einer Frauenbewegung, Frankfurt am Main, 1968



Abb.190|Tapp und Tastkino, Valie Export, 1968

Die Gleichberechtigung der Frau

Die Frauenbewegung in den 1960er Jahren ist die zweite Frauenbewegung in der Geschichte. Sie stützt sich auf das Werk der französischen Schriftstellerin und Frauenrechtlerin Simone de Beauvoir „Das andere Geschlecht.“ (1949) Die Frauen fordern eine Gleichstellung zu den Männern im beruflichen als auch im privaten Leben. Sie wollen die Bevormundung der Frauen, sowie soziale Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten überwinden.

In Deutschland, wie den USA wird die Frauenbewegung im Zuge der Neuen Linken, im Rahmen des sozialistischen Studentenbundes von der Studentenbewegung zur globalen und sozialen Bewegung. In Amerika werden die Frauen zusätzlich von den Bürgerrechtsbewegungen der Afroamerikaner und den Demonstrationen gegen den Vietnamkrieg dazu inspiriert, sich wieder vermehrt für die Lösung eigener Probleme zu engagieren.

Auch die Gewalt an Frauen wird angeprangert, Vergewaltigung in der Ehe ist schließlich bis dato 1997 keine rechtliche Straftat. Auch die Selbstbestimmung über den eigenen Körper und das Recht auf Abtreibung erkämpften die Aktivistinnen für sich. Mit Erfolg durch Proteste und Aktionen erreichen die Frauen in den USA. (<https://goo.gl/YcTIUO>)

Erleichterung einer Abtreibung durch die Novelleierung des Paragraphen §218. Dabei wird die Fristenlösung vom Bundesverfassungsgericht als verfassungswidrig erklärt und abgeschafft. Auch die Gleichberechtigung bei finanziellen Angelegenheiten in der Ehe wird eingeführt. (<https://goo.gl/YcTIUO>)

In Österreich übernimmt unter anderem Valie Export die Rolle der „Vorzeigefeministin“. Mit zahlreichen Aktionen, in denen sie die Geschlechterrolle in Frage stellt und Missstände aufzeigt, ist sie national und international eine der führenden Figuren im Kampf um die Gleichberechtigung der Frauen. Bei der Aktion Tapp und Tastkino, von 1968, trägt die Künstlerin einen Kasten am Oberkörper, darin sind ihre unverhüllten Brüste, ihre Schultern und ihr Rücken sind von einem Kleidungsstück bedeckt. Begleitet von Peter Weibel, der mit einem Megaphon Passanten auf einer belebten Fußgängerzone animiert teilzunehmen, lässt Valie Export fremde Männer durch das kleine Kino ihre Brüste ertasten. Dabei sieht sie den Männern ins Gesicht, um ihre Reaktion während der kurzen

Vorführung zu begutachten. Die Vorführung findet im Dunkeln statt. „Die taktile Rezeption steht gegen den Betrug des Voyeurismus. Denn solange der Bürger mit der reproduzierten Kopie sexueller Freiheit sich begnügt, erspart sich der Staat die sexuelle Revolution. »Tapp- und Tastkino« ist ein Beispiel für die Aktivierung des Publikums durch neue Interpretation. [...] Diese Straßenaktion auf dem Stachus in München übersetzt das Konzept des Expanded Cinema und die Verwurzelung des Kinos im Rummelplatz in den „ersten direkten Frauenfilm“, wie die Künstlerin das „Tapp- und Tastkino“ selbst nennt“ (<http://www.medienkunstnetz.de/werke/tapp-und-tastkino/>)



Abb. |91| Besetzter Audimax, Berlin, 1968



Abb. |92| Kunst und Revolution, Wien, 1968

Die Proteste der Studenten

In Straßburg teilen im Herbst 1966 Studenten an der Universität Broschüren mit dem Titel „Über das Elend im Studentenleben“ aus. (vgl. Gilcher – Holtey, 2008) In dieser Broschüre werden unter anderem die Themen Ökonomie, Politik, Psychologie, sexuelle und intellektuelle Aspekte angesprochen. „Die Broschüre übte vehemente Kritik an den Studenten. Weit davon entfernt eine kritische Avantgarde zu sein, seien sie zu „Kadern der Großindustrie“ degradiert. Angepaßt in ihrem Studienalltag an die Funktionsmechanismen des modernen Kapitalismus, der alle Sektoren der Gesellschaft „kolonisierte“, reproduzierten sie auch in ihrem Privatleben bis hinein in ihre sexuelle Beziehungen die allgemeinen Strukturen der Klassengesellschaft. Zwar kompensierten sie ihre Lage durch einen Lebensstil kultivierter Armut, ihr Bohemelieben bleibe aber ein Schein.“ (Gilcher – Holtey, 2008, p.23) Als Ausweg aus dieser unglücklichen Lage bietet die Broschüre die These der extremen Entfremdung an, einer Kritik an der gesamten Gesellschaft. Nur durch radikale Kritik an der modernen Welt kann eine Transformation der Studenten und ihrem Leben erzielt werden. Vorangegangen an diese Broschüre sind Unruhen an den Universitäten von Berkeley (USA) und Berlin (Bundesrepublik). (vgl. Gilcher – Holtey, 2008) In Berlin fanden die Proteste unter den Parolen „WIR WOLLEN EINE FREIE UNIVERSITÄT“, statt (Gilcher – Holtey, 2008, p.30). Mit einem Vorlesungsstreik der Studenten der politischen Wissenschaften kommt die Studentenschaft in Bewegung. Wenn man die Vorgänge an der Universität Berkeley und Berlin vergleicht, kann man feststellen, dass die Studenten an beiden Orten zunächst verfassungsrechtlich garantierte Rechte und deren Ausübung auf dem Campus einfordern. Sowohl die deutsche als auch die amerikanische SDS verfolgen eine Doppelstrategie mit Aktionen auf dem Campus und das Erwecken von politischem Interesse in der Bevölkerung. Eine Person, auf die man immer wieder in abgebildeter Form in besetzten Audi Max Sälen trifft, ist Che Guevara. Auch eine Faust ist ein typisches Symbol, das immer wieder anzutreffen ist. Mit diesem Zeichen werden alle Studierende und Jugendliche aus aller Welt verbunden. So auch am 17. und 18. Februar 1968 als sich die Studenten in Berlin versammeln. Der Hörsaal ist überfüllt mit Studenten, Jugendlichen, Journalisten und Hör- und Fernsehreportern. Anhänger der Proteste aus der ganzen Welt sind anwesend. Ihr gemeinsames Ziel ist

die Aufklärung durch Taten zu vermitteln. (vgl. Gilcher – Holtey, 2008)

Die Szenen aus der Universität von Berlin erinnern stark an die Veranstaltung Kunst und Revolution der SÖS, die in Österreich die selbe Stellung einnimmt wie in den USA und Deutschland die SDS. Der radikale Sozialistische Österreichische Studentenbund initiiert die Veranstaltung am 07. Juni 1968, unter anderem mit den damaligen Mitgliedern Robert Schindel, Michael Genner und Peter Jirak. Zur Verstärkung holen sie sich vorerst Peter Weibel und Oswald Wiener hinzu, die dann die Wiener Aktionisten miteinbeziehen, um die beiden radikalsten Gruppen, die Österreich zu jener Zeit zu bieten hat, die SÖS und die Aktionisten, zu vereinen und somit eine explosive Mischung zu erzielen. Die eigentliche Idee der Veranstaltung war Reden und künstlerische Aktionen vorzuführen, um den anwesenden Studenten zu zeigen, wie es um die österreichische Kunst und um Österreich besteht. Für Weibel eigentlich eine rein politische Aktion, Oswald Wiener versucht trotzdem seine philosophischen Ansätze einzubringen. Otto Muehl eröffnet das Geschehen mit Beschimpfungen des kürzlich ermordeten Robert Kennedy, anschließend hält Weibel eine brennende Rede gegen den österreichischen Finanzminister Stephan Koren und den Koren – Plan. Weiters sind auch noch Valie Export, jedoch mehr im Hintergrund, und Günter Brus beteiligt. Die aufgeheizte Stimmung im Hörsaal ist mitunter ein Grund, der zur Eskalation führt. Jeder Akteur sucht für sich und seine Tätigkeit den Höhepunkt, jeder will hier und jetzt vor den ca. 300 anwesenden Studenten seinen Zenit erreichen, was letztlich auch geglückt ist. Peter Weibel bezeichnet später die Aktion Kunst und Revolution „als einen der kulturevolutionärsten Höhepunkte in Österreich“. (Husslein- Arco and Weidinger, 2014, p.119)

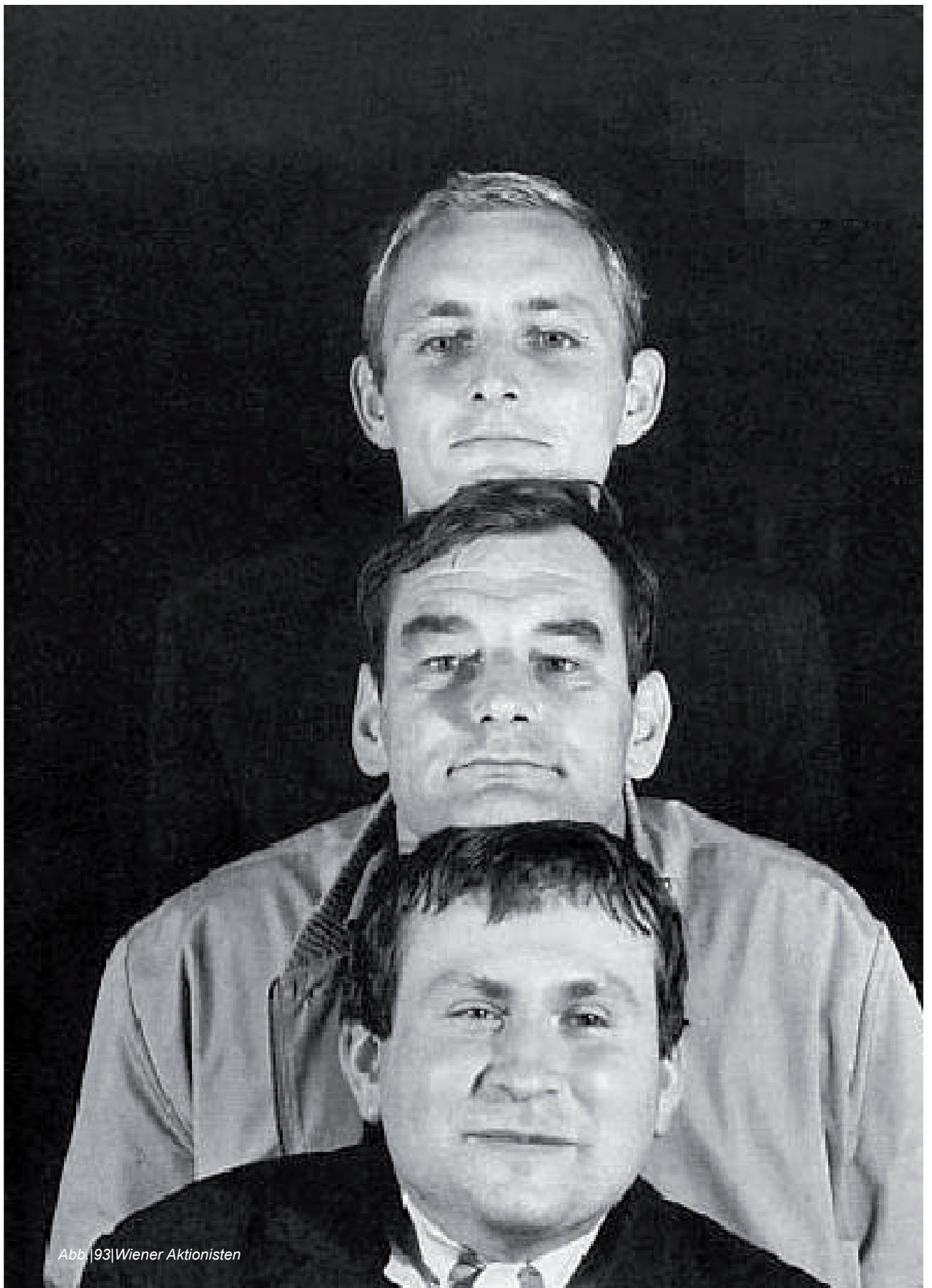


Abb. 93 | Wiener Aktionisten

WER MIT WEM

Besonders im Bereich der Kunst und Kultur ist Österreich und damit auch Wien isoliert. Doch innerhalb der Stadt gibt es eine aktive und unglaublich vielfältige Szene, die sich oftmals auch im Untergrund trifft. Man kennt sich untereinander und schätzt sich auch mehr oder weniger gegenseitig. Eine der ersten Gruppen, die sich im Verborgenen treffen und dann auf die Aktionisten stießen, ist die „Wiener Gruppe“.

Auch junge Studenten zeigen großes Interesse an den Geschehnissen in der Szene und wirken so auch bereits sehr jung direkt und indirekt mit.

Eine Institution, die die Gemeinschaft fördert und den unterschiedlichen Künstlern hilft an die Öffentlichkeit zu treten, ist die Galerie Nächst St. Stephan. Der Grund, wieso es den Künstlern und Architekten damals so schwer viel publik zu werden war vor allem die politische Situation. „Der Herr Abgeordnete Geißlinger hat die Künstler des Art- Klubs heftig angegriffen und ihnen vorgeworfen, dass sie in einem „Sumpf von Perversitäten“ herumwaten.“ (Architekturzentrum Wien, 2009, p.836) Die Künstler werden kriminalisiert und ihre Aktionen und Veranstaltungen von der Polizei aufgelöst.

„Von einer Kunst der Anklage gegen eine Welt, die zu Ende geht, zu einer Kunst des Kampfes für eine neue Menschenwelt - dass muss der Weg der Kunst in unserem Zeitalter sein. Man wird jedoch die suchenden jungen Künstler für diesen Weg nicht gewinnen, wenn man nach der Polizei oder dem Nervenarzt ruft, man wird sie für diesen Weg nur gewinnen, wenn man ihnen den Ausblick in eine neue Menschenwelt eröffnet.“ (Architekturzentrum Wien, 2009, p.837)

Es ist also nicht verwunderlich, dass sich durch die Situation die damals in Wien herrschte, sich jeder auch auf irgendeine Weise beeinflusste, da Einfluss von außerhalb wenig vorhanden war. Bildende Künstler, Philosophen, Dichter und Denker, sowie Studierende machen aus der Situation das Beste und profitierten von einander.

Vernetzungsgrafik

1. Otto Muehl und die Mitglieder von Salz der Erde kennen sich persönlich und auch wenn sich die Architekten später von ihm distanzieren, verbildlichen ihre Aktionen die Bekanntschaft.
2. Arnulf Rainer beschäftigt sich mit den Gemälden, bei denen er Grimassen schneidet und sie mit der Psyche des Menschen übermalt. Diesem Thema widmeten sich auch die jungen Coop Himmelblau in einigen Objekten.
3. Den eigenen Körper wortwörtlich zur Leinwand werden zu lassen, findet man sowohl bei Brus als auch bei Rainer.
4. Sakrale Elemente, sowohl bei Hermann Nitsch, als auch bei Arnulf Rainer und Missing Link war sehr wichtig und kaum weg zudenken.
5. Ein revolutionäres Material, das sogleich einen sehr aggressiven Charakter hat, ist das Feuer, das von Peter Weibel, als auch von Coop Himmelblau, verwendet wurde.
6. Arnulf Rainer verfolgt schon früher Ideen, die für die 68er Bewegung wichtig waren
7. Die Mitglieder von Zünd-Up waren Akteure beim ZOCK Fest.



Peter Weibel



Oswald Wiener



Valie Export



Hermann Nitsch



Otto Mühl

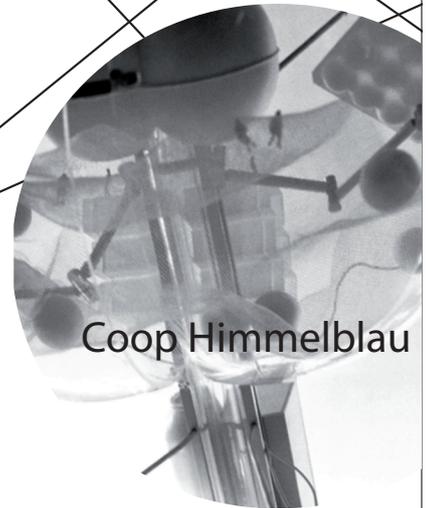
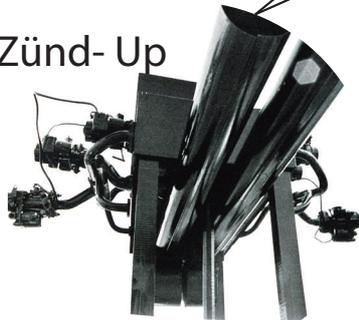
5

4

1

7

Zünd- Up



Coop Himmelblau

— ähnliche/selbe Ideen/Ziele/Ausgangspunkte
- - gemeinsam an Projekten gearbeitet



6



Rudolf
Schwarzkogler



Günter Brus

3



Arnulf Rainer

2



4



Missing Link



Abb. |94| Collage, Aktionisten und Architekten



WEI- TER- LEBEN DUCH DIE AR- CHI- TEK- TEN

ARCHITEKTEN – TRÄGER DER NEUEN UTOPIEN

Die sogenannte „visionäre“ Architektur entsteht meist auf dem Boden von Universitäten. Junge, revolutionäre Studenten, die sich nichts mehr vorschreiben lassen wollen und kritisch hinter die Fassade blicken. Dies führt oft zu markanten Umschwüngen in der Architektur, Kunst und Gesellschaft. Frei von allen Zwängen schaffen sie „eine neue Architektur von utopischen Aspekten als Kritik am Funktionalismus und mechanistischen Bauen erarbeiten.“ (Feuerstein, 1988, p.11) Architektur zeichnet sich dadurch aus, dass sie vor allem das Gebaute ist. Ein konkreter Raum in seiner erlebbaren Dreidimensionalität für gesellschaftliche Ereignisse und den Symbolen der Gesellschaft. Architekten haben die Aufgabe die geistige Existenz der Menschen zu sichern und sie gleichzeitig auch sichtbar zu machen.

Nachdem Hans Hollein bereits 1962 in einem Vortrag „Zurück zur Architektur“ einfordert, startet die Revolution bei den Architekten. Neues Schaffen und sich von alten Zwängen befreien. „Die sechziger und siebziger Jahre waren also keine abgeschlossene Episode, keine „Jugendsünde“ der jungen Wilden. Es waren auch keine Utopien, die abgehoben von der Realität entstanden sind. Es waren tatsächlich Visionen, es waren Geschautes, Erdachtes, Wünschenswertes. einiges davon - viel zu wenig ist in die Wirklichkeit eingegangen, vieles bleibt als fruchtbarer Bodensatz.“ (Architekturzentrum Wien, 2009, p.869)

Das Klubseminar für Architekten- Geburtsort für junge Wilde

„Ab 1965 entsteht ein Unruheherd an der TH Wien, um Günther Feuerstein als Zentralfigur. Er sammelt dort jahrelang als Lehrbeauftragter [...] einen Großteil jener

Studenten um sich, deren Interessen über die glatte Diplomierung hinausgehen.“ (Feuerstein, 1988, p.67) Ziel der Klubseminare, geleitet von Günther Feuerstein, ist es Architekten Engagement zu lehren und die „Vermassung des Architekturstudiums zu kompensieren“ (Feuerstein, 1988, p.67).

Die Anonymität zu durchbrechen und Gespräche ermöglichen. Es soll informiert, formuliert und reflektiert werden und steht für jeden Interessierten offen. „Das Klubseminar versteht sich auch als ein im weitesten Sinne politisches Instrumentarium. So wird schon sehr früh das Recht auf Mitsprache deponiert, in einer Zeit, wo die „Drittelparität“ noch in weiter Ferne ist.“ (Feuerstein, 1988, p.67) Jeder engagierte Student ist herzlich Willkommen und wird so schnell zu einem Sammelbecken für all jene, die eine Vision haben und diese umsetzen wollen. Aus „Evolution wird Revolution“ (Feuerstein, 1988, p.67) Diese Klubseminare und die darin herrschende Überzeugung, dass Teamarbeit, gepaart mit freundlichen Kontakten, bringen einige der wohl bedeutendsten Vertreter der österreichischen Avantgardearchitektur hervor, Coop Himmelblau sowie Haus – Rucker – Co, Zünd – Up, und Missing Link gründen sich unter dem Einfluss des damaligen Assistenzprofessors Günther Feuerstein.

„In der Architektur gibt es keine Revolution. Entwicklungen laufen unterirdisch weiter, treten plötzlich eruptiv an die Oberfläche und werden dann als Revolution angesehen. So wie in der Geschichte gibt es auch in der Architekturentwicklung keine Sprünge. Architektur ist also nicht Revolution, Architektur hat aber immer Provokation zu sein: verstanden als Aufruf, als Angriff, als Hervorrufung, als Anregung, als Attacke, als Auseinandersetzung.“ (Feuerstein, 1988, p.72)

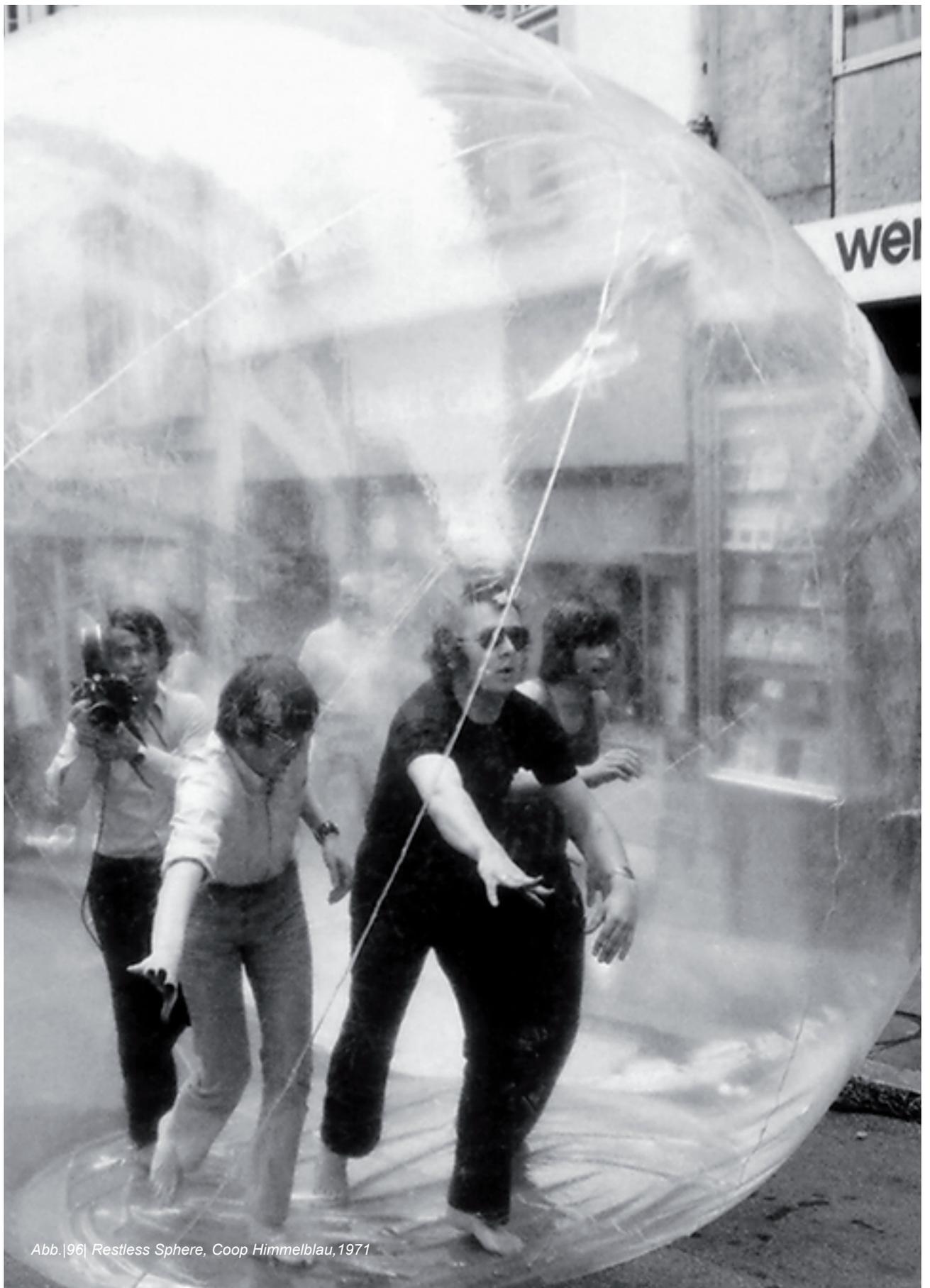


Abb.196| Restless Sphere, Coop Himmelblau, 1971

COOP HIMMELB(L)AU

„Architektur ist nicht Anpassung.
Denn Anpassung und Einordnung
sind in der Architektur wie auch im
gesellschaftlichen Leben Ausdruck
einer unbeweglichen,
opportunistischen und verhärtenden
Haltung.

Einer Haltung, die Leben vereist.
So wie auch Zurückhaltung und Verharren
in der Vergangenheit alles Lebendige
versteinert.

Architektur aber lebt für Augenblicke
im Moment des Ent-Wurfs.

Sie kann daher nie Vergangenheit sein,
denn sie wird Zukunft in diesem Moment.

Der Augenblick des Entwurfs
unterscheidet und entscheidet.

Ist er frei von Zwängen,
Klischees, Ideologien und Formalismen,
so wird Architektur frei.

Dann zerfallen alle Sachzwänge.
Die Kausalität steht Kopf.

Achitektur ist jetzt.“

Coop Himmelblau 1983

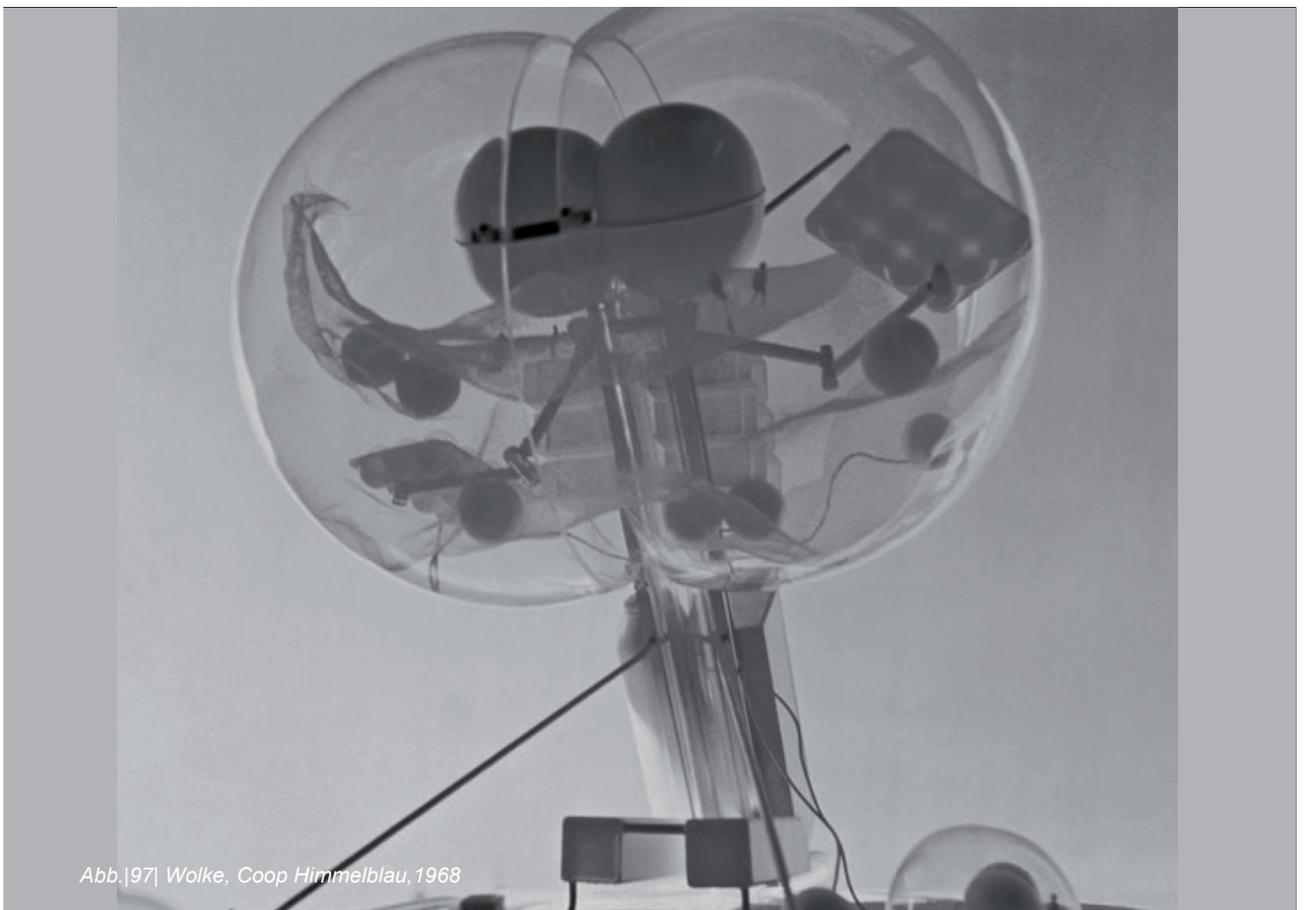


Abb. |97| Wolke, Coop Himmelblau, 1968

1968 gründete Wolf D. Prix gemeinsam mit Helmut Swiczinsky und Michael Holzer das avantgardistische Architekturstudio „Coop Himmelblau“ in Wien. Seither befasst sich Coop Himmelblau mit Architektur, Städteplanung, Design und der Kunst. Zu dieser Zeit formuliert die Gruppe: „Coop Himmelblau ist keine Farbe, sondern die Idee, Architektur mit Phantasie leicht veränderbar wie Wolken zu machen.“ (Werner, 2000, p.9) und beschreiben damit gleichzeitig ihr Programm. Ausgangspunkt ihrer Architektur „war die „wilde“ österreichische Kultur- und Architekturszene der sechziger Jahre.“ (Werner, 2000, p.8) Mit ihrem Projekt „Wolke“ wird diesem Grundsatz fortan ein Gesicht verliehen. (Coop Himmelblau, 1968)

Um diese Zeit entwickeln sich viele junge radikale Architektengruppen, wie etwa Coop Himmelblau, Haus-Rucker-Co, Missing Link, Zünd-Up und Salz der Erde. Ausgehend vom Klubseminar, geleitet von Günther Feuerstein, einer der „profilertesten Architekturtheoretiker und Anreger der österreichischen Nachkriegsarchitektur“ (Hatje, 1968-1983, p.7), formen sich Ende der 60er Jahre diese kritisch-didaktisch arbeitenden und utopisch orientierten Gruppen.

Das erklärte Ziel dieser jungen Gruppen ist „weit ab-

seits gesellschaftlicher und fachspezifischer Zwänge gänzlich neue Konstrukte und Kommunikationsformen architektonischer Vergegenwärtigung zu erforschen.“ (Werner, 2000, p.8) Einzig und allein Coop Himmelblau bleibt über Jahrzehnte hinweg dieser Zielsetzung treu, ohne sich selbst zu überleben. Coop Himmelblau lässt sich auf das riskante Unterfangen ein, „die für kapitalistische sowie sozialistische Gesellschaftssysteme gleichermaßen typische Mechanismen der Unterdrückung emotionaler Bedürfnisse des einzelnen durch die gängige Architektur offenzulegen, mithin fortwährend alte und neue Wunden aufzureißen.“ (Hatje, 1968-1983, p.7)

Was hier noch sehr „harmlos“ klingt, verdeutlicht die Gruppe knapp ein Jahrzehnt später mit folgender Aussage: „Wir haben es satt, Palladio und andere historische Masken zu sehen, weil wir in der Architektur nicht all das ausschließen wollen, was unruhig macht. Wir wollen Architektur, die mehr hat. Architektur, die blutet, die erschöpft, die dreht und meinetwegen bricht.“ (Hatje, 1968-1983, p.7)

Jedoch werden ihre Ansichten mit Ende der achtziger Jahre wieder etwas poetischer. Mit dem Wandel ihrer Absichtserklärungen wird deutlich, mit welcher

Aggressivität diese junge Architektengruppe auf die Stadt- und Umweltgestaltung reagiert, die sie als „Biedermeierarchitektur einer Umfrage- und Gefälligkeitsdemokratie“ (Werner, 2000, p.9) abstempelt. Die Leitsätze Coop Himmelblaus sind die Reaktion auf das sich deutlich verschlechternde städtebauliche Klima. Anlässlich dessen entstehen im Atelier von Coop Himmelblau städtische Wohneinheiten mit pulsierenden Raumtragwerken (1966), die pneumatische Villa Rosa (1968) und auch die mobile, aufblasbare Wohn-Wolke (1968-1972). Dabei handelt es sich um den drängenden Versuch den gängigen Städtebau und Architektur mittels Entmaterialisierung außer Kraft zu setzen und individuellen Träumen und der nomadischen Wohnweise Raum zu schaffen – den Städtebau revolutionieren! Nicht das Individuum, sondern die spätkapitalistische Gesellschaft muss sich radikal und schnell ändern, um es sich wieder lohnenswert macht in ihr zu leben. Auf Grundlage dessen fordert Coop Himmelblau „alles Bestehende eine fundamentale Transformation von Städtebau und Architektur, von Tektonik und Konstruktion, um künftigen Generationen von Stadtnomaden adäquate Raumkonfigurationen anzubieten.“ (Werner, 2000, p.9) Aus diesem neu entstanden Städtebau

sollen alle Gebilde und Gebäude „körpergerecht sein, sollten pulsieren, riechen, tönen, Farben ausstrahlen und elektronisch miteinander kommunizieren können“ (Werner, 2000, p.9) Es soll ein Städtebau geschaffen werden, dessen mobile Raumeinheiten in Koffern verstaut und innerhalb kürzester Zeit in klimatisierte Hüllen zum Wohnzweck aufgeblasen und miteinander vernetzt werden können. (vgl. Werner, 2000) Parallel dazu beschäftigen sich die Mitglieder von Coop Himmelblau mit der Visualisierung von Gesichtsbewegungen und Herzschlägen, mittels Sprengaktionen, die durch Herzschläge ausgelöst werden und die Gegensätze zwischen „hartem“ und „weichem“ Raum sichtbar machen. Es sind räumliche Experimente auf dem Kommunikations- sowie Mediensektor, denen auch Walter Pichler annähernd zur gleichen Zeit nachgeht. (vgl. Hatje, 1968-1983, pp.7)

Etwa Mitte der siebziger Jahre akzentuierten Coop Himmelblau in ihren Arbeiten programmatisch das Prinzip der Atonalität. Rückblickend lässt sich dieses zunehmend dissonante Auftreten auf die Erkenntnis von Günther Feuerstein zurückführen: „[...] die Großstadt nicht mehr „vollzogen“, sondern nur noch „betrachtet“

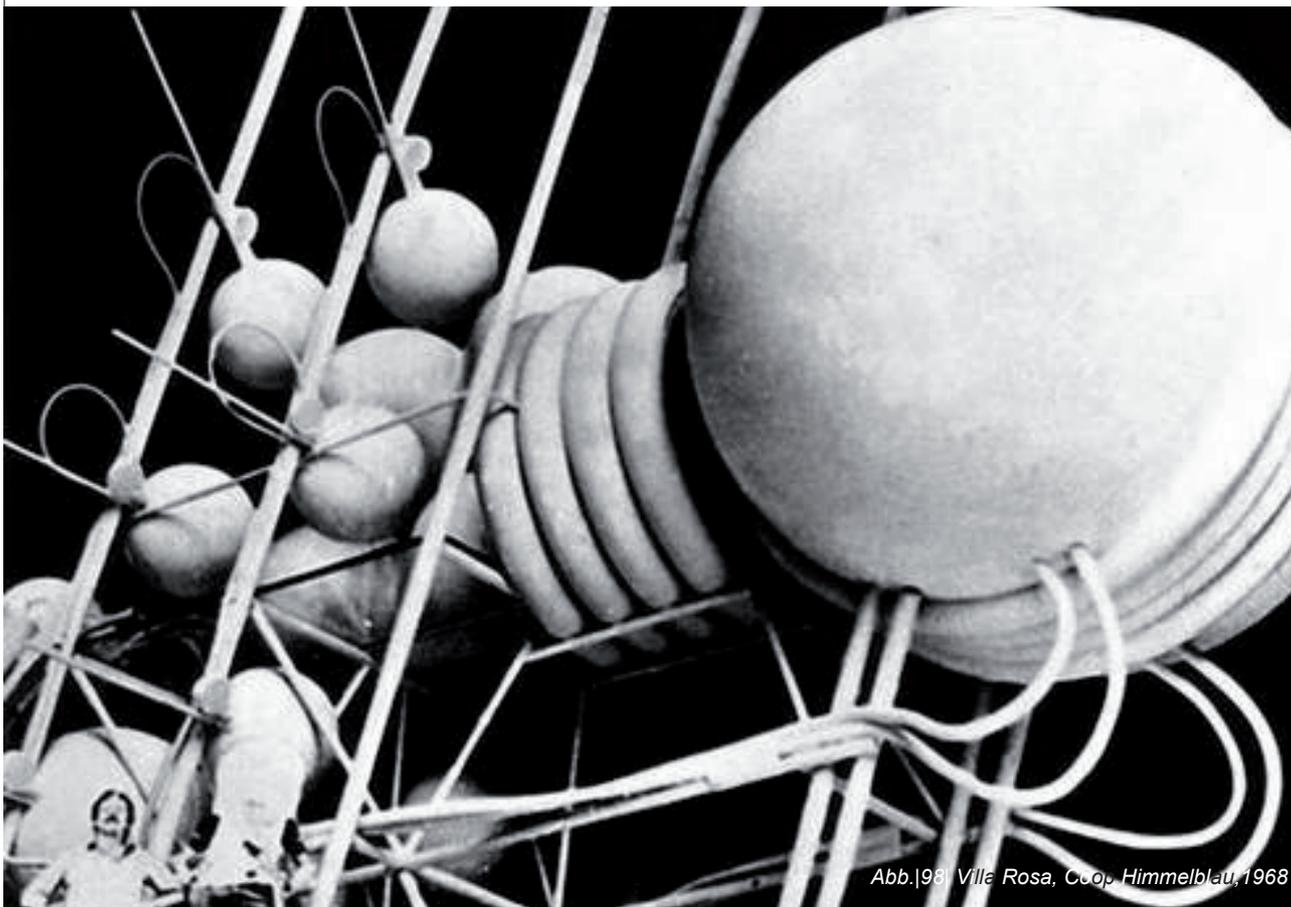


Abb.198 Villa Rosa, Coop Himmelblau, 1968

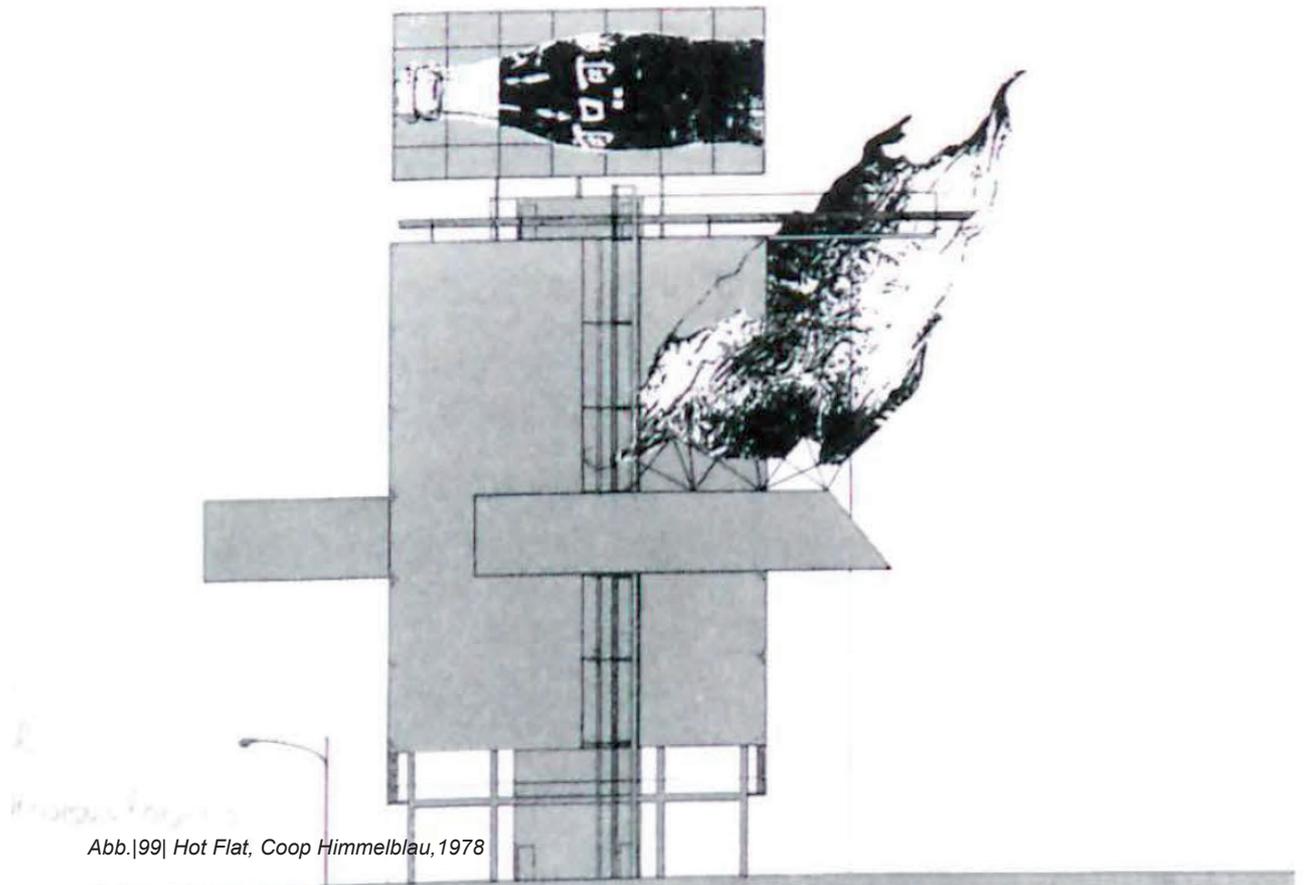


Abb.[99] Hot Flat, Coop Himmelblau, 1978

wurde. Und genau dort, wo Feuerstein weiter feststellt, daß die Stadt nur noch eine leere, scheinbar halbwegs funktionierende Hülle für die Banalität unseres Alltags sei“ (Hatje, 1968-1983, p.8) Genau hier blendet sich sozusagen die Arbeit von Coop Himmelblau ein.

In Abfolge zahlreicher aktionistischer Projekte und symbolhafter Inbesitznahme des öffentlichen Raumes, Freiräume, zur Rückgewinnung des städtischen Lebens, veranstalten Coop Himmelblau den Wiener „Supersommer“ 1976. Es ist eine Kritik an die Stadt, ein Eingreifen in die Organisation der Stadt; eine brisante Mischung aus urban environment und aggressiver Stadtveränderung mittels Kunstaktionen.

Auch hier ist wiederum der Einfluss der Wiener Avantgarde stark spürbar, denn auch die Wiener Aktionisten und die Mitglieder der Wiener Gruppe, beispielsweise Peter Weibel mit seiner Brandmauer, üben zumal Kritik am Staat. (vgl. Hatje, 1968-1983)

Fortan werden die Projekte der „Himmelblauen“ immer noch aggressiver und sie fordern sogar zur „emotionalen Besitzergreifung der Stadt und ihrer Architektur auf: Wir müssen alle Dinge über Bord werfen, die die emotionale Besitzergreifung verhindern: Die falsche

Ästhetik, die wie Schminke auf dem Gesicht der Mitelmäßigkeit klebt, den Glauben, alles behübschen zu können, was unruhig macht. Architektur ist nicht Mittel zum Zweck, Architektur funktioniert nicht. Sie gewinnt Bedeutung durch den Grad der Verwahrlosung, der durch Besitzergreifung entsteht, und Kraft aus der sie umgebenden Trostlosigkeit.“ (Werner, 2000, p.11)

„Wenn es eine Poesie der Trostlosigkeit gibt, so ist es die Ästhetik der Architektur des Todes in weißen Tüchern.

Des Todes in verfliesten Spitalszimmern.
Die Architektur des plötzlichen Sterbens auf Beton.
Der Architektur des von der Lenksäule durchbrochenen Brustkorbes, des Schußkanals im Kopf des Dealers in der 42. Straße.

Die Ästhetik der Architektur des rasiermesserscharfen Skalpells des chirurgischen Eingriffs und des Sex der Peep Shows in abwaschbaren Plastikzellen, der gebrochenen Zungen und der verdorrten Augen.

Und so müssen die Gebäude dastehen.
Unangepaßt, rau, durchstoßen.
Brennend. Wie gebaute Todesengel.“
(Die Poesie der Trostlosigkeit 1979)

In diesem Sinne der „Verwahrlosungstheorie“ verbreiten sie gezielt stadtverletzende Projekte, wie zum Beispiel „gebauter Todesengel“, „brennende Architekturen“ oder das Wohnprojekt „Hot Flat“ (1978/79), bei dem es sich im buchstäblich um einen Rohbau handelt. Roh, ohne jegliche Innenausstattung wird der Gebäudekomplex diagonal von einer pfeilartigen Struktur durchbohrt, aus der nachts Flammen aus Gasdüsen in den städtischen Himmel schießen. Das Kalkül dahinter, ist die „Überwindung der „kalten“ Stadtarchitektur durch Übersteigerung von „Kälte“ und „Roheit“ bei gleichzeitiger Uminterpretation zum poetisch trostlosen Zeitzeichen, das selbst Eis und Feuer, die Symbole des Lebens nicht mehr ausschließt.“ (Hatje, 1968-1983, p.8)

Ein Detail des Wohneinheitenkonzeptes „Hot Flat“ war der „Flammenflügel“ von 1980. Diese 15m hohe temporäre Installation aus Stahl wurde im Innenhof der TU Graz realisiert und mittels Gasdüsen entzündet.

– Brennende Architektur

Wiederum sind die Gedanken und Einflüsse der Wiener Aktionisten spürbar. Die Kritik an die Stadt, die Gesellschaft und die Trostlosigkeit des Alltags, wie es auch Otto Muehl mit seiner Aktion „Amore“ zeigt. (vgl. Kapitel Wiener Aktionismus)

Ein weiteres Werk, der Architektengruppe, zeigt klare Verweise auf den Zeitgeist des Wiener Aktionismus auf. Mit dem Projekt eines „offenen Hauses“ von 1983 weisen die Himmelblauen wieder einmal einen aktionistischen Gedanken auf – sie beziehen sich klar auf die psychographische Arbeitsweise von Arnulf Rainer. Der Entwurf entsteht mit geschlossenen Augen, um sich der Symbiose zwischen spontaner psychischer Erfahrung und architektonischer Umsetzung zu nähern und, um die Vorstellungskraft, ähnlich wie unter Drogeneinfluss, zu steigern. Sie gehen der Strategie, „mit geschlossenen Augen spontane Gefühlszustände unkontrolliert auf die Leinwand übertragen. Bei Coop Himmelblau artikuliert sich die unabgelenkte Konzentration auf das Gefühl, das der gebaute Raum haben wird.“ (Hatje, 1968-1983, p.8) nach.

Bei solchen Aktionen geht es den Himmelblauen



Abb. | 100 | Flammenflügel, Coop Himmelblau, 1980

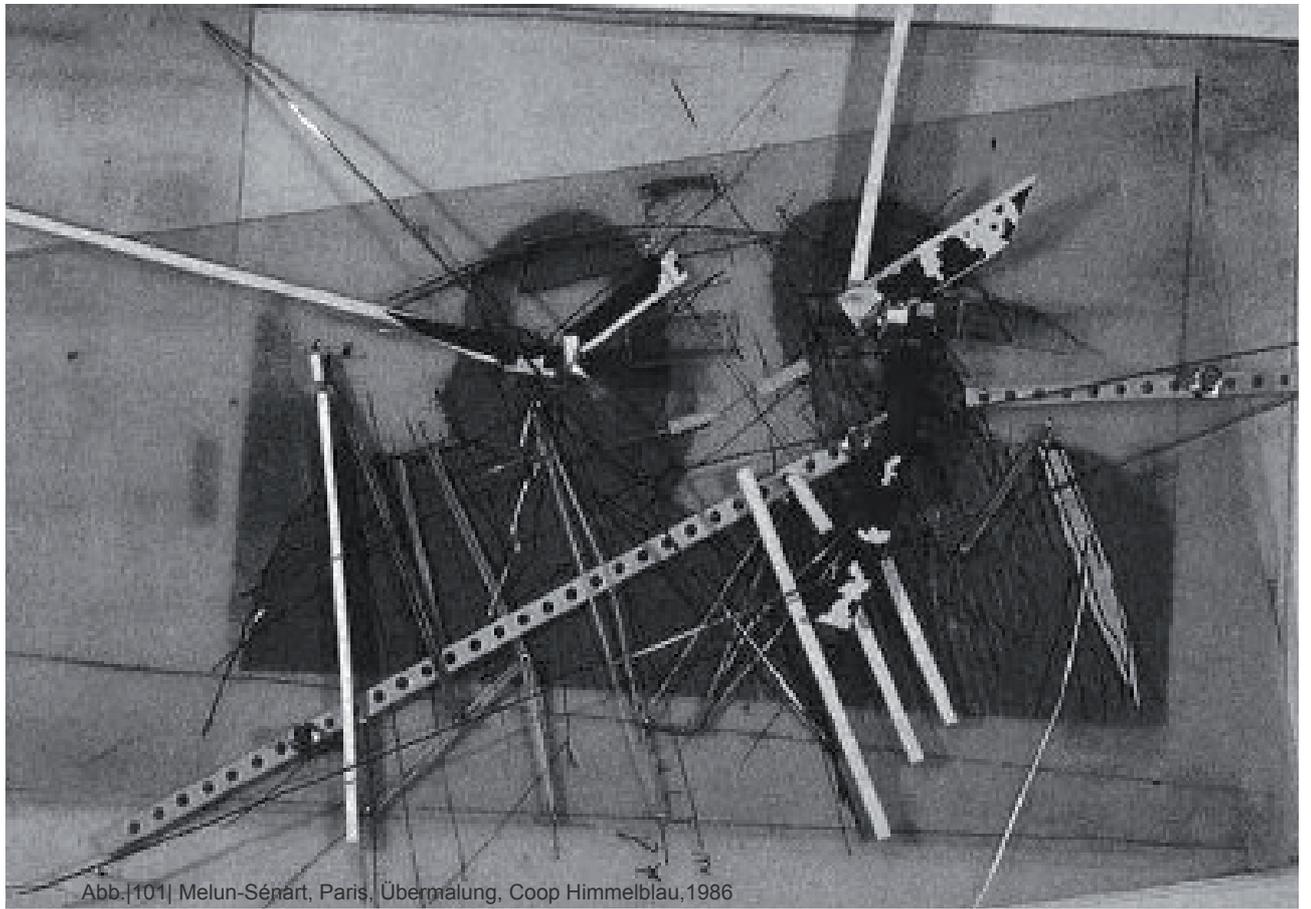


Abb. |101| Melun-Sénart, Paris, Übermalung, Coop Himmelblau, 1986



Abb. |102| Portat, Arnulf Rainer, Dieter Roth

schlussendlich immer darum, Architektur in Unruhe zu halten, die zahlreichen Zynismen der Umwelt offenzulegen und mit zynisch überhöhten Reflexen zu überwinden.

Der Aktionismus bei Coop Himmelblau

Da Coop Himmelblau bislang in Bezug auf Realisierung, Ausführung und Machbarkeit nie richtig ernst genommen wurde, änderten sie diese Meinung mit einem Schlag. Sie zeigen Machbarkeit und Durchsetzungswillen, geprägt von Kritik an gängigen Großstadtplanungen. Mit dem internationalen ersten Preis 1987, für den Wettbewerbsentwurf für das neue Stadtzentrum von Melun-Sénart bei Paris, werden Coop Himmelblau besonders augenfällig. Immer wieder taucht das Herz bei Coop Himmelblau auf. Vor allem das Pulsierende erwähnen sie in Bezug auf die Beschreibung ihrer Projekte unmissverständlich. Es sind die städtebaulichen Entwürfe, bei denen genau dies besonders in den Mittelpunkt rückt. So auch bei dem Entwurf für das neue Stadtzentrum von Melun-Sénart. Denn, wie die Architektengruppe selbst sagt, verändert sich die Stadt ständig mit den Herzschlägen, Alpha-Wellen und Bewegungen der

Bewohner der Stadt. (vgl. Coop Himmelblau, 1971) Dieser Gedanke wird durch dieses Projekt: „Das Herz der Stadt“, Melun-Sénart, noch deutlicher sichtbar. Das Ziel bei diesem Entwurf ist es, das Wachstum der drei anliegenden Städte so zu organisieren, dass eine einheitliche Stadt entsteht und alle wichtigen Funktionen in sich aufnimmt. (vgl. Coop Himmelblau, 1986) „In drei Planungsstufen und sechs thematischen Entwicklungsschritten sollte die neue Stadt bis zum Jahr 2010 sozusagen prozessual aus sich selber erwachsen: 1. Anlage radialer Boulevards (Fixierung von Bewegungsrichtungen), 2. Anregung zu Klein- Los Angeles (Installation von Netzen kleiner Wohnhäuser), 3. Verletzung der Infrastruktur (Störung und Überlagerung der Netze durch langgestreckte Loft-Riegel), 4. Intensivierung der Infrastruktur (Einfädung unvorhersehbarer dynamischer Elemente), 5. Aufbrechen durch dreidimensionale Zonierung (Verdichtung und Aufspaltung aller Loft- Riegel in getrennte, bis zu 20 Meter hohe „Sandwiches“ zur Schaffung eines sozialen öffentlichen „in-between“, 6. Verdichtung zur Explosion der offenen Stadt (mittels komprimierter Verdichtung Übersteigerung abruptes Zustandekommen des vorläufigen Endzustandes der



Abb.103 | Melun-Sénart, Paris, Zeichnung, Coop Himmelblau

offenen Stadt.“ (Werner, 2000, p.17)

Der Entwurf für diesen Wettbewerb entsteht nicht auf „herkömmliche“ Art und Weise. Sie nehmen ein Porträtfoto von ihnen, Prix und Swiczinsky, und beginnen dies zu übermalen. „Die Gesichter und Körper der Stadt werden immer deutlicher“, wie sie selbst sagen. Augen werden zu Türmen, das Hemd zum Lageplan, die Stirn zu Brücken und die Gesichter zu Landschaften. So werden die Linien ihres Körpers zu denen der Stadt, das wiederum bedeutet, dass sie zur Stadt werden. (Die Auflösung unserer Körper in der Stadt, 1988)

Diese Art der Entwurfsstrategie, erinnert wiederum stark an Arnulf Rainer. Wie vorangehend schon erwähnt, weisen die Architekten klare aktionistische Züge auf. Ein Beweis dafür, dass der Aktionismus durch die Wiener Architekten weiterlebt. Wie es Rainer mit seinen „Face Farces“ macht, und diverse Porträts oder andere Bilder übermalt und so etwas neues, besseres entstehen lässt, machen es Coop Himmelblau es ihm gleich. Dabei ist die Übermalung des Bildes von genauso großer Bedeutung und Wichtigkeit, wie das Bild selbst. Denn erst das Bild und der Versuch sich in einen unkontrollierten Gefühlszustand zu versetzen, ermöglichen es das Herz der Stadt entstehen zu lassen.

Aber nicht nur an die Aktionisten der Wiener Avantgarde lehnen sich Coop Himmelblau an. Es sind auch deutliche Ansichten der 68er Bewegung spürbar. Wie zu Beginn erwähnt, unterstreichen sie mit ihrem Projekt „Wolke“ den Grundgedanken ihres Programmes: „Coop Himmelblau ist keine Farbe, sondern die Idee, Architektur mit Phantasie leicht veränderbar wie Wolken zu machen.“ (Werner, 2000, p.9) Diese Leichtigkeit, Anpassungsfähigkeit und Variabilität entsprechen ganz der Zeit der 68er Revolution. Die Verkörperung der Freiheit, des Lebhaften und des ungebunden sein, gedenkt eindeutig der Einstellung und den Ansätzen der sogenannten „Hippie-Bewegung“.

(vgl. Werner, 2000 and Hatje, 1968-1983)

„Wir wollen Architektur,
die mehr hat.
Architektur, die blutet,
die erschöpft,
die dreht und meinewegen bricht.
Architektur, die leuchtet, die sticht,
die fetzt und unter Dehnung reißt.
Architektur muß schluchtig,
feurig, glatt, hart, eckig,
brutal, rund, zärtlich,
farbig, obszön, geil, träumend,
vernägend, verfernend,
naß, trocken und herzsschlagend sein.
Lebend oder tot.
Wenn sie kalt ist,
dann kalt wie ein Eisblock.
Wenn sie heiß ist,
dann heiß wie ein Flammenflügel.

Architektur muß brennen.“

Coop Himmelblau, 1980



Abb.[104] into the surreal, Philipp Igumnov (verwendet in „the future of architecture“, lecture Prix)



Abb.105| Zünd Up

ZÜND - UP!!

Die Mitglieder der Architekturgruppe Zünd-Up können als Kinder der 68er Revolution gesehen werden. Während ihrer Studienzeit schlossen sich Timo Huber, Michael Pühringer, Bertram Mayer und Hermann Simböck mit dem Projekt „The Great Vienna Auto Expander“ im Jahr 1969 zusammen. Sie zählen zu den Vertretern der so genannten Visionären Architektur in Österreich (Kandeler- Fritsch, 2001, p.9), die bereits mit ihrem ersten Projekt als Studenten für Furore sorgten. Das Phänomen, dass sich so viele Studenten zu Gruppen zusammen schließen entsteht aus dem Verlangen aus der Anonymität der Studentenmassen auszubrechen. Zünd Up begründet neben Coop Himmelblau und Haus Rucker Co eine neue Architekturgeneration, die für eine neue und offene Atmosphäre und Haltung in der Architektur stehen. Inspiriert von der Rock- und Popkultur, den Hippies und Revoluzzern kämpfen sie gegen die konservative und verstaubte Architekturausbildung und Branche. Mit ihren Entwurfsprojekten, die unter anderem durch die Auseinandersetzung mit McLuhan, Jimi Hendrix, den Rolling Stones, durch den Exzess mit Alkohol und Drogen angeregt werden, durchbrechen die Mitglieder von Zünd-Up gängige Denkmodelle und ihr lustbetontes Leben wird in Projekten spürbar umgesetzt. (Kandeler-Fritsch, 2001, p.10)

Politik und Zünd-Up – Salz der Erde

Zünd-Up nutzt Architektur bewusst, um auf Themen in der Politik und Gesellschaft einzugehen und zu diskutieren. Soziale Anliegen und gesellschaftskritische Ansätze äußern sie in ihren Projekten und machen sich dafür oft auch Provokation und Protest zu Nutze,

ganz nach dem Vorbild der Wiener Aktionisten, denen die Mitglieder durch die zwar „kurze, aber intensive Berührung“ (Kandeler- Fritsch, 2001, p.27) beim Zock- Fest sehr verbunden sind. „In der ersten Phase des Kontakts mit den Wiener Aktionisten waren die späteren Zünd - Up Mitglieder fasziniert von Materialaktionen und Happenings und beteiligten sich an einigen Projekten Otto Mühls.“ (Kandeler- Fritsch, 2001, p.28) Aufgrund der Entwicklung, die Muehl im Laufe der Zeit macht und die Gründung der Kommune Praterstraße, die der „freie Liebe“ mit Minderjährigen nicht abgeneigt ist, distanzieren sich Zünd - Up von Muehl als Person und seiner Arbeit. (Kandeler- Fritsch, 2001, p.29) Was sie jedoch gemeinsam haben sind das Verfassen von programmatischen Texten, die sowohl bei den Aktionisten, als auch den Architekten einen wesentlichen Bestandteil der Projekte und Arbeiten darstellen.

Als Erweiterung der Zünd Up Gruppe bildet sich Salz der Erde, die neben Timo Huber, Bertram Mayer und Hermann Simböck auch Wolfgang Brunbauer, Johann Jascha und Günter Matschiner besteht und bis 1972 aktiv ist. Die Gruppe Salz der Erde ist kein geschlossener Clan, der unter sich bleibt. Die Mitglieder treten in unterschiedlichsten Konstellationen auf und arbeiten immer wieder mit Künstlern und Architekten zusammen, die sie durch ihre Arbeit als Zünd-Up kennen gelernt haben.

Das Architekten Performances machen, ist ein weit verbreitetes Phänomen, auf diese Weise können sie Design, Orte und Entwürfe veranschaulichen und ins Zentrum rücken. Salz der Erde haben Aktionen in ganz



Abb. |106| Schöner Wohnen, Zünd- Up, 1971

Wien und schockieren damit die Menschen um jene für Themen von Umwelt und Gesellschaft empfänglich zu machen. (Burns, 1971)

Die Akteure üben unter anderem Kritik an der Architektursituation mit der Aktion „Payerbach“, mit der Aktion „Metro“ kritisieren sie das Wettbewerbswesen in der österreichischen Architekturlandschaft und mit der Aktion „Schöner Leben“, die Familienidylle und Wohnsituation (Kandeler- Fritsch, 2001, p.177) des Durchschnitts- Österreichers. Mit letzterer Aktion ist ihre Verbindung zu der 68er Revolution am deutlichsten Spürbar, das Aufbrechen von Konventionen und das sich frei machen von von der Gesellschaft vorgeschriebenen Lebensweise wird zum Thema gemacht. Johann Jascha selbst sagt „Die 68er hatten einen starken Veränderungsdruck in uns aufgebaut, die Rolling Stones, die auch >>Salt of the Earth<< herausgebracht hatten, drängten uns zu >>Satisfaction<<“ (Kandeler- Fritsch, 2001, p.179) Bei „Schöner Wohnen“, ein für den ORF produzierter Film, der den Ausbruch aus dem Wohnkäfig demonstriert, verwandelt sich allmählich eine kleinbürgerliche Wohnung in eine üppige, phantastischen Wohnlandschaft. (Kandeler- Fritsch, 2001, p.19)

In einer Szene tropft Bitumen aus den Fliesen, ein Szenario, das stark an die Aktion „Strangulation“ von Guenther Brus erinnert. Dort tropft eine zähe Flüssigkeit durch den Briefschlitz an der Tür. Um das Geschehen im Film zu beschreiben verfassen die Mitglieder von Zünd - Up ein Gedicht:

„ICH WOHNE IN MEINEM KOPF
 ICH WOHNE WILD
 MEINE BEDÜRFNISSE SPRENGEN DIE
 VEORDNETE SCHRANKEN
 ICH LEBE ALLEIN UND MIT VIELEN ZUGLEICH;
 MIT FRAUEN UND MÄNNERN UND KINDERN
 ICH LIEBE SIE ALLE
 SIE BETRETEN MEI N HAUS
 SIE DRINGEN IN MEINEN KOPF
 MEINE GEHIRNSCHALE IST GEÖFFNET
 MEIN MAUL IST EIN SALON
 MEINE AUGEN SIND SPIEGEL
 IHR STEIGT IN MICH HINEIN
 MEIN KÖRPER REICHT BIS AN DIE WURZELN
 BERGE

MEIN HERZ WIRD DURCHFLOSSEN VON
UNTERIRDISCHEN QUELLEN
WIND UND GESCHREI WEHEN IN MEINEM KOPF
[...]"
(Kandeler- Fritsch, 2001, p.20)

„Einiges Aufsehen erregt die Aktion bei einem Architektur – Symposium im Loos – Haus in Payerbach. Zwei Mitglieder der Salz der Erde Gruppe entblößen sich total, um damit ihren Protest gegen die Konventionen der Architektur zu deponieren – sie werden freilich gewaltsam aus dem Sitzungssaal entfernt.“ (Kandeler-Fritsch, 2001, p. 20) Eine Verbindung zu den Wiener Aktionisten ist unübersehbar, besonders der Einfluss von Otto Mühl und Günther Brus kommt hier deutlich zum Vorschein, die durch Entblößen selbst immer wieder bewusst provozieren.

REVOLUTION!

„Die ersten Schritte zu einem neuen Denken und

Handeln in der Architektur werden in Wien durchaus moderat gegangen.“ so Günther Feuerstein (Kandeler-Fritsch, 2001, p.13) Weiters beschreibt er das Ankommen des Gedankengutes der 68er Bewegung in Wien aus Deutschland, Frankreich und den USA als „schaumgebremst“. Der Wiener lässt sich seines Erachtens nach nur schwer dazu bewegen, aufmüpfig zu werden, auch wenn es genug Anlass für eine Revolte gibt, bleibt der Part sich aufzulehnen und laut zu werden an den Künstlern und Architekten hängen. Zünd - Up springt auf den Zug der Bewegung auf und bedient sich an dessen politischen Jargons, der vor allem in der Bundesrepublik Deutschland geläufig ist. (Kandeler- Fritsch, 2001, p.13) Ein wichtiges Anliegen für sie ist die Umstrukturierung des Universitätsleben, den konservativen Staub zu entfernen und ein Umdenken herbei zu führen. Ihr Entwurfsprozess und die daraus resultierenden Entwürfe sind meist experimentell und zeichnen sich durch ihre Spontanität aus. Bei der Städtebau Übung 1 wird in den Dotter eines Spiegeleis ein Hakenkreuz ein-gebraten, dazu werden Texte über undemokratische Vorgangsweisen der Planung verlesen, im zweiten Teil wird eine gebrauchte männliche Unterhose hinzugefügt,



Abb.[107] *Schöner Wohnen*, Zünd- Up, 1968

Texte zu überholten, traditionellen und verkrusteten Realitätsstrukturen werden vorgetragen. (Kandeler-Fritsch, 2001, p.39)

Die Städtebau Übung 2 entsteht in Zusammenarbeit mit Michael Holzer und Adolf Krischanitz. Hier werden in mehreren Stufen geöffnete Rama - Würfel mit Schautafeln zu damaligen gesellschaftlichen Themen abgegeben. Ein tiefgezogenes schwarzes Plastikmodell wird aus Teilen eines imaginären Kofferradios gebaut und in eine imaginäre Landschaft gestellt. (Kandeler-Fritsch, 2001, p.40) Beide Übungen finden im Jahr 1968 an der TH- Wien statt und zeigen eine bereits kritische und politische Haltung der Zünd Up Mitglieder. Ein weiteres Highlight, das in diesem Jahr an der TH stattfindet ist das Fest bei dem alle zu Teilnehmern des Total – Spontan – Simultan Festes werden. Ziel ist es aus dem Museum Wien wieder eine Weltstadt zu machen, denn dieses Fest wird zum Anstoß für einen neuen Städtebau in Wien. (Kandeler-Fritsch, 2001, p.41) Bei dieser Aktion wird das ganze Gebäude und die Anwesenden Personen zu Akteuren. Durch die zahlreichen Akteure die dadurch entstehen verändert sich das Fest laufend. Durch immer neue Bilderfluten wird die Phantasie angeregt und verwirrt. „Unter der Anleitung von fünfzehn Chemieprofessoren erzeugen die anwesenden Personen immer neue Gerüche, Schaumstoffe, Explosionen, die sich mit großer Geschwindigkeit ausbreiten. Mit Flüssigkeiten, Flammenwerfern, Geschützen werden in kompakten Blöcken die Höhlen, Stufen, Tunnels, Kanäle, Gruben gebrannt und geätzt. Jeder hat praktisch alle Möglichkeiten“ (Kandeler- Fritsch, 2001, p.41)

Die Geburt von Legenden – The Great Vienna Autoexpander

Um Professor Schwanzer, den umdisponierten Ort für die Endpräsentation von „Gebäudelehre und Entwerfen“ vorzustellen, betritt Wampühr in Motorradkluft dessen Büro. Der Student knallt seinen Helm auf den Schreibtisch des Professors und teilt ihm zudem mit, dass sich die Studenten zu der Gruppe Zünd Up formiert haben. Der neue Ort für die Präsentation ist die Tiefgarage Am Hof, anwesend sind nicht nur Studenten und Professoren sondern auch der Norton- Club und der Harley Davidson Club, deren Mitglieder auf ihren Motorrädern ihre Runden drehen und für eine gewaltige Lärmkulisse sorgen. Das Projekt ist an die weißen Fliesen einer Waschkabine geklebt auch das Modell ist in die Garage gebracht worden. Ein Modell bestehend aus einem schwarz gestrichenen Flippertisch mit Auspuffrohren. Mit dieser fulminanten

Präsentation gehen Zünd Up in die Geschichte ein. Das Programm ist in gesellschaftskritischen Zusammenhängen zu stellen. Aufgabe war es ursprünglich eine Parkgarage am Karlsplatz zu entwerfen, um die schlechte Verkehrssituation in der Wiener - Innenstadt zu verbessern. (vgl. Kandeler-Fritsch, 2001) „Durch die Beschäftigung mit der Parkgarage entsteht eine allgemeine tiefgreifendere Auseinandersetzung mit den Themen Fetisch Auto, neue Lebensformen, Hochkultur, Konsumdesign und herkömmlicher Architektur.“ (Kandeler- Fritsch, 2001, p.63) Bei dem Auto- Expander handelt es sich um ein monumentales Objekt, in dem der Besucher eine Autophantasiewelt erleben kann. In einer speziellen Ebenen für Behandlungen kann das Auto des Benützers auf - getunt werden um dann über zwei Röhren in 20 Meter Höhe durch die Kärtnerstraße in das Dach des Stephansdoms gejagt werden. „Nachdem der Fahrer >> das Röhren des Jahrhunderts<< erlebt hat, wird er durch Bremsfallschirme abgefangen.“ (Kandeler-Fritsch, 2001, p.63)

„car love hour in unserem auto - traum – pilz.
nach langer fahrt erholung in gewünschter traum –
pilz – umwelt.
auto – wichtiger als wohnung – sichtbares symbol für
erfolg und
wohlstand – illusion der freiheit.
Faszinationskraft des automobils im eigenbesitz
gesetzlich
verordneter bedürfnisse
sind sie ihr eigener ghostwriter oder wo geisterts?
hier die überfüllung unserer strassen: „das auto sticht
uns ins
eigene fleisch, wann hat es und vergiftet?“ (ZÜND –
UP)
da ein neues verhältnis zum fahrzeug „das auto wird
uns zur
zweiten individuellen haut“ mc luhan
ZÜN UP untersucht diese neuen wahrheiten in seinem
grossen
auto expander projekt: gigantische las vegas fun
architektur,
auf dem karlsplatz ein riesiger autoflipper, eine
rennbahn über die
kärtnerstraße durch das das des stephansdoms.
ZÜND – UP KRITISCHE ARCHITKETUR
(Kandeler- Fritsch, 2001, p.97)

Der Great Vienna Auto Expander stellt aber nicht nur eine Kritik an der Konsumgesellschaft dar, er ist ein



Abb.[108] The Great Vienna Auto - Expander, Zünd- Up, 1969

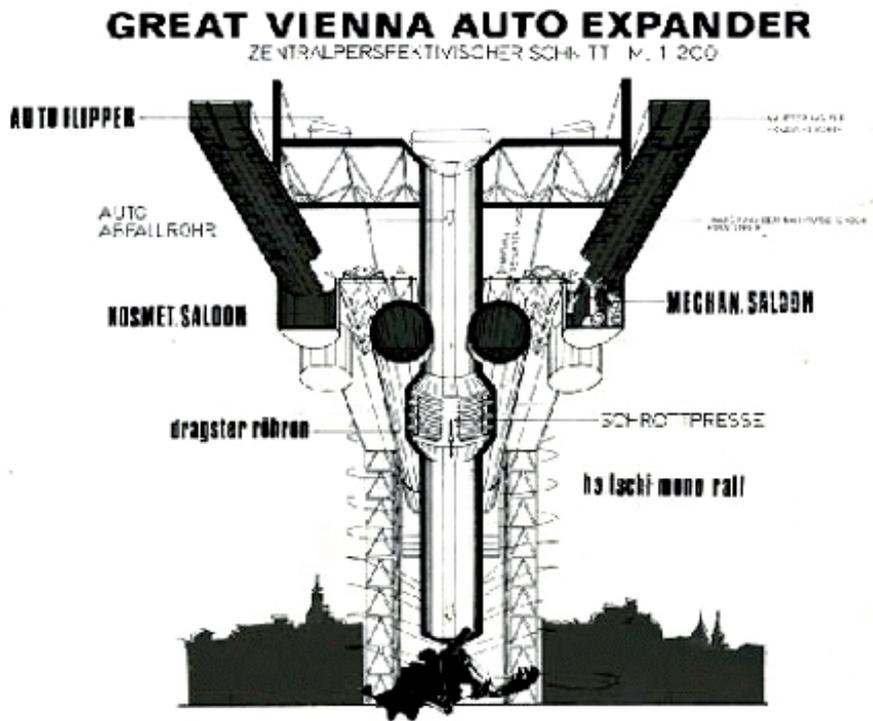


Abb.[109] The Great Vienna Auto - Expander, Zünd- Up, 1969

Verbesserungsvorschlag, die Studenten sehen ein Problem und vermitteln mit ihrem utopischen Entwurf einen Lösungsvorschlag.

Der Transport des Auto – Expanders zur Präsentation

Der Transport des großen Modells zur Garage Am Hof am Tag der Präsentation, ist eine Inszenierung, ein künstlerischer Akt, der für sich selbst steht. Der Ringstraße entlang ziehen drei Gestalten, in schwarz gekleidet, einen Karren über die Kreuzung Wollzeile neben der Fahrbahn des Rings. Die Gesichter der Studenten sind blass, sie sehen müde aus, ernst und ein bisschen als hätten sie getrunken und gekiffert. Trotzdem lassen sie spüren, dass es sich um ein wichtiges und ernsthaftes Vorhaben handelt. Am Morgen des Präsentationstermins findet noch ein Fototermin mit den übernachteten Studenten und den Fotografen Gert Winkler und Michael Pilz statt. Der Schritt in die Öffentlichkeit muss/soll/kann doch dokumentiert werden. Der Zünd – Up Auto – Expander wird öffentlich, der Flipper, elegant, aggressiv, archaisch mit dem sexuellen Symbol der Doppelröhre, die das Röhren unseres Jahrhunderts symbolisieren,

sind einer Waffe gleich.“ (Kandeler- Fritsch, 2001, p.85)

„alle lachten als wir mit ZÜND-UP begannen,
heute lacht keiner mehr.

medium auto: 1.gebrauchswert

2. psychische, soziologische
aspekte

das scheuklappenparkhaus ist der billigste weg sich
der problem -
stellung zu entziehen.

das auto hat seinen nützlichkeitswert – door to door
service -

verloren und wir zu einem element des sports, des
spiels,
der freizeit.

die aggressionen, die im strassenverkehr
lebensgefährlich ausge-
lebt werden, finden im auto – expander möglichkeit
ausgespielt
und analysiert zu werden.

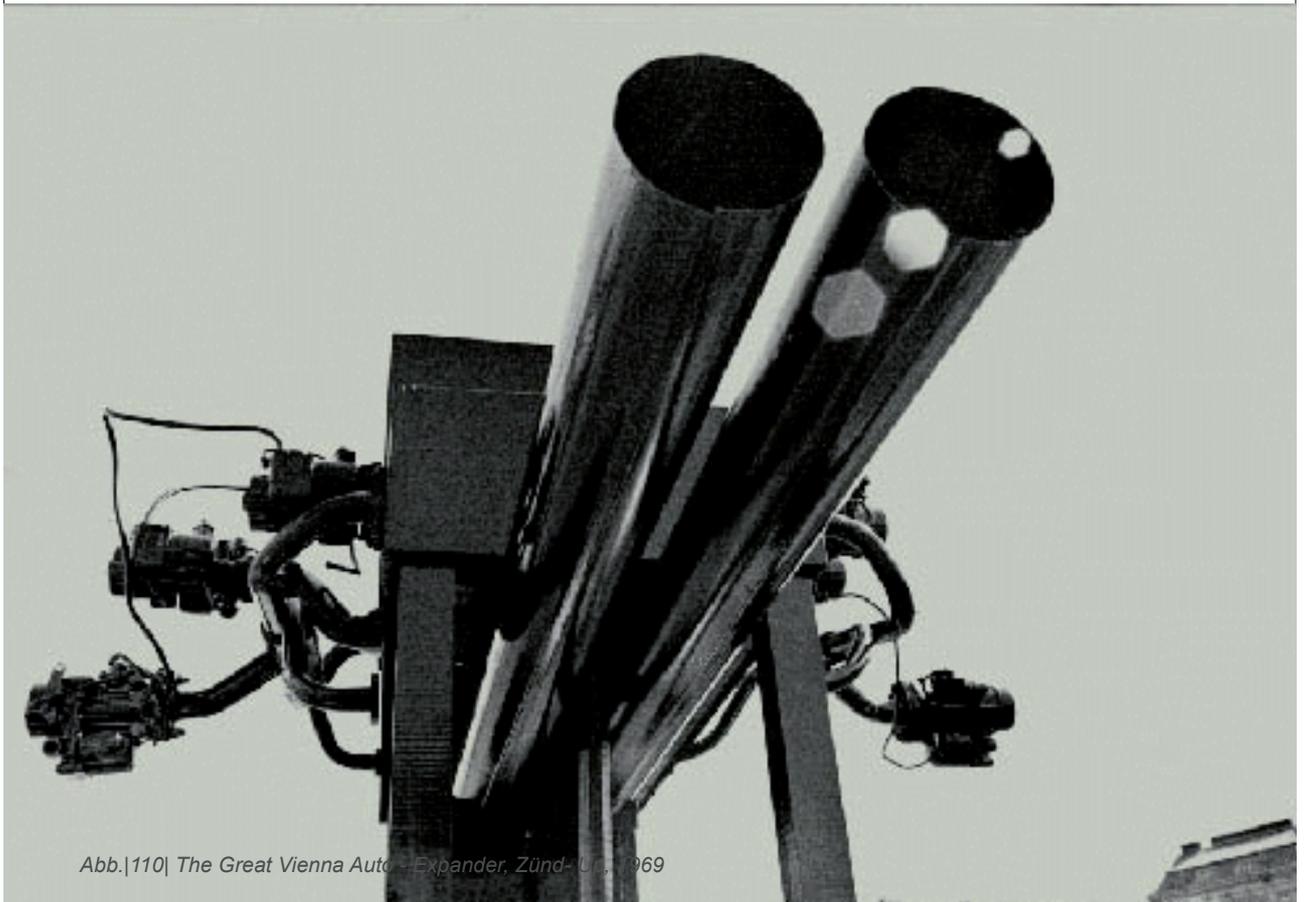


Abb.[110] The Great Vienna Auto – Expander, Zünd- Up, 1969



Abb. |111| Transport des Modells, Zünd- Up, 1969

DAS AUTO HEUTE IST DER KATALYSATOR
DER VERHALTENSMECHANISMEN UNSERER
INDUSTRIEGESELLSCHAFT:
ZÜND- UP ODER NIE!
(Kandeler- Fritsch, 2001, p.96)

Mit diesem Projekt will Zünd – Up mit der Illusion der individuellen Freiheit brechen, durch den Verlust des nützlichen Charakters des Autos wird es zu einer Gefahr für alle Lebensbereiche. Immer wieder greifen sie in ihren Texten und Beschreibungen auf Mc Luhan zurück und die Bedeutung von Technologien in unserem Leben. (vgl. Kandeler- Fritsch, 2001)

Zünd- Up nach dem Auto – Expander

„Was ist Zünd – Up? Eine Motorradmarke? Eine Medizin gegen Depressionen? [...] Provozierend die verbale Selbstverständlichkeit, mit der diese dem Absurden verwandten Projektvorschlägen vorgetragen wurden.“ (Kandeler- Fritsch, 2001, p.115f) Zünd Up sucht sich immer einen eigenen, individuellen Zugang zu gewissen Aufgabenstellungen und Problemen. Ihre Arbeiten, die sich durch die grafische Ausarbeitung der Entwürfe in Form von Fotomontagen und Comic-

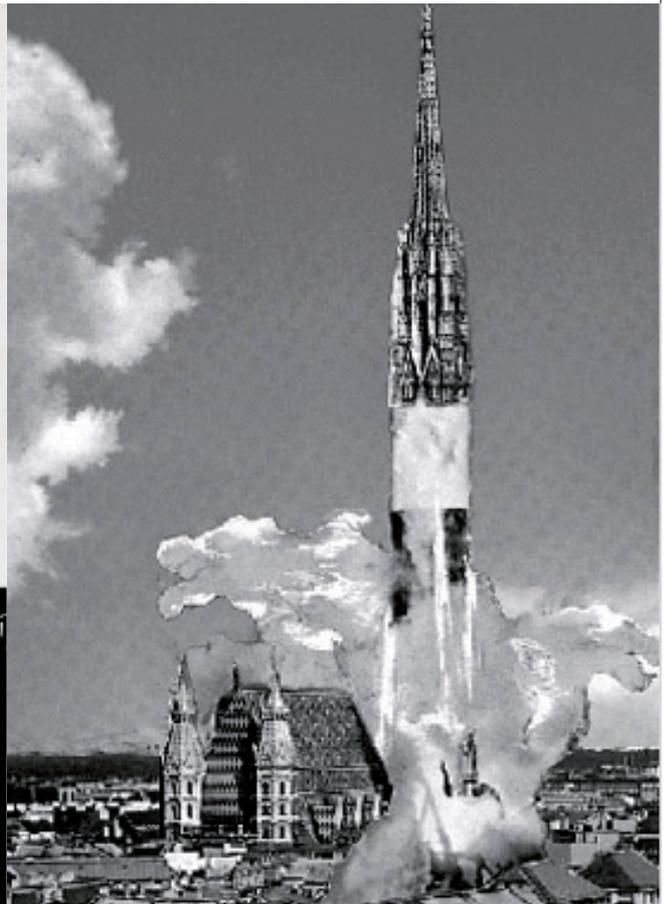
Strips nahen Darstellungstechniken auszeichnen, werden durch ihre gewisse Spontantität und Zufälligkeit unverkennbar. Korrekturtermine an der Universität geraten schnell zu konzertierten Aktionen mit impulsiven Performances.

Das Individuelle – das Besondere – ein wichtiges Thema für die Mitglieder von Zünd Up, nicht so sein wie alle anderen, kein Wichtel sein, wie Otto Muehl sie in ZOCK bezeichnet. (vgl. Kapitel Wiener Aktionismus, pp.19) Aus diesem Grund wenden sich die Architektengruppe dem Stephansdom zu: „Schafft euch eure Individualstelle...“ (Kandeler- Fritsch, 2001, p.116) Das Wahrzeichen Wiens, der große gotische Turm wird durch einen Rennwagen, der in die Luft ragt ersetzt.

Das Zünd- Up kein langes Leben vorausgesagt wird und sie manchmal auch als eine Art Modeerscheinung gehandelt werden, bleibt von den Studenten nicht unkommentiert. An der Linzer Hochschule präsentieren im Jahr 1969 Josef Nöbauer und Julius Mende (von den Zünd- Up Mitgliedern als Freunde bezeichnet) eine Ausstellung. Zünd- Up beschreiben die Universität von Linz als „steril, glatt, gebrauchsfähig“, genauso wie



Abb. |112| Stephansdom - Collage, Zünd- Up, 1969



die präsentierten Kunstobjekte. Es werden Reden gehalten, und ein Fest ist angekündigt. (vgl. (Kandeler-Fritsch, 2001)

„Wir kommen zu euch – Josef und Julius. Zünd – Up kommt mit Freunde/ innen, Hilde, die Hilde, Hochhäusl und Joi. Zünd – Up zieht den Karren in die Aktion. Hilde, die Hilde wird mit dem Karren durch die Menge gezogen – hält die erste Zünd -Up Dokumentation, der Ausstellung gewidmet, den Interessenten entgegen. Das Cover, ein Foto des Weltmeisters der Grimasse -

>> ZÜND – UP STIRBT NOCH LANGE NICHT<<. [...]“ (Kandeler- Fritsch, 2001, p.133)

Das Unnahbare, das Sterile wird mit Hochhäusls Rauchbombe, die einen dicken Qualm entwickelt, vernichtet. Auf einer Tanzfläche demonstriert Hochhäusl währenddessen mit einer Puppe, wie mit sterilen und unnahbaren Gegenständen umgegangen werden muss.

Auf dem Weg nach Hause ereignet sich dann ein Unfall, auf dem Asphalt liegt ein schwer verletzter Mann, Blut, verbeultes Blech, Horror, Realität, alles nach dem Ironischen und Provokanten Umgang mit Gewalt und Blut sind die Akteure von Zünd- Up plötzlich mit der harten Realität konfrontiert. (vgl. (Kandeler- Fritsch, 2001)

Triptychon

Das Projekt Triptychon entsteht für die Ausstellung „Kunst und Technische Umwelt“, die von Dieter Schrage 1969 in der Galerie Seilerstätte organisiert wird. Neben den Künstlern Othmar Zechyr und Trude Rindt, sind auch Zünd Up mit einer Altar- Installation mit dem Thema >> Mensch – Maschine – Umwelt<< ein Höhepunkt der Ausstellung.

„Die Zeit schuf den technischen Vater, er ist stolz auf seine technischen Errungenschaften, er kann sich damit sehen lassen!“ (Kandeler- Fritsch, 2001, p.150)

„Das technische Insekt sticht uns ins eigene Fleisch, wann hat es und vergiftet?“ (Kandeler- Fritsch, 2001, p.150)

„Die Mutter gebar das technische Kind, sie liebt es heiß, denn es isst ein zeitgerechtes funktionelles Kind!“ (Kandeler- Fritsch, 2001, p.150)

Wieder sind die Einflüsse und McLuhans „Magische

Kanäle“ deutlich zu spüren, der Mensch, die Maschine, und schließlich wird der Mensch zur Maschine. Zünd - Up sieht in der Zukunft der Architektur keine Beschränkung auf das funktionell richtige und künstlerisch gestaltete Erstellen von Raumvolumina. Sie sehen die Zukunft in der Analyse von Umweltfaktoren, die verfremdet werden und dann kritisch gesehen werden müssen. Sie wollen nicht als voll funktionsfähige Maschinen gesehen werden, und warnen die Menschen auch davor sich zu solchen machen zu lassen.

Im Flugblatt zur Ausstellung entwickelt Zünd – Up nicht nur Konstruktionsskizzen, Installationen und Collagen, auch ein Flugblatt, in dem sie die Gesellschaft und Architektur scharf ins Gericht nehmen, wird erstellt:

„und der papst die kröte sitzt immer noch auf seinen
millionen -
segnet in südamerika und afrika.

ZÜND - UP bläst das unbehagen fort.

der architekt findet für jedes problem die lösung:
BAUEN.

für alles raktionäre gilt, dass es nicht fällt, wenn man
es nicht niederschlägt.

zum wohl verdrängungsdrogen: kultur und steriler sex

leugnen ssie nicht ein sechskantbolzen zu sein: sie
sind verhaftet.

oder dem konsumenten unter die tabut- gürtellinie
schlagen!
es steht unabänderlich fest: architektur ist ein
herrschaftsinstrument.

es ist notwendig bestimmende umweltfaktoren zu
analysieren, sie zu verfremden, sie damit kritisch und
verdächtig zu machen.

der architekt ist verpflichtet sich nicht nur mit der
gestalt von
schalen und hüllen – siner selbstdarstellung zu
beschäftigen, sondern
auch inhalte zu analysieren und aktionen der benützer
permanent
mitzuverantworten.“

(Kandeler- Fritsch, 2001, p.157)

Die 68er Bewegung ist wieder direkt zu spüren,



Abb. | 113 | Triptychon, Zünd-Up, 1969

neben der harschen Kritik wird in weiteren Texten zur Ausstellung zum Widerstand gegen Politik und spröden, aufgedrängten Verhaltensweisen gerufen, ohne aber dabei die Rolle des Architekten und seine Macht die Gesellschaft zu beeinflussen und auf Probleme einzugehen aus den Augen zu verlieren.

Information Circus

Um auf die Situation an der Universität Wien aufmerksam zu machen ladet Norbert Steiner, Studentengruppen, Architekten und Künstler ein um mit Projekten Stellung zu beziehen. Die 1970 stattfindende Veranstaltung „Information Circus – Die Universität in den 70er Jahren“ bietet auch Zünd-Up eine Fläche um ihre Meinung zum herrschenden Bildungssystem zum Ausdruck zu bringen. Sie bauen den „Studentenkäfig“, mit dem sie die beklemmende Perspektive von Studenten aufzeigen wollen. Dazu bauen sie ein Gewirr aus Stacheldraht um ihren Kopf. Bei der Eröffnungsveranstaltung der Ausstellung lassen sie sich zusätzlich noch in einen Käfig sperren, und versuchen aus diesem heraus mit Mikrofonen und Lautsprechern mit Besuchern zu diskutieren.

Die Intention der Veranstaltung ist wieder die selbe wie bei „Kunst und Revolution“ im Jahr 1968. Auch wenn dieses Ereignis nicht ausartet und im geplanten Rahmen bleibt, wird das österreichische Bildungssystem kritisch betrachtet und auf die herrschenden Missstände aufmerksam gemacht. (vgl. Kandeler- Fritsch, 2001)

Zünd- Up, die Kinder der 1968er

„Wir glauben an die Zerstörung der bestehenden Beziehung zwischen Architektur und gesellschaftlichen Verhaltensmustern. Zerstörung ist positive Handlung. Architekten bleiben immer für ihre Handlung verantwortlich. Architektur ist aggressiv, sie brennt, sie stinkt sie verändert sich, sie ist schmutzig und schön. Schwarz ist unsere Lieblingsfarbe.“ (Kandeler- Fritsch, 2001, p.266)



Abb.114| Informatino Circus, Zünd- Up, 1970



Abb.|115| Missing Link

MISSING LINK

„Die Gruppe „Missing Link“ fächert ihre Tätigkeit weiter auf. Kühne Projekte von Überbauungen, Aktionen, Skulpturen, Zeichnungen tasten das gesamte Feld einer progressiven Architektur ab, der pragmatische Ansatz drängt sich in den Vordergrund, und bald zählt Adolf Krischanitz zu den substantiellen, gleichwohl erfolgreichen Entwerfern.“ (Architekturzentrum Wien, 2009, p.869) Missing Link sind das Bindeglied zwischen der Natur und der vom Menschen geformten Umwelt- der gebauten Stadt. Sie konzentrieren sich in ihren Arbeiten darauf dem Menschen ein Leben zu ermöglichen in dem er in einer erweiterten Gruppe von Gleichgesinnten glücklich und kreativ leben kann. (Burns, 1971)

Sie sind eine der letzten Gruppen, die sich auf dem Boden der TU Wien in jener Phase bildet ist Missing Link. Angela Hareiter, Otto Kapfinger und Adolf Krischanitz schließen sich zu einer studentischen Arbeitsgemeinschaft zusammen. Ihre Intentionen und Anliegen mit denen sie sich zusammenschließen sind die selben wie bei ihren Kollegen von Coop Himmelblau, Zünd – Up oder auch Haus Rucker- Co auch wenn sich unseren Erachtens nach Missing Link dies nicht vollkommen eingestehen. Durch Dank Angela Hareiter bekommt Missing Link einen direkten Bezug zur 68er Bewegung, da jene erst kurz vor der Gründung aus den USA zurück kehrte, wo sie unter anderem auch das Woodstock Festival, eine Veranstaltung die den absoluten Höhepunkt der damaligen Hippiebewegung markierte, besuchte. (Architekturzentrum Wien, 2009)

Analysen, Aktionen, Filme und Architektur – die Arbeitsweise und Projekte von Missing Link

„Die Beschäftigung mit Architektur, mit den Problemen der Umwelt, deren Entstehung, Wahrnehmung und Einfluss auf den Menschen als Gruppe und Individuum vor dem Hintergrund gesellschaftlicher und politischer Entwicklungen [...]“ (Architekturzentrum Wien, 2009, p.785) Aus diesen Anliegen bilden sich Themenkreise, wie zum Beispiel die Beziehung von privaten und öffentlichen Orten, als Orte der Begegnung und des Austauschens aber auch des Zurückziehens in einen intimeren Bereich. Es wird scharfe Kritik an der zunehmenden Entfremdung und Verselbständigung baulicher Planungsprozesse und am nicht - miteinbeziehen der Bevölkerung geübt. Das Leugnen neuer Familien,- und somit auch Wohnstrukturen in der Bau,- und Stadtplanungskultur der Stadt Wien soll beendet werden. Missing Link beschreibt sich selber als sehr politisch, sogar als die am meist politischen von allen damaligen Studentengruppen die an der TU zu finden sind und suchen stets nach einem Weg diese Eigenschaft grafisch und gestalterisch auszudrücken.(vgl. Architekturzentrum Wien, 2009) Das Sichtbarmachen von räumlichen und optischen Qualitäten versuchen sie mit dem Experimentieren mit unterschiedlichen aber klassischen Materialien zu erreichen. Krischanitz, Kapfinger und Hareiter lehnen das Verfassen von Manifesten vehement ab „[...] das heißt also, nicht auf der Schiene der Behauptungen und der Manifeste zu fahren und zu sagen, so ist es, es gibt nur diese eine Wahrheit und keine andere und das, was ich mache, ist sozusagen ultima ratio,

sonder immer diese Art von Relativierung im Auge zu behalten, das heißt, das Brechen der Wirklichkeit oder an Gegenpositionen.“ (Architekturzentrum Wien, 2009, p.930) Diese Haltung ist wahrscheinlich einer der Gründe, wieso es um Missing Link so still geworden ist und sie neben ihren Kommilitonen wie Haus Rucker – Co und Coop Himmelblau und deren Arbeiten untergehen zu scheinen. Auch wenn sie sich selbst als die am meisten links orientierte Gruppe sehen, ist es für Außenstehende oftmals schwer ihren Standpunkt zu begreifen, sie versuchen in einer späteren Phase ihre politische Haltung und ihre Gedanken über Architektur und Städtebau in Essays festzuhalten, da die Texte aber alleine stehen ohne Aktion oder Projekt als Begleitung, fällt es dem Leser schwer die Intention, die hinter dem Text steht zu begreifen.

Architekturprojekte

Das „Goldenen Wienerherz“ aus dem Jahr 1970 ist eines der ersten Projekte von Missing Link, Aufgabe ist es Analysen und Tendenzen bei der Planung zu berücksichtigen und in den Planungsprozess mit aufzunehmen. Das „Goldenen Wienerherz“ versucht vielseitig benützbare Räume, mit öffentlichem und

privatem Charakter, sowie temporäre Räume zu schaffen. Probleme sollen in einer ungezwungenen Art vermittelt werden und mit Lehr,- und Lernmöglichkeiten näher gebracht werden. Die Konstruktion ist transportabel und kann überall aufgestellt werden. Als Umweltregler greift sie aktiv in die Umwelt ein und erzeugt bewusste Situationen. Die gewählte Problemstellung wird theoretisch formuliert und mit baulichen Maßnahmen wird versucht eine Lösung für jene Probleme zu bieten. Dafür muss die Gesellschaft zuerst aber offen für solche Problemstellungen gemacht werden. Es handelt sich deshalb nicht um ein bauliches Endprodukt, sondern um einen Katalysator und ein Wirkungsfeld für eine kritische und offenen Bevölkerung. (<http://goo.gl/wggLCAI>)

Ähnlich verhält sich das im selben Jahr entstandene Projekt „SIA CON ALT- Eine Strategie aus Wien“. Die unzähligen Gründerzeithäuser in Bezirken mit nicht sehr hohem Ansehen, in denen sich fließendes Wasser und Sanitäreanlagen noch außerhalb der privaten Wohnung auf dem Gang befindet sind 1970 in großer Zahl anzutreffen. Das Leben in solch alten Gebäuden und damit auch das Leben in den alten Städten wird hier thematisiert. Forderungen wie Flexibilität,

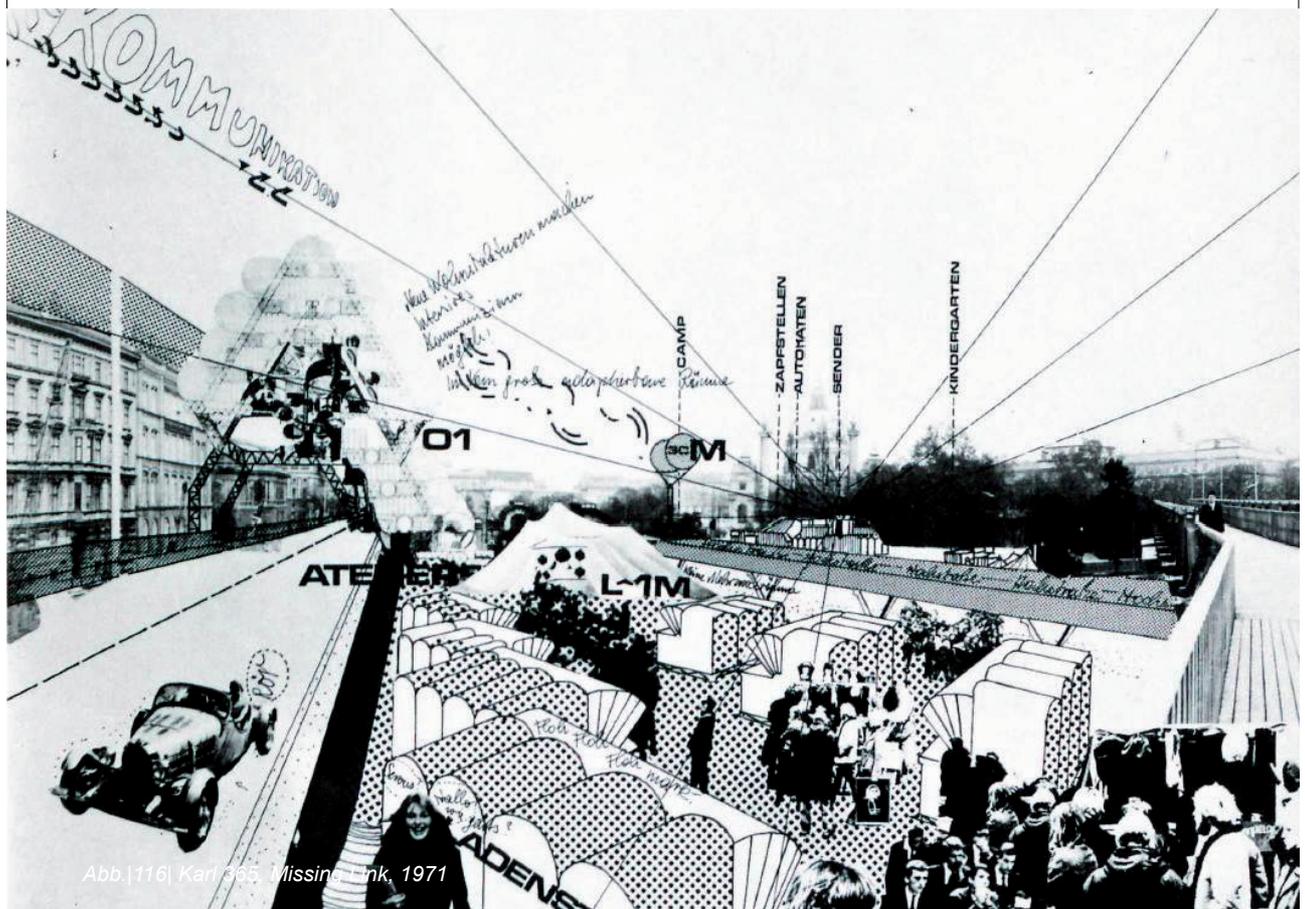


Abb.116| Karl Moser, Missing Link, 1971

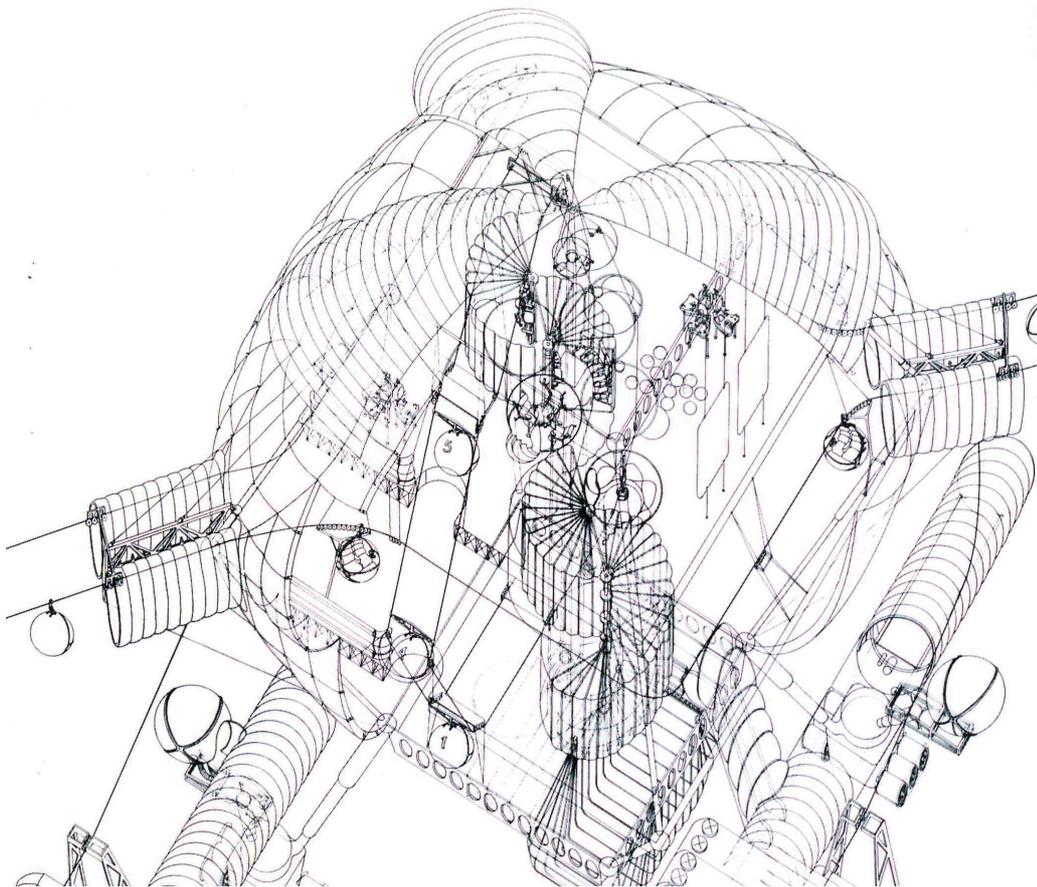
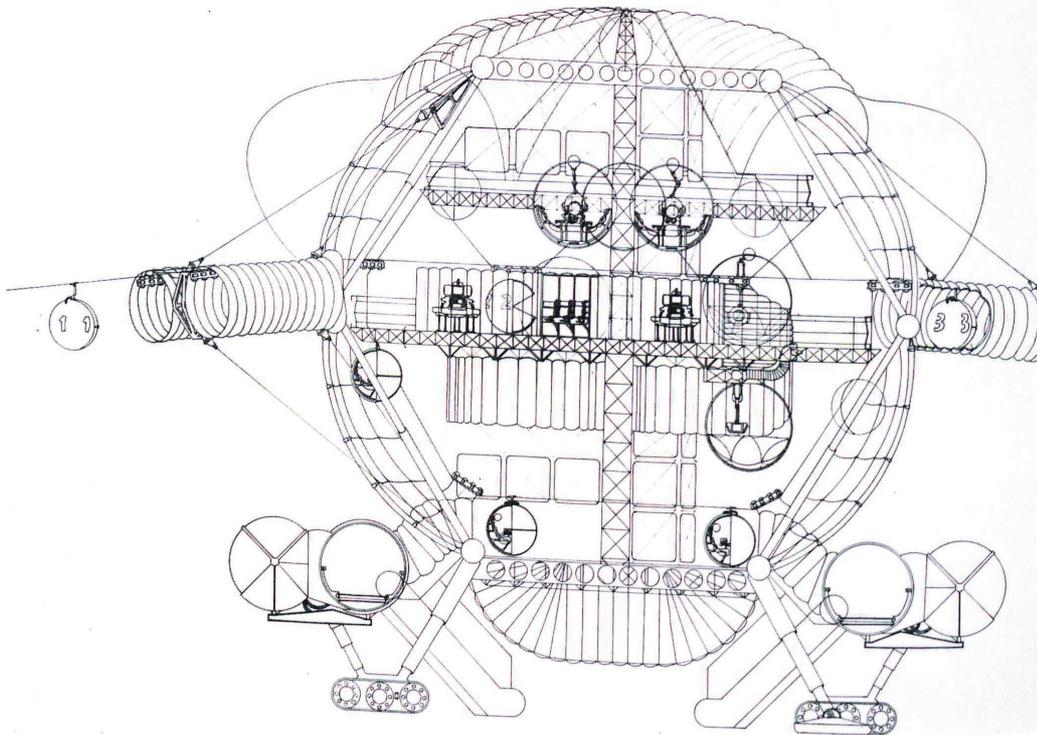


Abb.117| Wiener Herz, Missing Link, 1970

Variabilität werden in unterschiedlichen utopischen Projekten gefordert. Es wird meist von innen nach außen erneuert, bis die alte Substanz komplett erneuert ist. Dabei berücksichtigen die Studenten die neuen Leben,- und Wohnformen, die nicht nur durch die Sanierung, sondern auch durch Zusatzeinrichtungen und günstigere Nutzungsmöglichkeiten aufgewertet werden. Es wird zwischen primären Konditionen, wie Wasser, Energie, etc. und sekundären Konditionen, die mit den Schlagwörtern Ruhe, Bewegung, Variabilität, Information und Kommunikation definiert sind, unterschieden.

Zu den Projekten „Goldenes Wienerherz“ und „SIA CON ALT“ zählt auch „Karl 365“, welches ein Jahr später entstanden ist. „Karl 365“ soll alle Beteiligten an einen Tisch bzw. unter einen Hut bringen. Stadtplaner, Politiker, Hausmeister, Steuerzahler, alle müssen bei einer öffentlichen Bauaufgabe berücksichtigt und miteinbezogen werden. Darin sieht die Architekturgruppe „eine Chance für das brachliegende, isolierte Ideenpotential an den Hochschulen mit dem Ziel einer gesamtgesellschaftlichen Entwicklung offener Konzepte im Sinn gesamtheitlicher Umweltentwicklungen.“ (Architekturzentrum Wien, 2009, p.788) Bauplatz für den Entwurf zu dieser Problemstellung ist der Karlsplatz in Wien, bei dem es sich um eine typische ungelöste Situation handelt, die 1971 in vielen Bereichen der Stadt zu finden ist. Eigentlich sollen die Studenten ein Studentenheim und eine Mensa planen, doch Missing Link hinterfragt das vorgegebenen Programm und lehnt es nach einer Analyse der vorhandenen Struktur ab. Sie entscheiden sich für eine Fußgängerzone mit beweglichen veränderbaren Bausätzen, die verschiedenen Kombinationen ermöglichen. Es entsteht ein Produktionsfeld und Spielfeld, für ein Spiel ohne Regeln. Missing Link stellen auch speziell für „Karl 365“ Regeln auf, die beschreiben wie man hier spielen kann bzw. sollte. Sie animieren den Besucher das Muster aufzubrechen und neue Formen heraus zu schneiden, mit den neuen Formen Gebäude aufzustellen. Die Spielfläche ist bereit. (Burns, 1971)

RAUM

Im Jahr 1971/1972 entsteht das Projekt „Raum“ für das sie zuerst Kant zitieren: „Der Raum ist an sich nichts, d. h. Er hat seinen Grund in der Beschaffenheit unserer Sinnlichkeit“. Daraufhin formulieren sie ihre eigene Ansicht über den Raum und seine Funktion. „ Der Erzbauer, der Architekt, ist er nicht total überfordert? In seinem Selbstverständnis, in seinem Anspruch, in seiner Ratlosigkeit, in seiner Durchhaltestrategie? Es

ist wie mit einem Gewehrschuß – wir hören den Knall und reagieren erschreckt, doch die Kugel ist längst schon abgeschossen, ja hat vielleicht schon getroffen.“ (Architekturzentrum Wien, 2009, p.788)

Die Rückkehr der Materialaktionen

In den Jahren 1970 bis 1971 entstehen Objekte, bei denen Missing Link mit verschiedenen Materialien, die für den Bau Standard sind, experimentieren. Dazu begeben sie sich für einen längeren Zeitraum an einen Bauhof nach Linz, an dem sie mit Beton, Stahlbeton, Stahl, Holz und mit Blech arbeiten. Angelehnt an Walter Pichler versuchen sie die objektive Thematik der Form- Funktion- Problematik aufzugreifen und zu verbildlichen. Krischanitz beschreibt diesen Vorgang als „[...] verordnete Rückkehr zu diesen Materialaktionen, die dann natürlich auch so eine extrem aggressive Haltung hatten – eigentlich nichts was in diesem Sinn besonders schön war... es hatte eine relativ brachiale Gewalt.“ (Architekturzentrum Wien, 2009, p.932) Sie suchen bewusst nicht das Schöne und Ästhetische, die Dinge sollen nicht harmonisch sein sondern schnörkellose, knallharte Gegenstände. Wie zum Beispiel der „Betonbrecher“, der aus einem Gemenge aus Zement, Sand und Wasser besteht, einem Gemisch, das erst nach einem Jahr seine Endfestigkeit erreicht, dafür aber eine beinahe unbegrenzte Lebensdauer hat. Menschen leben mit Beton, von Beton und um Beton. Die Bank, die einfach nur ein Betonbalken ist, ist eine Kritik am Design und Funktionalismus, denn gerade bequem und einladen ist die Konstruktion aus dem harten Material nicht. Anders dazu verhält sich „Rippen- Torstahl“, den man nur selten sieht, wenn er mal an die Oberfläche tritt, auf Baustellen, gibt es keine uneingeschränkte Sicht auf ihn. Sein Verwendungszweck ist abhängig von der Wirtschaft, denn „Je nach Wirtschaftslage liegen mehr oder weniger EISEN IM BETON“ (Architekturzentrum Wien, 2009, p.789) Zu diesen von ihnen selbst als Materialaktionen betitelten Objekten zählt auch die „Falle“, die sie als etwas beschreiben in das man entweder hineinfällt und dann ruhig schläft oder etwas in das es einen hin einhaut, wenn man nicht genug Acht gibt. So oder so, es gibt immer wieder Personen die in beiden Arten einer „Falle“ gut schlafen können. (Architekturzentrum Wien, 2009, p.789)

Ebenfalls entsteht auf dem Bauhof das Objekt „die Sänfte“, das an ein tragbares Requisite, ähnlich wie ein Schrein, erinnert. So entsteht eine Art kultische Bedeutung, obwohl es eigentlich im Nachhinein nicht mehr ersichtlich ist in welchem Maßstab sich die Sänfte befindet. Die Bilder lassen nicht darauf schließen

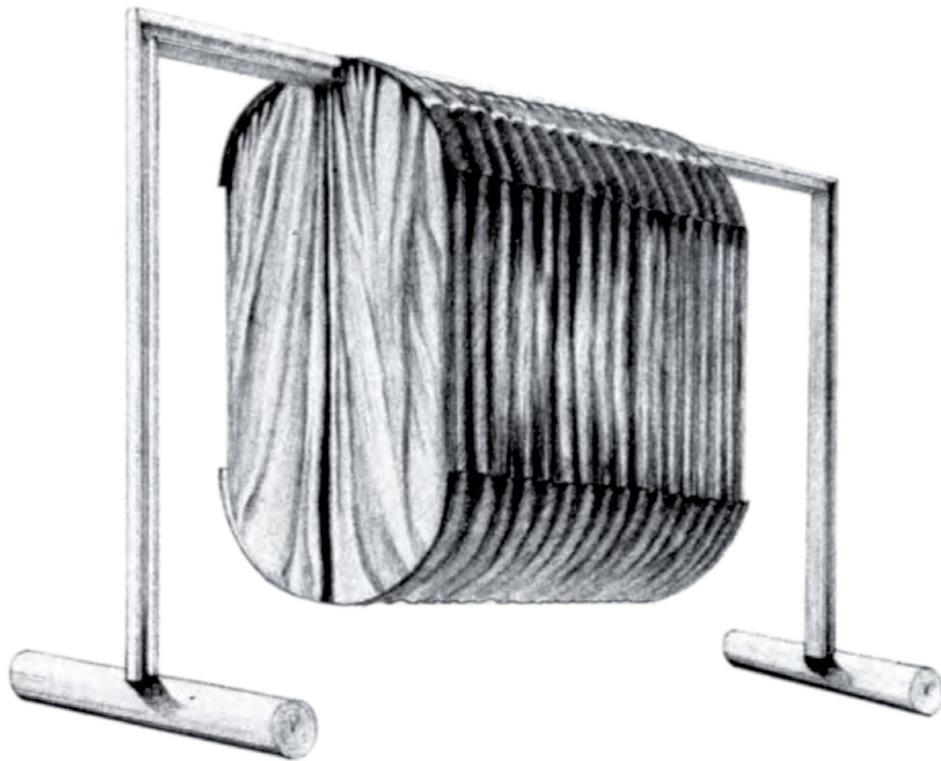


Abb.|118| Sönfte, Missing Link, 1971/1972

ob sie von Menschen getragen werden kann, wie Heiligenstatuen bei Prozessionen der katholischen Kirche oder ob Personen damit transportiert werden können.

ASYLEUM – GROSSES HUTOBJEKT

„Hut auf dem Kopf

Dach auf dem Haus

Turm über der Stadt“

(Architekturzentrum Wien, 2009, p.807)

Bei diesem Projekt handelt es sich um eines der letzten Entwurfsprojekte von Missing Link als Gruppe. Der Hut wird zum Symbol für all jene Menschen der Stadt Wien, denen sonst kaum Beachtung geschenkt wird, den Obdachlosen. In der unterirdischen Stadt leben tausende von Menschen in Schächten, manche versuchen sich als „Schatzsucher“ in den Kanälen andere flüchten vor der Polizei, die Gründe wieso Menschen hier leben sind unterschiedlich. Aus der Kopfbedeckung wird ein Minimalhaus, da es für viele Menschen, die auf der Straße leben tatsächlich die einzige Überdachung darstellt. Die Armut wird nun mitten in der Stadt präsentiert, mit Hilfe von Fotos,

die Hareiter von Czech hat, werden die Schicksale der Menschen, die unter dem Naschmarkt leben gezeigt. „Ein Dokument aus der Geschichte der Wiener Unterwelt, deren Legenden im „Dritten Mann“ gefaßt und abgeschlossen ist – einer der seltenen Fälle, in dem zumindest für einen gewissen Zeitraum die Subkultur einer Stadt ähnlich populär und nach außen signifikant wurde wie ihre Staatskultur - [...] - deren Tradition in der Welt der Hinterhöfe, Hintertreppen, Parkbänken, [...] ist und deren Zukunft in der Welt der Unterführungen, Passagen, U- Bahntunnels, -stationen und Tiefgaragen noch vor uns liegt.“ . (Architekturzentrum Wien, 2009, p.807f)

Bei „Asyleum“ lassen sich die Einflüsse der 68er Bewegung klar festhalten, auch wenn dort die Obdachlosen und deren Lebensumstände vielleicht kein Hauptthema waren, setzten sich die Studenten bei ihren Protesten und Kundgebungen immer wieder für schwächere und benachteiligte Schichten der Gesellschaft ein. Im selben Zug kritisieren Missing Link somit auch die Herangehensweise von Architekten und Stadtplanern, denen sie vorwerfen ihre Analysen über einen Ort, naiv und ungeheuer primitiv zu machen und solche Subkulturen bei ihrer Arbeit kaum bis gar nicht



Abb. |119| - |120| Asylum, Missing Link, 1970

berücksichtigen.

Aktionistische Ansätze

Wie bei Zünd – Up sich Salz der Erde bildet um mit Aktionen der breiten Masse seinen Standpunkt zu verkünden, wählen auch Missing Link die Aktion als Ausdrucksmittel um ihre politischen Überzeugungen und sozialen Themen dem Volk näher zu bringen. Während Salz der Erde durchaus oft sehr deutlich sich an die Wiener Aktionisten lehnen (entblößen in der Öffentlichkeit) scheinen Hareiter, Kapfinger und Krischanitz verhaltener zu sein. Auch wenn sie eigentlich durchaus die Absicht verfolgen zu provozieren und die anwesenden Personen zu verärgern, scheint es ihnen jedoch nicht allzu sehr zu gelingen. Grund dafür kann unter anderem das Fehlen der Manifeste sein, die die meisten Aktionen sowohl bei den Aktionisten als auch bei Zünd – Up in ihrem Kontext verständlich machen. Krischanitz gibt zwar an teils extreme und aggressive Reaktionen ausgelöst zu haben mit Performances im Öffentlichen Raum (Architekturzentrum Wien, 2009, p.932), jedoch lässt einen die Tatsache, dass es kaum bis gar keine Aufzeichnungen oder Zeitungsartikel über ihre Auftritte gibt, an dieser Aussage zweifeln.

Die Aktion „Treffen auf dem Feld“ findet 1972 in Trausdorf, einem Dorf im Burgenland, statt. Leitmotiv bildet das Sprichwort „Ordnung ist das halbe Leben“, denn zwischen der Geburt und dem Tod haben sich ganze Berge von Ordnung breitgemacht. Was ist Ordnung im Leben? Es sind die Regeln, nach denen sich die Menschen in ihrem Leben und in der Gesellschaft richten (müssen). „Es geht also [...] um die Verteilung der Rolle, um die Zuteilung von bestimmten Gegenständen (Räumen) zu bestimmten Tätigkeiten, um die kleinsten Einheiten von Ordnung, die selbst ganz banale Situationen durchsetzen. Jemand hat einmal gesagt >>ARCHITEKTUR IST ORDNUNG<< . Im Fachjargon zergliedert sich dann Ordnung in Funktionen: Wohnen, Schlafen, Essen, Spielen, Arbeiten, [...] Für die Unordnung wird kein Platz vorgesehen.“ (Architekturzentrum Wien, 2009, p.790) Bei der Aktion selber finden Interaktionen auf verschiedenen Ebenen statt. Die Erfahrung der Umwelt spielt eine große Rolle dabei, vor allem die Beziehung zwischen der Architektur und der effektiven Umwelterfahrung und Umweltgestaltung. Unser tägliches Leben und Verhalten wird banal und als selbstverständlich empfunden. Unsere Umwelt und wie sie auf uns reagiert zeigt und wer wir wirklich sind, dies ist nur möglich, wenn es einheitliche Signale und Sprachgebräuche gibt. Die Requisiten die bei der Aktion „Treffen im Feld“ verwendet werden sind

typische Objekte, die automatisch vom Betrachter mit etwas assoziiert werden, da sie Bestandteil eines Normenkodex sind. (Architekturzentrum Wien, 2009, p. 791) Auf diese Weise manipulieren ihre Anwesenheit den Betrachter, so wie Werbung den Konsumenten manipuliert. Die Verwendung von Requisiten, die auf etwas bestimmtes schließen lassen, sei es Religion, eine Marke oder ähnliches findet auch bei „Stilleben Weltattrappe / Aktion mit Tüchern und Stangen“ 1972 statt. Stangen, Fetzen, ein paar Scharniere, Holzformen und Kreiden bilden im Laufe der Aktion ein Ensemble, das einen Raum verändert und beeinflusst. Ein auf den Boden gezeichneter Kreis wird mit einer Grenze verbunden, die Stangen erinnern an ein Zelt die Tücher, die lose über die Stangen drapiert werden erzeugen einen Raum. Aus halb steril gefertigten Materialien, entsteht die „Weltattrappe“, die bunt zusammengewürfelten Materialien bekommen einen symbolhaften Charakter. Durch den Transport der Weltattrappe, dem Transport eines Fetisches und Symbols, wird das Ganze zu einem Ritual selbst, der an eine Prozession erinnern lässt. Bewusst werden Tabus verletzt, die dazu da sind um Symbole und Fetische zu schützen. Ähnlich wie Hermann Nitsch machen sie sich also die scheinbare Unnahbarkeit österreichischen Traditionen zu Nutze um zu provozieren. Während ihrem Studium hat sich Angela Hareiter intensiv mit Kindern und Psychologie befasst. Sie liest Bücher von Sigmund Freud und Studien über die Erziehung von Kindern. Aus diesem Grund liegt ihr die Aktion „Die andere Seite“ besonders am Herzen. (vgl. Architekturzentrum Wien, 2009) Wie bei „Asyleum“ ist auch hier das Sichtbarmachen ein wichtiger Teil, das Sichtbarmachen der Stadt, die man ohne besonderes Interesse kaum bis gar nicht wahrnimmt. Zusammen mit Schülern wird die Straße mit Kreide bemalt, so wird die Dimension der Stadt, die oft unterschätzt wird, sichtbar gemacht. Die andere Seite, die mit Kreide sichtbar gemacht wird beschreibt Missing Link als „zugrundeliegende Abhängigkeiten und Zusammenhänge“, die nicht mehr nachgeprüft werden können, wodurch ein unkritisches Bewusstsein begünstigt wird. Kinder werden also wieder zu interessierten, neugierigen und so gleichzeitig auch zu kritischen Bürgern der Stadt erzogen.

Die Aktion „verbotenen Stadt“ ist eine Produktion in Zusammenarbeit mit dem ORF bei der die Mitglieder von Missing Link mit einem Taxi um die Parlamentsrampe fahren, vorbei an den großen Statuen von Plato und dessen Kollegen. Es werden unterschiedliche Personen interviewt, unter anderem auch ein Taxifahrer, dessen Arbeitsplatz ja die Straße

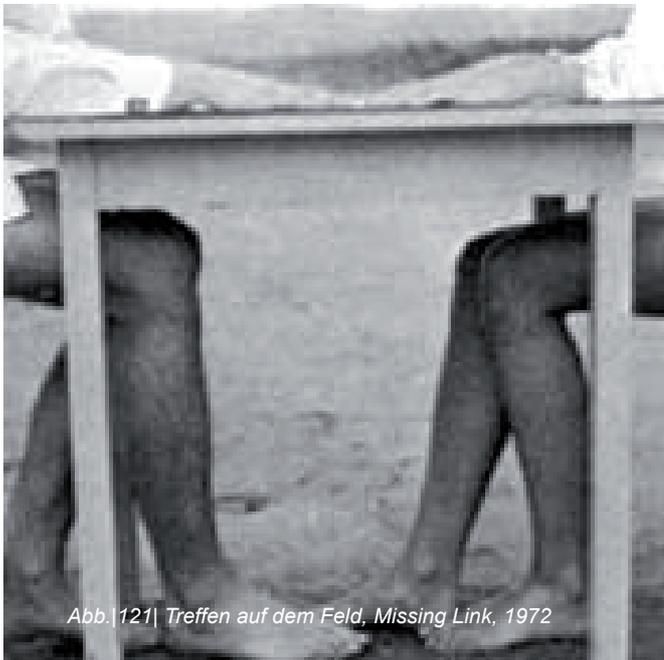


Abb. |121| Treffen auf dem Feld, Missing Link, 1972



Abb. |122| Treffen auf dem Feld, Missing Link, 1972



Abb. |125| Stilleben Weltattrappe, Missing Link, 1972



Abb. |123| Stilleben Weltattrappe



Abb. |124| Stilleben Weltattrappe

und somit die Stadt ist. Der Film enthält auch kleiner Subgeschichte, bei einer dieser Untergeschichte ist eine Frau auf dem Rücksitz des Taxis zu sehen, ungeniert zieht sie sich um und verlässt das Taxi am Ende der Fahrt als vollkommen andere Person. Als musikalische Untermalung dient eine Oper von Wagner, was Kapfinger ein bisschen als kühn empfindet, es dann aber doch mit den Worten „Okay“ abstempelt. (vgl. Architekturzentrum Wien, 2009)



Abb. | 126 | *Die verstoßene Stadt, Missing Link, 1974*

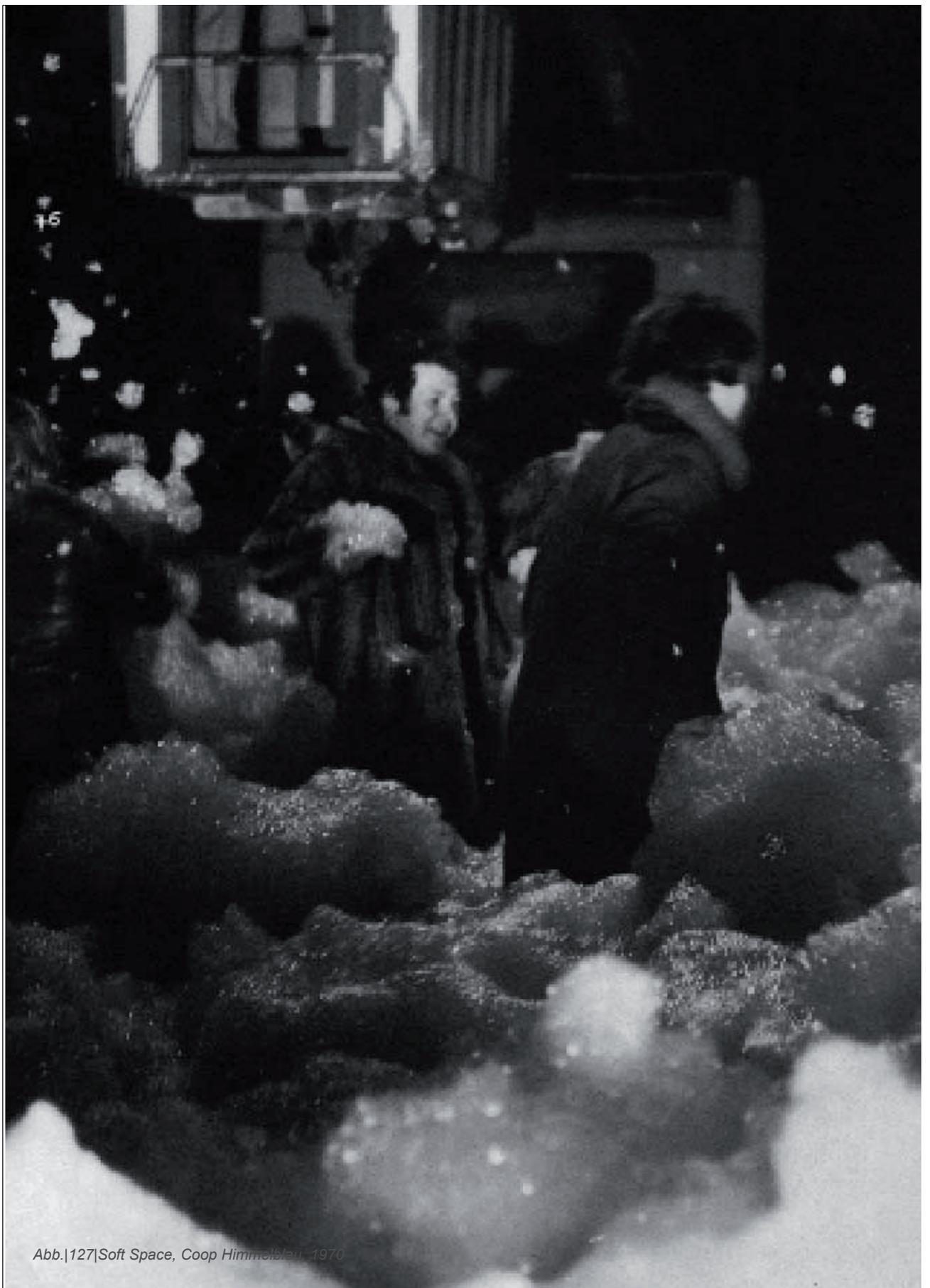


Abb. | 127 | Soft Space, Coop Himmelb(l)au, 1970

VON DER KUNST ZUR RADIKALEN ARCHITEKTUR

„Wenn man über Radikale Architektur spricht, darf man darunter nicht eine genaue umrissene Kulturbewegung verstehen, sondern vielmehr ein energetisches Phänomen, ein Experimentierfeld, das sich zwischen 1964 und 1974 im Zentrum der Kultur des europäischen Projektes bewegte. Es war ein langer Zeitraum in dem widersprüchliche Erfahrungen und unterschiedliche Ergebnisse reiften.“ (Architekturzentrum West, 2014, p.959) Die Radikale Architektur entsteht aus einer Gesellschaft heraus, die bereit ist neue Wege zu gehen und offen für Veränderungen ist. Sie ist aus einer neuen Jugendkultur geboren, beeinflusst von Musik, Politik und Literatur. Diese neue Architektur kann als „Schwelle“ gesehen werden, die eine alte Epoche abschließt und eine neue einleitet. Sie ist das Produkt einer Zeit des Wandels. (Architekturzentrum West, 2014, p.959) In Österreich, vorallem Wien, stellt die vorhergehende Epoche die Kunstszene dar. Die Wiener Aktionisten und ihre Kollegen und Zeitgenossen, provozierten ihr Publikum und bereiten jene für bereits internationale Themen vor. Sie rückte Politik und Missstände an der Hochschule mit der Aktion „Kunst und Revolution“ in den Fokus, zwei Bereiche, die auch für studierende Architektengruppen wie Zünd – Up, Coop Himmelbau und Missing Link wichtig sind. Mit revolutionären Gruppenarbeiten und Präsentationen ihrer Projekte, rütteln sie am verstaubten Bildungssystem.

„Das Chaos ist demnach nicht eine vorübergehende Realität, sondern eine beständige. Dies ist das Szenario, auf das diese Entwicklungsmodell hinausläuft, es ist keine Bedingung, die wir von der Vergangenheit geerbt haben. Deshalb ist es wichtig, dass die Avantgarden sich (wie immer) dazu verpflichteten, das ins „Gute“

(d.h. eine kreative Möglichkeit) zu wenden, was bis gestern als „schlecht“ angesehen wurde, als reiner Störfaktor.“ (Architekturzentrum West, 2014, p.960)

Die Künstler ebnet also bis zum Ende der 1960er Jahre den Architekten den Weg und die Gesellschaft. Direkt und indirekt lassen sich jene inspirieren, nützen unter anderem ihre Methoden, um Aufmerksamkeit zu erreichen, aber auch Gedankengut greifen sie auf und entwickeln es weiter.

Bei den jungen Architekten ist in den späten 60er und 70er ein Drang nach Publicity zu spüren, eine „Flucht nach vorne“ mit zahlreichen Manifesten, Slogans und Fremdworten. (Architekturzentrum Wien, 2009, p.856) Diesen Hilfsmitteln bedienen sich auch die Wiener Aktionisten vor ihnen. Aus all den Einflüssen dieser entwickelt sich in Wien eine Art von architektonischer „Subkultur“, ganz im Sinne von Himmelblaus „Befreiung der Architektur von sich selbst“. (Architekturzentrum Wien, 2009, p.856f)



Abb.128| Brandmauer, Peter Weibel, 1969



Abb.129| Architektur muss brennen, Coop Himmelblau, 1980

Brandmauer, Peter Weibel - Architektur muss brennen, Coop Himmelblau

Die Brandmauer ist eine Aktion von Peter Weibel und seinem Freund Franz Kaltenbeck, die in Schweden in Göteborg im Jahr 1968 stattfindet. Gemäß dem Schema: „Substitution der Repräsentation durch Realität“ (Husslein-Arco and Weidinger, 2014, p.128) haben die beiden einen Horrorfilm in die Realität übertragen wollen.

Die beiden errichten eine Feuermauer auf einer Landstraße am Stadtrand. Es soll ein Modellversuch sein, der einen Unfall inszenieren könnte. Damit schufen sie die Gleichung „Je mehr Verkehrstote, umso weniger Staatsbürger“ (Husslein-Arco and Weidinger, 2014, p.128)

„Man schwächt also den Staat, indem man Verkehrsunfälle organisiert, aber auch um dem Staat selber einen Spiegel vorzuhalten.“ (Husslein-Arco and Weidinger, 2014, p.128), sagt Peter Weibel in einem Interview zu seiner Aktion Brandmauer.

Weibel sagt weiters, dass es damals „die Hetze gegen die Drogen“ (Husslein-Arco and Weidinger, 2014, p.128) war, denn es gibt im Jahr zirka hundert Drogentote, dagegen aber ca. 6000 Verkehrsunfälle alleine in Österreich. Was die beiden Aktionisten damit aber meinen, ist warum man die Drogenszene so streng ahndet und im Gegensatz dazu Alkohol am Steuer nicht? Warum sollte man also nicht gegen die Autoindustrie hetzen, denn diese ist, laut Weibel, durchaus gefährlicher als die Drogenszene. Und warum zählt Alkohol, Verursacher zahlreicher Verkehrsunfälle und vieler Totschläge und Karriereknicks, nicht zu den Drogen? Weibel und Kaltenbeck wollten mit ihrer Aktion die Logik des Staates gegen ihn selber anwenden.

„Denn eine der großen Errungenschaften der Zivilgesellschaft ist ja, dass der Staat das Monopol auf Gewalt hat. Gewalt darf nicht privatisiert werden, denn das sind ja fundamentale Rechtsprinzipien. Und durch das Gewaltmonopol bleibt es alleine dem Staat überlassen, die Autoindustrie zu fördern und dabei 6.000 Verkehrstote im Jahr zu verursachen. Aber wenn es 100 Drogentote gibt, wird Zeter und Mordio geschrien.“ (Husslein-Arco and Weidinger, 2014, p.128)

Man kann daher sagen, dass diese Aktion wiederum ein Teil der Kritik an den Staat ist, wie es Weibel nahezu immer mit seinen Aktionen meint. Es war ihm auch wichtig, dass die Beteiligten anonym blieben, denn es sollte die bürgerliche Routine vergegenwärtigen und zur Schau stellen.

Anders ist dies beim Flammenflügel, der ein Detail des Entwurfes von „Hot Flat“ von Coop Himmelblau, im Jahr 1980, war.

Coop Himmelblau entzündet den Flammenflügel im Innenhof der TU Graz in Mitten vor zahlreichen Zuschauern.

Die ursprüngliche Idee der Wohnprojektstudie „Hot Flat“ war eine schroffe, den urbanen Kontext neigende, Fünf- bis Zehnfamilienwohnhausstruktur, die in Mitten des historischen Zentrums Wiens, am Hohen Markt, errichtet werden sollte. Der Ort war reine Provokation und eine „Attacke auf den Mythos der gewachsenen Stadt“ (Werner, 2000, p.12)

Ein markantes Merkmal des Wohnhauses ist die Pfeilartige Struktur des kollektiv nutzbaren Gruppenraumes. Dieser durchbohrt den Komplex in luftiger Höhe diagonal. Nachts sollte „aus zahllosen Gasdüsen [...] gigantische Flammen in den städtischen Himmel geworfen“ (Werner, 2000, p.12) werden. Die Idee dahinter ist sehr deutlich: „Überwindung kalter Stadtarchitektur durch Expansion von Kälte und Roheit bei gleichzeitiger Umwidmung zum poetisch trostlosen, von jeder Kontextualität befreiten Zeitzeichen, welches freilich eis und Feuer, die Symbole des Lebens bewußt einschließen sollte.“ (Werner, 2000, p.12)

1980 konnte schließlich ein Teil von „Hot Flat“ verwirklicht werden, der Flammenflügel. Über Lautsprecher verstärkt wurden die Flammengeräusche übertragen. Ganz im Sinne von „Brennende Architektur“ (Werner, 2000, p.12), wurden bei dieser Aktion, trotz schützender Wasservorhänge, die meisten Scheiben der historischen Hoffassade infolge von Überhitzung zerstört. Somit kann man auch diese Aktion als Kritik beziehungsweise als Wachrüttelung an den Staat bzw. die Stadt sehen, dass Architektur mehr als nur historische Fassaden sein können.

„[...] dem Staat selber einen Spiegel vorzuhalten“ (Husslein-Arco and Weidinger, 2014, p.128)



Abb. |130| Face Farces, Arnulf Rainer

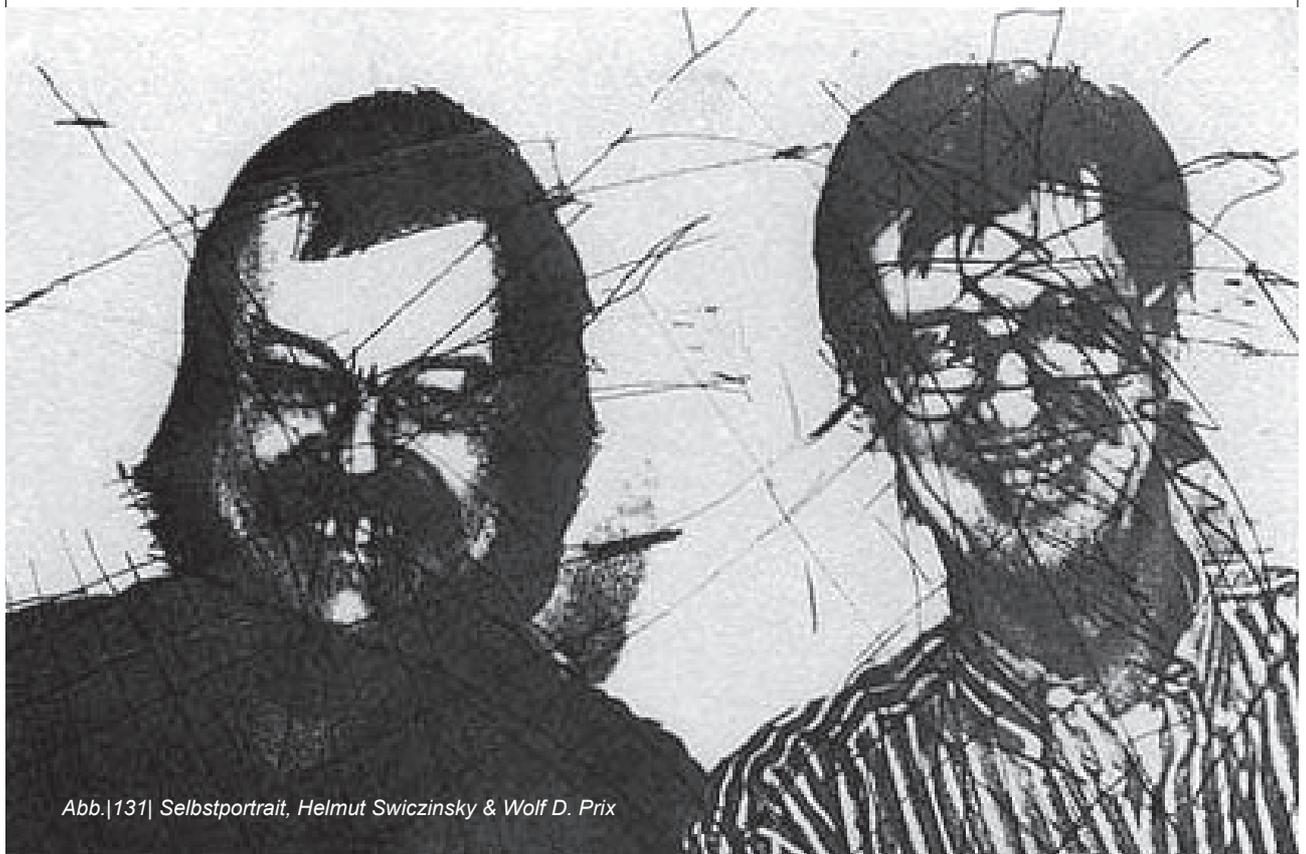


Abb. |131| Selbstportrait, Helmut Swiczinsky & Wolf D. Prix

Face Farces, Arnul Raine - Selbstportrait, Helmut Swiczinsky & Wolf D. Prix

1964/ 65 fängt Arnulf Rainer an, unter Einfluss von LSD und Alkohol zu malen. Für ihn ist die permanente Übermalung seiner Werke eine Art Selbsttherapie, denn wie er selbst sagt: „Seit ich zeichne, plagt mich ein Unvergnügen über alles was ich produziere.“ (Rainer, 1980, p.20) Es entwickelt sich eine „halluzinative Arbeitsweise mit Rückgriffen auf die eigenen surrealismusbeeinflußten Anfänge“ (Rainer, 1980, p.11)

Seine „Face Farces“ zeigen Übermalungen von Selbstporträts, bei denen er Grimassen zieht, die meist an psychisch kranke Personen erinnern. Er übermalt aber auch Kreuzbilder und gotische Plastiken. Die Übermalungen nehmen dabei immer Bezug auf das untere Bild und sollen keinesfalls das Darunter abwerten. Der Einfluss der Drogen versetzt ihn in Ektase, erregt ihn, er spricht mit sich selbst und ist voller Wut und Zorn, wenn er zeichnet. (Rainer, 1980, p.75)

Rainer geht es bei der Herstellung seiner Werke immer um den Prozess dahinter. Das Experiment ist es, was für ihn ausschlaggebend ist. Er selbst sagt über seine Arbeitsweise: „[...] Nur jetzt wage ich zu zerstören, da mir Besseres daraus erwächst. Fixe aber undeutliche Vorstellungen erfüllen mich, differenzieren und konkretisieren sich erst während des Zeichnens und gehen in neue über. [...] Die Verbesserungen sind nur mehr Veränderungen oder Erinnerungen [...]“ (Rainer, 1980, p.75)

Auch Coop Himmelblau arbeitet mit ganz ähnlichen Ansätzen. Wie im Bild links zu sehen ist, gibt es auch bei ihnen sogenannte „Face Farces“. Auf entsprechende Weise entsteht auch bei den Gründern Wolf D. Prix und Helmut Swiczinsky ein übermaltes Selbstporträt. Ob auch dieses Bild unter Drogen- oder Alkoholeinfluss entstanden ist, sei dahingestellt. Augenfällig ist jedoch, dass auch sie wieder und wieder ihre Modellfotos, Skizzen und Plankonzepte übermalen, um Perfektion zu erlangen, wie es auch Arnulf Rainer macht. Außerdem ergänzt sich die Architektengruppe mit dem Aktionskünstler darin, dass auch sie Zeichnungen unter Ausschluss des rationalen Konzipieren und Gestaltens produzieren. Wieder ist das Experiment, der Prozess, das das Werk vollendet. Es geht um das Schaffen eines Werkes, frei im Handeln und Denken von gesellschaftlichen Konventionen und Normen.



Abb. | 132 | ZUCK Manifest, Otto Mühl, 1967



Abb. | 133 | Tryptichon, Züra Up, 1969

ZOCK Manifest, Otto Muehl - Tryptichon, Zünd Up

„TOTALREVOLUTION bedeutet nicht irgendeine umwälzung durch wichtelrevolutionäre, mit rezepten von gestern. ZOCK versteht unter politik nicht irgendein system aufzubauen und diesem dann zu opfern, sondern die totale befriedigung der bedürfnisse des einzelnen und dazu gehört notwendiger weise auch der lustmord.“ (Kupczynska, 2012, p.238) Dieser Auszug aus dem ZOCK Manifest von Otto Muehl zeigt die Gewaltbereitschaft, die der Text suggeriert. Muehl strebt eine komplette Umwandlung der österreichischen Gesellschaft an, der normale Durchschnittsbürger wird zum Wichtel ernannt, der Wichtel in weiterer Folge zum erklärten Feindbild. Als Träger und Verkörperung des Staates und der Staatsmacht fordert Muehl dazu auf ihn auszulöschen. Denn solange so viele Wichtel eine scheinbar interessenslose Masse bilden, kann sich seines Erachtens nichts ändern. Er lehnt alles ab, die Sprache, da sie ein antrainiertes Verhalten darstellt und somit die Unfreiheit darstellt und auch die Ehe und Familie. Die sexuelle Freiheit wird zum höchsten Ziel angeführt, das die Anhänger von ZOCK, die sogenannten Zocker, erreichen können, wenn sie sich der totalen Revolution anschließen.

„im ZOCK herrscht totale sexuelle freiheit [...] diese freiheit und nicht nur diese, wird alle wichtel für den verlust des eigentums, der familie. Des autos, des sports, der religion, der wälder, deer reisen nach süden, der wiesen und gebirge, der tierliebe, voll entschädigen“ ((Kupczynska, 2012, p.142)

„die letzte ursache aller wichtel kriege ist das wichtel-ehenest“ (ZOCK 7) Es wird ohnedies überflüssig, da für Nachwuchs in der Zukunft Maschinen zuständig sein werden, und aus genau diesem Grund braucht ZOCK keine Schwangeren Frauen mehr. ZOCK ruft dazu auf mit Pfeil und Bogen Jagd auf jene zu machen, denn: „die Erzeugung und Erziehung von Kindern wird maschinell besorgt.“ (Kupczynska, 2012, p.149)

Otto Muehl ist ein Verfechter des Lebens in Kommunen, auch mit seinem Manifest betreibt er Propaganda dafür. Auch wenn sich die Mitglieder von Zünd-Up, aufgrund der Geschehnisse in Muehls Kommune, von dem Künstler distanzieren, bezeichnen sie sich selber auch als „Architektur – Kommune [...] Das Historische donnert durch das Röhren unseres Jahrhunderts! Zünd-Up bläst das Unbehagen fort! Sie werden noch von uns hören!“

Die Installation Tryptichon entsteht für eine Ausstellung in der Galerie Seilerstätte und behandelt die Themen „Mensch – Maschine - Umwelt“ (Kandeler- Fritsch, 2001, p.149) Wie bei ZOCK, das begleitend zu Aktionen ein Manifest erhält, begleitet auch die Installation der Architekturstudenten von Zünd-Up einen programmatischen Text. Nicht nur, dass die Schreibstile sich ähneln, und die Texte bei den Architekten sind voll von Aufforderungen und Utopien, auch das Szenario, dass Kinder und deren Erziehung in der Zukunft von Maschinen erledigt wird, sind starke Verbindungen der zwei Arbeiten.

„Die Mutter gebar das technische Kind, sie liebt es heiß, denn es ist ein zeitgerechtes funktionelles Kind!“. (Kandeler- Fritsch, 2001, p.150) Auch wenn hier die Rede von einer natürlichen Geburt ist, das Kind, dass sie in Collagen darstellen, hat nichts mehr menschliches an sich.

Eine weitere Gemeinsamkeit in den Arbeiten des Wiener Aktionskünstlers und der Architekten sind die Art und Weise wie Anhänger bezeichnet und beschrieben werden. Bei ZOCK, von Otto Muehl, nennt er sie ZOCKER, die als „solche, die in allem was sie denken und tun allem bisher dagewesenen widersprechen.“ (Kupczynska, 2012, p.135) Huber, Mayer, Pühringer und Simböck benennen ihr „Fans“ in einem Text aus dem Jahre 1970 als ZÜND – UP: „jeder ist ZÜND – UP“ wenn er will. ZÜND - UP ist so aktuell, dass wir nur selbst zu diesem problem stellung nehmen können.“ (Kandeler – Fritsch, 2001, p.163)



Abb. 11354 | Orgien Mysterien Theater, Hermann Nitsch



Abb. 11355 | Robert Wilson, Missing Linkd, 1972

Das Sakrale bei Hermann Nitsch- Stilleben Weltatrappe, Missing Link

Das Rituelle hat bei Hermann Nitschs Orgien Mysterien Theater von Beginn an einen hohen Stellenwert. Kreuze und Umzüge, die an Prozessionen erinnern, sind Teil des über mehrere Tage laufende Spektakels. Ab dem Jahr 1968 integriert der Aktionskünstler auch Messgewänder von Priestern in seine Arbeit. Nitsch nützt die Symbole in seinen Umzügen um die teilnehmenden Personen komplett in das Geschehen zu integrieren, denn nur wer sich vollkommen auf das Orgien Mysterien Theater einlässt kann auch die von Nitsch gewünschte Ekstase erreichen. „Aus der soziologischen Perspektive erfüllen heilige Rituale eine zentrale, klar festgelegte Funktion: sie sind da, um den Einhalt der Gesellschaft zu sichern.“ (Kupczynska, 2012, p.166)

Die kultische Tieropferung und Ausweidung haben die selben Funktion. In vielen Religionen und Kulturen waren Opferungen nicht nur Praktiken, um die Götter um Gnade zu bieten, sondern auch, um die Gemeinschaft näher zusammen zu bringen. Alle einzelnen Stationen des Theaters, die Opferung, die Prozession, die extra komponierte Musik, die Gemeinschaft, bringen den Partizipierenden seinem Unterbewussten näher. „Bei Nitsch ist die Koppelung der durch das Sakrale hervorgebrachten Regression an eine Abreaktion im psychoanalytischen Sinn gebunden [...] Nitsch betrachtet demgegenüber die religiösen Symbole zwar als Chiffren wichtiger und authentischer sakraler Inhalte, die es im Menschen wachzurütteln gilt, aber er möchte diese vom Moralischen abkoppeln bzw. ihre moralische Substanz relativieren, indem er sie mit ihrem mythischen Parallelen zusammenführt. Durch die Platzierung der angekündigten Abreaktion und Regression auf dem Terrain der Kunst glaubt Nitsch, den moralischen Aspekten von vorne herein ausklammern zu können“ (Kupczynska, 2012, p.171) Nitschs Intention ist es, das Heilige wieder erfahrbar und spürbar zu machen. Er möchte, dass die Menschen einen tieferen Bewusstseinszustand erreichen, indem sie zu heiligen Symbolen wieder Zugang finden.

Nitsch setzt die Symbole aus der katholischen Kirche gezielt und direkt ein. Im Gegensatz dazu steht die Aktion und Installation Silleben Weltatrappe von Missing Link. Sie benützen jene Zeichen nicht direkt, und doch sind sie klar zu erkennen. Gemeinsam haben beide sowohl das Orgien Mysterien Theater als auch die Weltatrappe, die Prozession, bei der es

ich um einen Umzug, der in der katholischen Kirche stattfindet, handelt. Sie wird von einem Priester angeführt, Heiligenstatuen werden hinter ihm getragen und im Anschluss folgt die Glaubensgemeinschaft. Für das bauen Missing Link aus einfachen Materialien Gegenstände, denen sie in weiterer Folge zwei verschiedene Titel zuschreiben, die Raum für Spekulationen bieten.

„Kreuz – Scheuche
Bombe – Wolke
Arche – Raumschiff
Bahre – Verhütung
Stern – Spieß“

(Architekturzentrum Wien, 2009, p.792)

Erst das Erzeugen eines Ritus durch die prozessionsartige Transportion der Objekte deuten eindeutig auf kirchliche Symbole hin. Missing Link wählen diese Charakteristiken, um schaulustige Personen zu provozieren. Sie sind der Überzeugung, dass vor allem durch die Entfremdung von Religiösem, bei dem zum größten Teil dem katholischen Österreich Aufmerksamkeit geschenkt wird, provoziert und zu neuen Denkweisen angeregt werden soll.

„Nieder mit einer Kunst, die nichts ist als ein Schönheitspflaster auf dem widerwärtigen Leben der Reichen. Nieder mit einer Kunst, die ein funkelnder Stein im trostlosen und schmutzigen Leben der Armen sein soll. Nieder mit Kunst, die dazu da ist, einem Leben zu entfliehen, das es nicht wert ist, gelebt zu werden. Arbeite fürs Leben und nicht für Paläste, Kathedralen, Friedhöfe und Museen. Arbeite mitten in allem und mit jedem.“ (<http://eipcp.net/transversal/0601/rollig/de>)



Abb. | 136 | Das Recht mit Füßen treten, Peter Weibel, 1968



Abb. | 137 | Die Andere Seite, Missing Lin, 1973

Das Recht mit Füßen treten, Peter Weibel - Die andere Seite, Missing Link

Die Aktion bei Peter Weibel entstanden ursprünglich aus seiner Konzeption, „dass alles Dichtung sei und der Betonung der materiellen und pragmatischen Aspekte der Poesie“. (Husslein- Arco and Weidinger, 2014, p.121)

Deshalb widmet sich Weibel ab 1966 den sogenannten Textaktionen und Sprachaktionen mit Maschinen, wie Schreibmaschinen oder Tonbandgeräten, immer in Verbindung mit Körpern natürlich. Eine solche Textaktion ist „das Recht mit Füßen treten“ aus dem Jahr 1968, mit der die Verhältnisse des Staates Österreich nach 1945 thematisiert, ein Staat, der sich im postfaschistischen Kontinuum befindet. (Husslein-Arco and Weidinger, 2014, p.121) Die Aktion entsteht im Rahmen einer Ausstellung beim Studententag im Stift Melk. Der gesamte Boden wird mit Kreide mit dem Wort „Recht“ beschrieben. Bei der Eröffnung betreten zahlreiche Besucher den Raum und blicken auf leere Wände, doch während des Durchschreitens des vermeintlich leeren Raumes, verwischen sie mit ihren Füßen die auf dem Boden stehenden Wörter. Der Besucher, der zum Akteur wird, realisiert, dass er das Recht mit seinen Füßen tritt. „Auf der Suche nach dem Kunstwerk vollendet der Besucher das Kunstwerk. Der pragmatisch kommunikative Aspekt vollzog erst die eigentliche Gestalt und Semantik des Werkes.“ (Husslein- Arco and Weidinger, 2014, p.122)

Mit dieser Aktion schafft es Weibel eine Redewendung und kaum behandelte Thematik sichtbar zu machen. Das Sichtbarmachen ist auch Missing Link ein wichtiges Anliegen, besonders Angela Hareiter widmet sich diesem mit der Aktion „die andere Seite“. Sie möchte hier gemeinsam mit Schülern optische, räumliche, energetische und kommunikativen Strukturen der städtischen Umwelt an einem Ort, den die Schüler täglich erfahren, sichtbar und spürbar machen. (Architekturzentrum Wien, 2009, p.793) Genauso wie Peter Weibel, wählen Missing Link das Beschriften mit Kreide als Medium für diese Aktion.

Inspiziert ist die 1973 stattfindende Performance von gleichnamigen Roman von Alfred Kubin. Gemeinsam mit den Schülern beschriftet und markieren die Architekten Leitungen, die sich unter der Straße befinden. Dadurch entsteht ein visuelles „Enthüllen der Zusammenhänge“ (Missing Link, 2002, p.793) Im Roman eröffnet sich dem Hauptprotagonisten eine unglaubliche Traumwelt im fernen Asien, in die die

Person reist. Er erfährt eine neue Wirklichkeit, die er vorher nie wahrgenommen hat. Die Grenze zwischen Realität und Traum verwischt sich. Missing Link will die „Traumwelt“, also die scheinbar nicht vorhandene Welt, die sich unter den Straßen Wiens befindet für die Kinder greifbar machen, um sie so zu wissbegierigen und kritischen Bürgern zu erziehen, die in ihrem späteren Leben auch scheinbar eindeutige und einfache Gegenstände kritisch betrachten.

„Die andere Seite der scheinbar ungeordneten Flut von Wahrnehmungen, Abläufen und Erlebnissen auf der Straße, in der Stadt, ist ein technisiertes, vernetztes Instrumentarium, dem wir nur im Augenblick des Gebrauchs unmittelbar begegnen.“ (Architekturzentrum Wien, 2014, p.793)

Missing Link schafft es durch einfache Mittel wie Peter Weibel politische Themen kreativ und fast schon spielerisch dem Publikum näher zu bringen.

EPILOG

Die Welt war nach 1968 nicht mehr die selbe. Doch änderte sich nun tatsächlich auch etwas in Österreich, oder gingen die gesellschaftlichen und politischen Themen an der Alpenrepublik spurlos vorbei?

Dank der Wiener Aktionisten und Aktionistinnen und ihrer Belebung der Kunstszene in Wien kann man wohl sagen, dass die Revolte in den 60er Jahren durchaus stattgefunden hat. Ob global oder innenpolitisch betrachtet, die Veränderungen, die sie durch ihre Rolle als Träger und Trägerinnen der 68er Bewegung in Österreich herbeiführten sind bis in die Gegenwart zu spüren. Obwohl oder vielleicht auch gerade deshalb, dass sie damals vielfach kriminalisiert wurden, schlugen ihre Wellen damals wie heute bis weit über die Grenzen hinaus. Sie schafften es auf sich aufmerksam zu machen und ebneten so den Weg für die zweite Generation der Avantgarde in Österreich. Die von uns gewählten Architekten und Architektinnen, fanden ihren Weg nicht zufällig in das Buch. Sie entstanden genau am Wendepunkt der Kunstlandschaft in Wien, sie gründeten sich und wurden laut als es um die Aktionisten und Aktionistinnen still wurde. Die jungen Studenten und Studentinnen schnappten sich die provokanten Charakterzüge und Ausdrucksmittel ihrer Vorreiter und ließen sie durch die Architektur weiterleben. Allein der Akt des sich zu Gruppen zusammen zu finden ist eine Geste der Revolution, wie Brus, Schwarzkogler, Muehl und Co gemeinsam an einem Strang zogen und Aktionen aufführten, widersetzten sich auch die Studenten und Studentinnen der TU Wien, der vorgeschriebenen Einzelarbeiten. Sie profitierten in der Gruppe durch die Konstellation von unterschiedlichen Mitgliedern, arbeiteten oft spontan und im ständigen

Diskurs miteinander. Zünd – UP, Coop Himmelblau und Missing Link stellen für uns die Kinder der 1968er Jahre da, die dank ihrem Bedürfnis laut zu sein und nicht nur mit, sondern auch für Kunst und Architektur zu kämpfen es geschafft haben ihr Heimatland aufzuwecken und sogar international auf sich aufmerksam zu machen.

Wolf D. Prix und sein Büro Coop Himmelblau genießt nach wie vor internationales Ansehen und zählt auch heute noch zu den innovativsten und kühnsten Architekten, die sagen was sie denken und entwerfen was sie fühlen und immer wieder laut nach Architektur schreien.

Adolf Krischanitz, Mitbegründer von Missing Link, zählt heute zu den talentiertesten Entwerfer und gibt seit 1992 seine Ideen und Ansätze an Studenten der Akademie der Bildenden Künste in Berlin weiter und sorgt so für Nachwuchs, der sozial kritisch und engagiert sich mit Architektur für die Gesellschaft stark macht. (<https://goo.gl/>)

Und Zünd -Up reisen mit ihren Installationen und Projekten nach wie vor durch die Welt und präsentieren sie in Galerien einem breiten Publikum, und auch wenn die Installationen und Projekte beinahe 50 Jahre alt sind, sind sie immer noch en vogue. (<http://goo.gl/DTYAUz>)

LITERATURVER- ZEICHNIS

ARCHITEKTURZENTRUM WIEN 2009
ARCHITEKTURZENTRUM WIEN. (Hrsg.)
The Austrian Phenomenon. Architektur Avantgarde
Österreich 1956-1973. Basel: Birkhäuser 2009.

BADURA - TRISKA, KLOCKER 2004
BADURA - TRISKA, EVA. KLOCKER, HUBERT
(Hrsg.) Otto Muehl: Aspekte einer Totalrevolution.
Köln: Walther König 2004.

BADURA - TRISKA, KLOCKER 1992
BADURA - TRISKA, EVA. KLOCKER, HUBERT.
(Hrsg.) Rudolf Schwarzkogler: Leben und Werk.
Klagenfurt: Ritter Verlag. Wien: Museum Moderner
Kunst Stiftung Ludwig 1992.

BADURA - TRISKA, KLOCKER 2000
BADURA - TRISKA, EVA. KLOCKER, HUBERT.
(Hrsg.) Wiener Aktionismus. Wien/Köln: Walther
König 2000.

BURNS 1972
BURNS, JIM. Arthropodos: New Design Futures.
London: Academy Editions 1972.

COOP Himmelblau 1968
COOP Himmelblau. Coop Himmelblau Is Not a Color.
[Online] Available from: <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/philosophy/coop-himmelblau-is-not-a-color/> [Accessed: 20.01.2016] 1968.

COOP Himmelblau 1971
COOP Himmelblau. Feedback Vibration City. [Online]
Available from: <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/philosophy/feedback-vibration-city/>
[Accessed: 20.01.2016] 1971.

COOP Himmelblau 1938
COOP HIMMELBLAU. Architektur ist jetzt. Stuttgart:
Gert Hatje Verlag
COOP Himmelblau. (1986) The Heart of a City -
Melun Sénart. [Online] Available from: <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/the-heart-of-a-city-melun-senart> [Accessed: 20.01.2016] 1983.

COOP Himmelblau 1988
COOP Himmelblau. Die Faszination der Stadt / the
power of the city. 1.Auflage. Darmstadt: Verlag der
Georg Büchner Buchhandlung 1988.

D. PRIX 2005
D. PRIX, WOLF. COOP HIMMELBLAU: Texte 1968.
Osthildern – Ruit: Hatje Canz 2005.

EXPORT 1968
EXPORT, VALIE. Aus der Mappe der Hunigkeit
[Online] Available from: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/mappe-der-hunigkeit/>
[Accessed: 05.12.2015] 1968.

EXPORT 1968
EXPORT, VALIE. Tapp und Tastkino [Online] Available
from: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/tapp-und-tastkino/> [Accessed: 05.12.2015] 1968.

- FEUERSTEIN 1988
FEUERSTEIN, GÜNTHER. Visionäre Architektur: Wien 1958/1988. Berlin: Ernst & Sohn 1988.
- FRAUENBEWEGUNG 1968
FRAUENBEWEGUNG. [Online] Available from: <https://de.wikipedia.org/wiki/Frauenbewegung> [Accessed: 12.12.2015] 1968.
- GILCHER- HOLTEY 2008
GILCHER – HOLTEY, INGRID . Die 68er Bewegung: Deutschland - Westeuropa -USA. 4.Auflage. München: C.H. Beck 2008.
- HOBBSAWM 1994
HOBBSAWM, ERIC. The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991. New York: Vintage Books 1994.
- HUSSLEIN- ARCHO 2014
HUSSLEIN – ARCO, AGNES. (Hrsg.) Peter Weibel: Medienrebel. Wien/ Köln: Walther König 2014
- JASCHKE, ZUEGG 2014
JASCHKE, Clara, ZUEGG, Johanna. Coop Himmelb(l)au: The sky is the limit. Innsbruck: Institut für Architekturtheorie 2014.
- KANDELER - FRITSCH 2001
KANDELER – FRITSCH. (Hrsg.) ZÜND – UP: ACME Hot Tar and Level. Wien: Springer Verlag 2001.
- KRISCHANITZ 2015
KRISCHANITZ, ADOLF. Biographie. [Online] Available from: https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Adolf_Krischanitz [Accessed: 22.01.2016] 2015.
- KUPCZYNSKA 2012
KUPCZYNSKA, KALINA . Vergeblicher Versuch das Fliegen zu Erlernen: Manifeste des Wiener Aktionismus. Würzburg: Königshausen und Neumann 2012.
- MCLUHAN 1955
MCLUHAN, MARSHALL. Die magischen Kanäle: Understanding Media. 2 Auflage. Basel: ECON Verlag 1955.
- MISSING LINK 1971
MISSING LINK. Karl 365 [Online] Available from http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/missing/karl_D.html [Accessed: 05.01.2015] 1971
- MISSING LINK 1972
MISSING LINK. Stilleben Weltattrappe [Online] Available from: http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/missing/still_D.html [Accessed: 05.01.2015] 1972.
- MISSING LINK 1972
MISSING LINK. Treffen auf dem Feld [Online] Available from: http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/missing/traus_D.html [Accessed: 05.01.2015] 1972.
- MISSING LINK 1973
MISSING LINK. Die Andere Seite [Online] Available from: http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/missing/seite_D.html [Accessed: 05.01.2015] 1973.
- MISSING LINK 1974
MISSING LINK. Die verstoßene Stadt [Online] Available from: http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/missing/stadt_D.html [Accessed: 05.01.2015] 1974.
- MISSING LINK 1976
MISSING LINK. Asyleum: Großes Hutobjekt [Online] Available from: http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/missing/hut_E.html [Accessed: 05.01.2015] 1976.
- MUEHL 1966
MUEHL, OTTO. Vietnamparty [Online] Available from: http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=1360366 [Accessed: 05.12.2015] 1966.
- MUEHL 1967
MUEHL, OTTO. Wehrrertüchtigung [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=-WTNATFhN50> [Accessed: 03.12.2015] 1967.
- NABAKOWSKI 1980
NABAKOWSKI, GISLIND (Hrsg.) Frauen in der Kunst. Frankfurt am Main: Suhrkam 1980.
- NOEVER 2007
NOEVER, PETER.(Hrsg.) Coop Himmelb(l)au: Beyond the blue. Münche: MAK 2007
- PAVILT 2008
PAVILT, JANE. Fear and Fashion: In the Cold War. London: V&A Publishing 2008.

RAINER 1980
RAINER ARNULF. Körpersprache. München: Verlag
van de Loos & Prelinger 1980.

RAINER 1980
RAINER, ARNULF. Hirndrang. Salzburg: Verlag
Galerie Welz 1980.

RODTSCHENKO 1920/1921
RODTSCHENKO, Alexander. Slogans [Online]
Available from: [http://eipcp.net/transveral/0601/rollig/
de](http://eipcp.net/transveral/0601/rollig/de) [Accessed: 12.01.2015] 1920/1921.

SCHMÖLZER 2008
SCHMÖLZER, HILDE. Das Böse Wien der Sechziger:
Gespräche und Fotos. Wien: Mandelbaum 2008.

SCHWARZKOGLER 1968
SCHWARZKOGLER, RUDOLF. Satisfaction
[Online] Available from: [https://www.
filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.
jart?rel=de&reserve-mode=active&content-
id=1216730387413&veranstaltungen_
id=2622&anzeige](https://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216730387413&veranstaltungen_id=2622&anzeige) [Accessed: 05.12.2015]1968.

SPIEGEL 1973
SPIEGEL. Kalt und Steif. [Online] Available from:
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-42645485.html>
[Accessed: 10.12.2015] 1973.

STEGMAYER 2004
STEGMAYER, HANNAH. Hermann Nitsch. Das
Orgien. Mysterien Theater: Fotos früher Aktionen.
750. Auflage. Rosenheim: Kunstverein Rosenheim
2004.

STENZEL 1968
STENZEL, HANS CHRISTOPH. Die Blume des
Bösen [Online] Available from: [http://www.film.at/
hans_christof_stenzel/](http://www.film.at/hans_christof_stenzel/) [Accessed: 05.12.2015]1968.

VAN BEETHOVEN
VAN BEETHOVEN, LUDWIG. [Online] Available
from: <http://www.bk-luebeck.eu/zitate-beethoven.html>
[Accessed:10.01.2016]

WEIBEL
WEIBEL, PETER. [Online] Available from: [http://www.
peter-weibel.at/](http://www.peter-weibel.at/) [Accessed: 15.11.2015]

WERNER 2000
WERNER, FRANK. Covering + Exposing: Die
Architektur von Coop Himmelb(l)au. Basel: Birkhäuser
Verlag GmbH.

WOLFERT 2015
WOLFERT, JÖRG. (Hrsg.) Mein Körper ist das
Ereignis: Wiener Aktionismus und internationale
Performance: Begleitheft zur Ausstellung. Wien:
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig 2015.

ZELL 2000
ZELL, ANDREA. Valie Export: Inszenierung von
Schmerz. Berlin: Dietrich Reimer 2000.

ZÜND - UP 1969
ZÜND – UP. Auto Expander [Online] Available
from <http://www.zuend-up.com/69.html> [Accessed:
02.01.2015] 1969.

ZÜND - UP 1969
ZÜND – UP. Das Röhrend des Jahrhundert [Online]
Available from: [http://www.zuend-up.com/69-roehren.
html](http://www.zuend-up.com/69-roehren.html) [Accessed: 02.01.2015] 1969

ZÜND - UP 1969
ZÜND – UP. Das Röhrend des Jahrhundert [Online]
Available from: [http://www.zuend-up.com/69-roehren.
html](http://www.zuend-up.com/69-roehren.html) [Accessed: 02.01.2015] 1969.

ZÜND - UP 1969
ZÜND – UP. Hot Tar and Level [Online] Available
from: <http://www.zuend-up.com/69-hot.html>
[Accessed: 02.01.2015] 1969.

ZÜND - UP 1969
ZÜND – UP. Triptychon [Online] Available from:
<http://www.zuend-up.com/69-trip.html> [Accessed:
02.01.2015] 1969.

ZÜND - UP 1970
ZÜND – UP. Salz der Erde [Online] Available from:
<http://www.zuend-up.com/70.html> [Accessed:
02.01.2015] 1970.

ZÜND - UP 1971
ZÜND – UP. Schöner Wohnen [Online] Available from:
<http://www.zuend-up.com/71-wohnen.html> [Accessed:
02.01.2015] 1971.

68er BEWEGUNG from: [https://de.wikipedia.org/
wiki/68er-Bewegung](https://de.wikipedia.org/wiki/68er-Bewegung) [Accessed: 10.11.2015]

ABBILDUNGSVER- ZEICHNIS

Abb. |1| Collage Wiener Aktionismus
Gestaltung: Autor_innen

Abb. |2| Materialaktion, Otto Muehl
http://www.archivsmuehl.org/imgcom/04_muehl_materialaktion_nr07_nabelschnur_darstellung_ungeinergeburt_1964_263x264.jpg

Abb. |3| Vietnamparty, Otto Muehl
<http://www.praterstrasse.com/bilder-inhalte/otto-muehl-05.jpg>

Abb. |4| Fest des psychisch- physischen Naturalismus
<http://www.westlicht.com/uploads/pics/1287695dc31857fb8b4ae8f124ff974d1d60d.jpg>

Abb. |5| Oswald Wiener während seine
Rede „Elektrizität“
http://austriaforum.org/attach/Bilder_und_Videos/Historische_Bilder_IMAGNO/Wiener,_Oswald/00610575/00610575wm.jpg

Abb. |6| Otto Muehl
https://acflondon.s3.amazonaws.com/media/images/events/Otto-Muehl.jpg.573x380_q85_crop.jpg

Abb. |7| Kunst und Revolution
<http://www.mqw.at/typo3temp/pics/d5858ef039.jpg>

Abb. |8| Zock- Fest
http://www.peter-weibel.at/img/PW_zockfest_pf_wi67.jpg

Abb. |9| Hermann Nitsch
<http://www.kulturundwein.com/files/wienkultur/nitsch-theater1.jpg>

Abb. |10| Blutorgel, Hermann Nitsch
http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Nitsch_Aktion1.png

Abb. |11| Blutorgel, Hermann Nitsch
http://urt.parsons.edu/urt/media/user/images/Hermann_Nitschs_OrgiesMysterien_Theater_22action22_at_Cinematheque_31668-3.jpg

Abb. |12| Blutorgel, Hermann Nitsch
http://www.studiointernational.com/images/articles/viennese-actionism-2014/NitschH_9-Aktion--9th-Action_1965.jpg

Abb. |13| Aktion in Deutschland, Hermann Nitsch
http://diepresse.com/images/uploads/0/3/8/1421368/GERMANY-ARTS-NITSCH_1371803879727330.jpg

Abb. |15| Orgien Mysterien Theater,
Hermann Nitsch
https://www.google.at/imgres?imgurl=http://41.media.tumblr.com/59150c231f539a3ff89cd1583a448df6/tumblr_mh7bwkX7TT1r0btqdo1_500.jpg&imgrefurl=http://www.tumblr.com/tagged/6+tage&h=349&w=500&tbnid=uG4uszV4b6PNBM&tbnh=187&tbnw=269&usq=__VM7jqKDIHvtWSKT4-VJ1SHwTomk=&hl=de-AT&docid=iFJ7xSM4OA_poM

Abb. [16] 3. Aktion, Rudolf Schwarzkogler
http://40.media.tumblr.com/397800e7ad96b940f9fc-c630f8fad10f/tumblr_mh4a5tM03Y1qz4txfo1_1280.jpg

Abb. [17] Bild mit 6 Nägl, Rudolf Schwarzkogler
https://i2.wp.com/dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Schwarzkogler_Weiss.jpg

Abb. [18] Hochzeit, Rudolf Schwarzkogler
http://41.media.tumblr.com/b7f41a69001699e-2d4193192cd171119/tumblr_mhk8xwRLk-01qadx22o1_500.png

Abb. [19] Aktion 5 a Rudolf Schwarzkogler
https://p2.liveauctioneers.com/131/21505/7516523_1_l.jpg

Abb. [20] Wiener Spaziergang, Günter Brus
<http://www.art-port.cc/resources/images/upload/3f/b2/118758>

Abb. [21] Selbstverstümmelung, Günter Brus
<http://www.art-port.cc/resources/cache/00/c8/115996-sgsg-000-selbstverstummelung-1966..jpg>

Abb. [22] Zerreißprobe, Günter Brus
http://www.kunstvereinkaernten.at/Bilder/2008_19682008/Brus-500.jpg

Abb. [23] Selbstportrait, Arnulf Rainer
https://www.lempertz.com/uploads/tx_lempertzproject/P881_259240.jpg

Abb. [24] Face Farces, Arnulf Rainer
<http://www.stadtbekannt.at/wp-content/uploads/2011/11/LQXR879G-R07C-YI-OH-D72F-38B0P4Z1NM6A.jpg>

Abb. [25] Face Farces, Arnulf Rainer
https://mikefrdblog.files.wordpress.com/2008/02/1804arnulf_rainer.jpg

Abb. [26] Kreuzübermalungen, Arnulf Rainer
https://www.european-cultural-news.com/wp-content/uploads/2014/09/arnulf_rainer_05.jpg
http://1.bp.blogspot.com/-loC5bl5XoqI/TrW9pQk_cBI/AAAAAAAAAQI/iwF8xMVCPHA/s1600/Arnulf-Rainer+++Kreuz.jpg
http://www.situation-kunst.de/typo3temp/pics/arnulf_rainer4_28a14355f2.jpg

Abb. [27] Sozialmatrix, Peter Weibel
www.galerie-beckers.de/cms/files/2013/02/1971-PW-sozialmatrix_han71_1-539x600.jpg

Abb. [28] Das Recht mit Füßen treten, Peter Weibel
http://www.peter-weibel.at/img/recht_neu.jpg

Abb. [29] Codex Cutis, Peter Weibel
(Husslein- Arco and Weidinger, 2014, p.23)

Abb. [30] Smart Export, Valie Export
<http://www.valieexport.at/typo3temp/pics/1de863f47a.jpg>

Abb. [31] Mirror Pieces, Joan Jonas
<http://www.fondazioneratti.org/mat/corso/CSAV/2007/Joan%20Jonas%20Mirror%20Pieces.%20performance,%20courtesy%20Yvon%20Lambert.jpg>

Abb. [32] Körperkonfigurationen , Valie Export
http://www.themilanese.com/wp-content/uploads/2011/11/Valie_Export.jpg

Abb. [33] Genitalpanik, Valie Export
http://41.media.tumblr.com/tumblr_ldeizqcELf1qz5st-vo1_1280.jpg

Abb. [34] Collage , Die 1968er
Autor_innen

Abb. [35] Collage, Stephan Rürup/Mark-Stefan Tietze
http://www.titanic-magazin.de/fileadmin/_migrated/pics/68er-02.jpg

Abb. [36] Blume des Bösen
http://static.diepresse.com/images/uploads_s_1152/f/3/5/4677429/05_muehl_stenzel_aktion_1968_1425566022660583.jpg

Abb. [37] Aktion im Nachtclub, Otto Muehl
<https://www.mumok.at/de/aktion-im-nachtclub-herbst-1968>

Abb. [38] Aktion im Nachtclub, Otto Muehl
<https://www.mumok.at/de/aktion-im-nachtclub-herbst-1968>

Abb. [39] Aktion im Nachtclub, Otto Muehl
<https://www.mumok.at/de/aktion-im-nachtclub-herbst-1968>

Abb. |39| Aktion im Nachtclub, Otto Muehl
<https://www.mumok.at/de/aktion-im-nachtclub-herbst-1968>

Abb. |40| Aktion im Nachtclub, Otto Muehl
<https://www.mumok.at/de/aktion-im-nachtclub-herbst-1968>

Abb. |41| Aktion im Nachtclub, Otto Muehl
<https://www.mumok.at/de/aktion-im-nachtclub-herbst-1968>

Abb. |42| Amore 68, Otto Muehl
http://iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/dreheraktion_ill15.png

Abb. |43| Amore 68, Otto Muehl
http://iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/dreheraktion_ill15.png

Abb. |44| Amore 68, Otto Muehl
https://www.mumok.at/sites/default/files/cms/online-sammlung/00040457_m.jpg

Abb. |45| Aktion 25, Hermann Nitsch
(Badura-Triska and Klocker, 2000, p.201)

Abb. |46| Aktion 25, Hermann Nitsch
(Badura-Triska and Klocker, 2000, p.201)

Abb. |47| Aktion 25, Hermann Nitsch
(Badura-Triska and Klocker, 2000, p.201)

Abb. |48| Aktion 25, Hermann Nitsch
(Badura-Triska and Klocker, 2000, p.201)

Abb. |49| Aktion 25, Hermann Nitsch
(Badura-Triska and Klocker, 2000, p.201)

Abb. |50| Satisfaction, Rudolf Schwarzkogler
<https://www.mumok.at/de/satisfaction-gunter-brus-bittet-um-ruhe-alles-gute-zum-muttertag-wunscht-ihr-otto-muehl>

Abb. |51| Satisfaction, Rudolf Schwarzkogler
<http://i.ytimg.com/vi/3KgZeOHL0C8/0.jpg>

Abb. |52| Satisfaction, Rudolf Schwarzkogler
<http://i.ytimg.com/vi/3KgZeOHL0C8/0.jpg>

Abb. |53| Satisfaction, Rudolf Schwarzkogler
http://2.bp.blogspot.com/_9VyCNv66apc/TDFkP11dS3I/AAAAAAAAACI/sobFbFob1p8/s1600/Picture+2.png

Abb. |54| Satisfaction, Rudolf Schwarzkogler
<https://www.mumok.at/de/satisfaction-gunter-brus-bittet-um-ruhe-alles-gute-zum-muttertag-wunscht-ihr-otto-muehl>

Abb. |55| Der helle Wahnsinn, Günter Brus
<https://www.mumok.at/de/der-helle-wahnsinn>

Abb. |56| Der helle Wahnsinn, Günter Brus
<https://www.mumok.at/de/der-helle-wahnsinn>

Abb. |57| Der helle Wahnsinn, Günter Brus
<https://www.mumok.at/de/der-helle-wahnsinn>

Abb. |58| Der helle Wahnsinn, Günter Brus
<https://www.mumok.at/de/der-helle-wahnsinn>

Abb. |59| Der helle Wahnsinn, Günter Brus
<https://www.mumok.at/de/der-helle-wahnsinn>

Abb. |60| Strangulation, Günter Brus
https://c1.staticflickr.com/9/8689/16620261129_14ba1b8173_z.jpg

Abb. |61| Strangulation, Günter Brus
https://c1.staticflickr.com/9/8689/16620261129_14ba1b8173_z.jpg

Abb. |62| Strangulation, Günter Brus
https://c1.staticflickr.com/9/8689/16620261129_14ba1b8173_z.jpg

Abb. |63| Strangulation, Günter Brus
https://c1.staticflickr.com/9/8689/16620261129_14ba1b8173_z.jpg

Abb. |64| Strangulation, Günter Brus
https://c1.staticflickr.com/9/8689/16620261129_14ba1b8173_z.jpg

Abb. |65| Das Recht mit Füßen treten, Peter Weibel
http://www.peter-weibel.at/img/recht_neu.jpg

Abb. |66| Das Recht mit Füßen treten, Peter Weibel
http://www.galerie-beckers.de/cms/files/2013/02/1967-PW_recht_fuessen_67_me68_5-600x495.jpg

Abb. [66] Das Recht mit Füßen treten, Peter Weibel
http://www.galerie-beckers.de/cms/files/2013/02/1967-PW_recht_fuessen_67_me68_5-600x495.jpg

Abb. [67] Das Recht mit Füßen treten, Peter Weibel
http://peter-weibel.at/img/PW_recht_fuessen_67_me68_4.jpg

Abb. [68] Das Recht mit Füßen treten, Peter Weibel
http://www.peter-weibel.at/img/recht_neu.jpg

Abb. [69] Aus der Mappe der Hundigkeit, Valie Export
<http://www.valieexport.at/typo3temp/pics/664dde36fe.jpg>

Abb. [70] Aus der Mappe der Hundigkeit, Valie Export
<http://www.valieexport.at/typo3temp/pics/3adf703a9c.jpg>

Abb. [71] Aus der Mappe der Hundigkeit, Valie Export
http://www.peter-weibel.at/img/PW_mappe_hundig_wi68_6.jpg

Abb. [72] Aus der Mappe der Hundigkeit, Valie Export
http://pomeranz-collection.com/sites/default/files/EXPORT_Mappe-der-Hundigkeit-sujet-F_1968-2005.jpg

Abb. [73] Aus der Mappe der Hundigkeit, Valie Export
http://41.media.tumblr.com/tumblr_lk0l95Tsx31qbnokdo1_1280.jpg

Abb. [74] Kunst und Revolution, Plakat
http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Revolution.png

Abb. [75] Kunst und Revolution
<http://www.mqw.at/typo3temp/pics/d5858ef039.jpg>

Abb. [76] Kunst und Revolution
<http://images.derstandard.at/2011/12/18/1324171266363.jpg>

Abb. [77] Kunst und Revolution
http://www.art-guide.at/fileadmin/user_upload/5uniferkelei.jpg

Abb. [78] Kunst und Revolution
http://iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/jahraus12_ill8.jpg

Abb. [79] Kunst und Revolution
http://www.sixpackfilmdata.com/graphic/sixpack/ESJ_kunst+03.jpg

Abb. [80] Kunst und Revolution
http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Revolution.png

Abb. [81] Kunst und Revolution
http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Revolution.png

Abb. [82] Flaktum, Mikey Maus Klub
http://images03.kurier.at/Steiger_Krems006.jpg/620x930nocrop/100.175.241

Abb. [83] Protestmarsch zum Pentagon
<http://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/freedomriders/assets/images/issues/header/spirit-of-the-times.jpg>

Abb. [84] Vietnamparty, Otto Muehl
<http://www.bildarchivaustria.at/Bildarchiv//345/B1360366T4455597.jpg>

Abb. [85] Demonstration für Deserteure
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/Demo_f%C3%BCr_Deserteure.JPG

Abb. [86] Wehrtüchtigung, Otto Muehl
<http://www.bellwethergallery.com/images/artwork/large/1967-Wehrtuechtigung.jpg>

Abb. [87] Demonstration für die Rechte von Homosexuellen
[www.lust-zeitschrift.de/531 x 361Bilderuche](http://www.lust-zeitschrift.de/531_x_361Bilderuche)

Abb. [88] Satisfaction
https://www.mumok.at/sites/default/files/styles/adaptive_gallery/adaptive-image/public/cms/onlinesammlung/00040461_m.jpg?itok=TtDxORNA

Abb. [89] Demonstration einer Frauenbewegung
<http://www.bpb.de/cache/images/1/51861-3x2-galerie.jpg?0131B>

Abb. |90| Tapp und Tastkino, Valie Export
http://www.lenbachhaus.de/blog/wp-content/uploads/2013/10/Valie_Export_Tapp-und-Tastkino_1968.jpg

Abb. |91| Besetzter Audimax
http://www.demokratiezentrum.org/uploads/pics/1968_students_2_01.jpg

Abb. |92| Kunst und Revolution
<http://www.mqw.at/typo3temp/pics/d5858ef039.jpg>

Abb. |93| Wiener Aktionisten
<http://www.basis-wien.at/avdt/jpg/097/00061537.jpg>

Abb. |94| Collage, Aktionisten und Architekten
Gestaltung: Autor_innen

Abb. |95| Alles ist Architektur, Hans Hollein
<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/3d/60/33/3d6033e0b1759b26056383b511c0d9e0.jpg>

Abb. |96| Restless Sphere, Coop Himmelblau
http://www.coop-himmelblau.at/uploads/images/Projects/7102_BaselContact/A_7102_F32a_KV.jpg

Abb. |97| Wolke, Coop Himmelblau
http://kultur-online.net/files/exhibition/06_20.jpg

Abb. |98| Villa Rosa, Coop Himmelblau
http://libarynth.org/_media/sanyovillarosa_2.jpg?w=500&tok=696073

Abb. |99| Hot Flat, Coop Himmelblau
Frank Werner, Birkenhäuser (Verlag), Covering + Exposting: Die Architektur von Coop Himmelblau, S. 11

Abb. |100| Flammenflügel, Coop Himmelblau
http://brandwende.com/index.php?rex_resize=300w__coophimmelblauspurce.jpg

Abb. |101| Melun Sénart, Coop Himmelblau
http://www.coop-himmelblau.at/uploads/made/uploads/images/Publications/1988_FaszinationderStadt/1988_FaszinationderStadt_3_1181_685_85.jpg

Abb. |102| Portät, Coop Himmelblau
http://www.oqbo.de/wort/images/Roth_Screen/D.RothA.Rainer_BA.jpg Die fröhlichen Biertrinker 1974

Abb. |103| Melun Sénart, Zeichnung, Coop Himmelblau
http://www.coop-himmelblau.at/uploads/images/Projects/8602_MelunSenart/W_8602_P22.jpg

Abb. |104| Into the surreal, Coop Himmelblau
<http://thisiscolossal.com/wp-content/uploads/2011/10/igumnov-3.jpg>

Abb. |105| Zünd Up
<http://www.zuend-up.com/images/gruppe1.jpg>

Abb. |106| Schöner Wohnen, Zünd - Up
<http://www.zuend-up.com/71-wohnen.html>

Abb. |107| Schöner Wohnen, Zünd - Up
<http://www.zuend-up.com/71-wohnen.html>

Abb. |108| Great Vienna Auto Expander, Zünd - Up
<http://blogs.artinfo.com/germanynews/files/2013/02/Untitled.jpg>

Abb. |109| Great Vienna Auto Expander, Zünd - Up
<https://d38w84nuu9j2kr.cloudfront.net/images/500x/fe/fe079tysavsu3t1.jpg>

Abb. |110| Great Vienna Auto Expander, Zünd - Up
<http://www.zuend-up.com/images/expander.gif7>

Abb. |111| Transport des Modells von Great Vienna Auto Expander, Zünd - Up
<http://www.zuend-up.com/69.html>

Abb. |112| Stephansdom Collage, Zünd - Up
http://1.bp.blogspot.com/_tpF2_7rzFMU/TAV9KThkYfI/AAAAAAADm4/PK9V8EhC5wE/s1600/zund04.jpg

Abb. |113| Triptychon, Zünd - Up
<http://www.zuend-up.com/69-trip.html>

Abb. |114| Information Circus, Zünd - Up
<http://www.zuend-up.com/images/info1.jpg>

Abb. |115| Missing Link
MISSING LINK (1971), Archiv Otto Kapfinger, in: The Austrian Phenomenon (Architekturzentrum Wien Hg.), Wien 2009, Birkhäuserverlag p.575.

Abb. |116| Karl 365, Missing Link
JIM BURNS (1971), Arthropods, Köln: Phaidon-
Verlags-GmbH, p. 85

Abb. |117| Wiener Herz, Missing Link
JIM BURNS (1971), Arthropods, Köln: Phaidon-
Verlags-GmbH, p. 82

Abb. |118| Sänfte, Missing Link
MISSING LINK (1971), Archiv Adolf Krischanitz, in:
The Austrian Phenomenon (Architekturzentrum Wien
Hg.), Wien 2009, Birkhäuserverlag p.550.

Abb. |119| Asyleum, Missing Link
[http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/
missing/hut_E.html](http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/missing/hut_E.html)

Abb. |120| Asyleum, Missing Link
[http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/
missing/hut_E.html](http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/missing/hut_E.html)

Abb. |121| Treffen auf dem Feld, Missing Link
[http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/
missing/traus_D.html](http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/missing/traus_D.html)

Abb. |122| Treffen auf dem Feld, Missing Link
[http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/
missing/traus_D.html](http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/missing/traus_D.html)

Abb. |123| Stilleben Weltattrappe, Missing Link
[http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/
missing/still_D.html](http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/missing/still_D.html)

Abb. |124| Stilleben Weltattrappe, Missing Link
[http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/
missing/still_D.html](http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/missing/still_D.html)

Abb. |124| Stilleben Weltattrappe, Missing Link
[http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/
missing/still_D.html](http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/missing/still_D.html)

Abb. |126| Die verstoßene Stadt, Missing Link
[http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/
missing/stadt_D.html](http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/missing/stadt_D.html)

Abb. |127| Soft Space, Coop Himmelblau
[http://www.spatialagency.net/2010/07/16/
coophimmelblau_softspace_1970-887x984.jpg](http://www.spatialagency.net/2010/07/16/coophimmelblau_softspace_1970-887x984.jpg)

Abb. |128| Brandmauer, Peter Weibel
<http://www.neuegalerie-archiv.at/04/weibel/bild04.jpg>

Abb. |129| Flammenflügel, Coop Himmelblau
[http://brandwende.com/index.php?rex_resize=300w__
coophimmelblauspurce.jpg](http://brandwende.com/index.php?rex_resize=300w__coophimmelblauspurce.jpg)

Abb. |130| Face Farces, Arnulf Rainer
[https://farm3.staticflickr.
com/2365/1792317474_0e6d1b087c.jpg](https://farm3.staticflickr.com/2365/1792317474_0e6d1b087c.jpg)

Abb. |131| Selbstportait, Coop Himmelblau
[http://photos1.blogger.com/blogger/4128/1135/1600/
coop_zelfportret.jpg](http://photos1.blogger.com/blogger/4128/1135/1600/coop_zelfportret.jpg)

Abb. |132| Zock, Otto Muehl
[http://www.leopoldmuseum.org/media/image/800/113.
jpg](http://www.leopoldmuseum.org/media/image/800/113.jpg)

Abb. |133| Triptychon, Zünd - Up
<http://www.zuend-up.com/69-trip.html>

Abb. |134| Orgien Mysterien Theater, Hermann
Nitsch
[http://www.occupyforanimals.net/
uploads/7/7/3/5/7735203/7879141_orig.jpg](http://www.occupyforanimals.net/uploads/7/7/3/5/7735203/7879141_orig.jpg)

Abb. |135| Weltattrappe, Missing Link
[http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/
missing/still_D.html](http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/missing/still_D.html)

Abb. |136| Das Recht mit Füßen treten, Peter Weibel
http://www.peter-weibel.at/img/recht_neu.jpg

Abb. |137| Die andere Seite, Missing Link
[http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/
missing/seite_D.html](http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/02/missing/seite_D.html)

