

DIPLOMARBEIT

Architektur versus Wiener Aktionismus

*Neue Konzepte in der Betrachtung der gegenseitigen Abhängigkeiten
der beiden Disziplinen innerhalb der österreichischen Kulturlandschaft
nach 1955.*

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades
eines Diplom-Ingenieurs unter der Leitung

Univ.Prof. Dr.phil. Mag.art. Robert Stalla

E 251.3

Kunstgeschichte

eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

Maximilian Keil, BSc.
0726200

Wien, am 18.4.2016

KURZZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit möglichen Zusammenhängen zwischen Österreichs Architekturavantgarde der 1960er Jahre und dem parallel dazu entstandenen Wiener Aktionismus auseinander.

Fragen nach einer neuen Materialität sowie die Suche nach einer neuen Körperlichkeit und deren Darstellungsmöglichkeiten, mit Hilfe bis dato noch unergründeter Medien, stellen auf beiden Seiten die Grundlage der entstandenen Werke dar. Obwohl sich die beiden Kunstfelder im selben nationalen sowie sozialen Umfeld entwickelten, werden diese jedoch in der Fachliteratur bis heute als komplett unabhängig voneinander behandelt. Ziel dieser Arbeit ist es, die österreichische Architektur und aktionistische Kunst erstmals in ein direktes Verhältnis zu bringen. Dabei werden die grundlegenden Gemeinsamkeiten beleuchtet, um die Basis für einen zukünftigen Diskurs zu erarbeiten.

ABSTRACT

The thesis deals with the correlation between Austria's architectural avant-garde of the 1960s and the Wiener Aktionismus. Questions concerning a new materiality, as well as the search for a new embodiment and innovative ways of representation on the basis of a new medium seem to have been the fundament for all the documented works on both sides. Simultaneously developed in the same socio-cultural surrounding, both fields are treated separately and independently by specialist literature up until now.

The aim is to point out parallel matters and concerns. By executing this, the thesis should provide the basis for further examination.

DANKSAGUNG

Danke all denjenigen, die mich in der Entstehung dieser Arbeit unterstützt haben, allen voran Herr Professor Stalla, für die geduldige Betreuung.

Weiters möchte ich Herrn Professor Feuerstein und Herrn Prix für ihre Hilfe danken, die sie mir in Form zweier Interviews zu Verfügung gestellt haben.

Ich möchte mich auch bei Frau Doktor Ernestine Zolda bedanken, die mit ihrer Hilfe die Arbeit wesentlich verbesserte.

Ein besonderer Dank gebührt meiner Familie - speziell meinen Eltern - die mich auf dem gesamten Weg meiner Ausbildung unterstützt haben. Ich möchte meiner Schwester danken für das unermüdliche Stellen der richtigen Fragen, sowie meinen Freunden und Kollegen für das Provozieren der richtigen Diskussionen.

Danke Janine, für deine Unterstützung in sämtlichen Dingen abseits von Architektur und Aktionismus.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	6
FORSCHUNGSSTAND	8
FRAGESTELLUNGEN	10
METHODISCHER ANSATZ	11
I. ARCHITEKTUR	14
ALTLASTEN	15
KULTURGESCHICHTE NACH 1945	15
DIE ÖFFENTLICHE BAUAUFGABE	19
DIE STUDENTISCHE AUSBILDUNG	22
NEUANSÄTZE – ZIEL: UTOPIA	24
PIONIERE UND VÄTER	24
Hans Hollein	24
Alles ist Architektur	25
Alles ist Architektur 1967 – eine Werkbeschreibung	28
Zeitgenössische Kritik	31
Günther Feuerstein	31
Clemens Holzmeister	34
Clemens Holzmeister im Kontext	35
EINE NEUE GENERATION STIMMUNGSBILD EINER REVOLUTION	37
STUDENTISCHE GRUPPEN UND KOLLEKTIVE	39
Coop Himmelblau	41
Haus-Rucker-Co	43
Zünd up	45
REALE UTOPIEN	48
Die Werkzeuge	48
Die Skizze	48
Der Plan – Dokument und Anleitung	51
Die Rolle der Abstraktion in der Darstellung	53
Das Modell	53
Die Rolle des Maßstabes	54
Neue Methode	55
Der Prototyp	55
II. WIENER AKTIONISMUS	60
EINFÜHRUNG	61
DER ART CLUB	63
DIE WIENER GRUPPE	65
Entstehung	65

DIE ENTWICKLUNG DER AKTIONSKUNST	68
VON DER MALEREI ZUR AKTION	68
VOM WORT ZUR AKTION	71
DIE WIENER AKTIONISTEN	75
GÜNTHER BRUS	75
OTTO MÜHL	79
HERMAN NITSCH	81
NEUE METHODEN IN DER KUNST – ZWISCHEN ANALYSE UND DESTRUKTION	84
EIN NEUES MATERIAL	84
DIE NEUEN KÖRPER	87
WAHRHEITSKONZEPTE	89
Die Wirklichkeit tritt in Aktion	91
III. ARCHITEKTUR VS. WIENER AKTIONISMUS	94
GEGENÜBERSTELLUNG	95
NEUE GRUNDLAGE FÜR EINEN ZEITGENÖSSISCHEN DISKURS	95
DER KÖRPER	97
DER KÖRPER ALS KATALYSATOR	97
DER KÖRPER ALS VERMITTLER	101
DER KÖRPER ALS MATERIAL	104
DER RAUM	110
DER RAUM ALS NEUE IDENTITÄT	110
DIE GRENZE	113
WO RAUM AUFHÖRT UND WIRKLICHKEIT BEGINNT	113
WO TRADITION AUFHÖRT UND NEUES ANFÄNGT	117
DEKONSTRUKTIVISMUS VS. DEKONSTRUKTION	119
ANALYSE ODER ZERSTÖRUNG	121
CONCLUSIO	126
IV. ANHANG	130
INTERVIEW FEUERSTEIN	131
INTERVIEW PRIX	145
LITERATURNACHWEIS	152
ABBILDUNGSNACHWEIS	158

EINLEITUNG

„Die kräftige Verbindungslinie von Traum und Wirklichkeit ist ein Charakteristikum der Wiener Situation: niemals wird Phantasie zur bloßen Phantasterei, und niemals geraten die - oft ungelenken – Versuche der Verwirklichung zu einem opportunistischen Pragmatismus.“¹

Österreich nimmt in der Entwicklung der Nachkriegsmoderne neben den bekannten und in der Forschungsliteratur vielfach untersuchten Zentren Paris und New York einen bisher zu wenig beachteten Stellenwert ein. Gab es in Österreich zwischen 1945 und 1955 infolge der Besatzung durch die alliierten Siegermächte auf staatlicher Ebene nur wenige kulturelle Impulse von Außen, so finden sich seit den 1950er Jahren erste – meist auf Privatinitiative zurückgehende – Ansätze für eine internationale Öffnung: Beispielsweise 1950/1951 als die Maler Arnulf Rainer und Maria Lassnig nach Paris reisten, wo sie sich erstmals intensiv mit dem Verlust der Form auseinandersetzen konnten und mit der Theorie des Surrealismus in Kontakt traten. 1958 ging der Architekt Hans Hollein nach seinem Diplom bei Clemens Holzmeister an der Akademie der bildenden Künste in Wien für sechs Jahre nach Amerika, was ihm – gerade im Kontrast zur österreichischen Begrenztheit in diesen Jahren - neue Horizonte im Sinne unbegrenzter Möglichkeiten eröffnete.

Kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges formierte sich in Wien eine Vereinigung junger Künstler, die abseits von Salons und Kunstuniversitäten um die Autonomie der modernen Kunst in Österreich bemüht war. Der Art Club, der bis heute einen markanten Punkt in der Entwicklung der zeitgenössischen österreichischen Kunst markiert, galt als Sammelbecken für Musiker, Literaten, Bildhauer und Maler verschiedener Richtungen und der schon sehr früh den Austausch künstlerischer sowie politischer Inhalte förderte.

Hans Hollein, der bereits 1958 während seines Studiums in den USA mit seiner Schrift „what is architecture“ auf sich aufmerksam machte, kommt für den architektonischen Diskurs zentrale Bedeutung zu.² Dabei gilt er als Pionier internationalen Ranges, der die theoretische Basis für die Arbeit nachfolgender Generationen vorbereitete. Seit 1964 wieder zurück in Wien, trachtet er nach einer Neuorientierung der Architektur: rückte er bereits in seiner Masterarbeit an der Universität von Berkeley 1960 Architektur als vierte Dimension in den Fokus, findet sich die Bündelung seiner Ideen zu

1. Feuerstein, 1991, S.36.
2. Hollein 1958.

einer neuen Architektur in seinem 1967 vorgelegten Manifest „Alles ist Architektur“.³ Während sich die praktische Umsetzung von Holleins Ideen jedoch zunächst auf eine private Auftraggeberschaft beschränkte – allen voran das Geschäftslokal für die Kerzenmanufaktur Retti (1968, 1. Bezirk: Kohlmarkt 12) und die Boutique CM (1967, 1. Bezirk: Tegetthofstraße 3) – werden seine in Wien geschulten Architektenkollegen, Peichl, Rainer oder Schweighofer mit ersten Aufträgen im öffentlichen Bereich betraut.

Mit Holleins neuem Architekturbegriff hatte Günther Feuerstein, der seit 1964 als Assistent von Prof. Karl Schwanzer am Institut für Gebäudelehre und Entwerfen der Technischen Hochschule in Wien mit neu eingeführten Vorlesungen zur österreichischen Gegenwartsarchitektur reüssierte, ein Werkzeug zur Verfügung gestellt bekommen, mit dem er nachfolgende Architektengenerationen weiterführende Perspektiven eröffnete. Dabei gelten Feuersteins Bemühungen zur Reflexion und Entwicklung zeitgenössischer Architekturkonzepte als wegweisend für junge Gruppen wie Haus-Rucker & Co oder Coop Himmelblau, die den Architekturdiskurs weitgehend nachhaltig verändern sollten.

Parallel zu dieser Architekturentwicklung wird Wien seit den frühen 1950er Jahren zum Schauplatz erster interdisziplinärer „Cabarets“: Eine Gruppe aus Mitgliedern des Art Clubs schließt sich zur Wiener Gruppe zusammen – Dichter, Musiker und Autoren bedienen sich experimenteller Formate, um mit Hilfe von Spontaneität und Improvisation die klassischen Gattungsgrenzen aufzulösen. Diese Experimente werden schließlich von einer Gruppe bildender Künstler weitergeführt um schlussendlich 1962 als „Blutorgel“ eine der ersten Aktionen in der Kunst zu markieren. Otto Mühl, Hermann Nitsch und Günther Brus sollten von nun an als Wiener Aktionisten im öffentlichen Kunstdiskurs Einzug halten. Die komplexe Entwicklung in allen kulturellen Bereichen führte also dazu, dass sowohl Architektur als auch bildende Kunst in Österreich ein von Grund auf neues Profil erhalten sollten.

Ansätze für eine gemeinsame Untersuchung der österreichischen Architekturavantgarde der 1960/70er Jahre und des Wiener Aktionismus könnte der Körper und die intensive Auseinandersetzung mit diesem darstellen: Von den Wiener Aktionisten als Träger ursprünglicher Triebe und innerster Wahrheit untersucht, wird ihm eine wesentliche Rolle als aktivkonstituierendes Bauteil auf Seiten der Architektur zuteil. In Form von Ganzkörperübermalungen und Selbstgeißelung lösten die

3. Hollein 1967.

Wiener Aktionisten den menschlichen Körper aus seinem bekannten Kontext, um ihn danach in Form von „Collagen“ mit anderen Materialien neu zu inszenieren. Frühe architektonische Konzepte 1960/70er Jahre zeigen ähnliche Bemühungen, indem Helme und Anzüge am Körper appliziert wurden, um somit den Träger solcher Apparaturen auf neue Art zu stimulieren. Der menschliche Körper wurde nun direkt in die neue Vision von Architektur eingebunden, stets mit der Absicht vor Augen, neue Kontexte herzustellen und bestehende Grenzen auszuloten, um diese zu erweitern und in der Unendlichkeit aufzulösen.

FORSCHUNGSSTAND

Die Frage nach einem möglichen Naheverhältnis der österreichischen Architekturavantgarde der 1960/70er Jahre und des Wiener Aktionismus wurde bis zum jetzigen Zeitpunkt noch keiner ausführlichen kunsthistorischen Bearbeitung unterzogen. Zwar fand auf dem Gebiet der österreichischen Kunstentwicklung nach 1945 eine umfassende Aufarbeitung in Form zahlreicher Publikationen, Chroniken und Ausstellungen statt, jedoch werden Architektur und Wiener Aktionismus dabei weitestgehend als separate Entwicklungsstränge repräsentiert.⁴ Günther Feuerstein legt in diesem Zusammenhang 1988 als Erster Zeugnis von einem nicht zu unterschätzenden Einfluss ab, den der Wiener Aktionismus auf die Architekturvisionen der 1960er Jahre hatte.⁵

Der Wiener Aktionismus wird von der Fachliteratur als exklusiv österreichisches Kunstphänomen der 1960/70er Jahre betrachtet. Als solches wurde er bereits einer weitgehend ausführlichen Bearbeitung unterzogen, zumal die Entwicklung dieser speziell wienerischen Machart des Happenings in der Fachliteratur aus benachbarten Gattungen der bildenden Kunst abgeleitet wird. Bewertet als künstlerische Ausdrucksform, angesiedelt zwischen politischem Ungehorsam und aktiver Gesellschaftskritik, wird der Wiener Aktionismus nicht als Themengebiet von ausschließlich kunsthistorischer Relevanz betrachtet – vielmehr findet er parallele Bearbeitung in mehreren Bereichen der Kulturwissenschaften wie beispielsweise der Philosophie, der Soziologie oder den Theaterwissenschaften. Hubert Klocker widmet sich in seinen Publikationen „Der zertrümmerte Spiegel“ von 1989 als Erster der umfassenden Dokumentation dieser Thematik und legt damit den Grundstein für

4. Vgl. dazu: Schmied Wieland (Hrsg.): Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. 20. Jahrhundert. Österreichische Akademie d. Wissenschaften Wien. München/London/New York, 2001. Bd. 6.

5. Vgl. dazu: Feuerstein 1988, S. 37 – 38.

weiterführende Forschung.⁶ Darin widmet sich Klocker ausführlich der Entstehungsgeschichte des Wiener Aktionismus und zeichnet dessen Entwicklung von der abstrakten Malerei hin zur Aktion anhand von Künstlermonografien der wichtigsten Protagonisten nach. Eva Badura-Triskas Publikation „Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er Jahre“ von 2012 stellt die jüngste Grundlagenpublikation zum Wiener Aktionismus dar. Diese Arbeit leistet neben eine chronologischen Darstellung der einflussreichsten Aktionen eine ausführliche Dokumentation in Form von Fotografien, Notizen, Skizzen und Korrespondenzen.⁷ Aufgrund der kleinen Anzahl von aktiven Protagonisten des Wiener Aktionismus, die von der Fachliteratur auch dezidiert als solche ausgewiesen werden, erweist sich das Gesamtwerk dieser Gattung als gut und kompakt dokumentiert. Anhand zahlreicher Monografien und Ausstellungskataloge kann das künstlerische Schaffen innerhalb der kompakten Gruppe von Künstlern gut nachvollzogen werden. Die Literatur zur Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert ist sich weitgehend einig über die spezielle Rolle der österreichischen Aktionisten im internationalen Kontext der Performance-Kunst. Die theoretische Auseinandersetzung mit dem Feld des Wiener Aktionismus weist viele Meinungen auf, ohne dabei jedoch eine konkrete Antwort auf die Frage zu geben, was denn die gemeinsame (österreichische) Grundlage für die Arbeiten der Aktionisten darstellt. Eine umfangreiche retrospektive ästhetisch-künstlerische Beurteilung des Wiener Aktionismus erweist sich folglich bis zum jetzigen Zeitpunkt als ein noch spärlich bearbeitetes Feld.

6. Klocker 1989.

7. Badura-Triska 2012

Die österreichische Architektur nach 1945 wurde bereits einer ausführliche Bearbeitung unterzogen. Vor allem von Kultur- und allgemein-historischen Chroniken ist die Phase des politischen Wiederaufbau Österreichs mit Hilfe baulicher Maßnahmen ausreichend gut dokumentiert. Allen voran leistet das Architekturzentrum Wien mit zahlreichen Publikationen und Ausstellungen wesentliche Dokumentationsarbeit auf dem Gebiet zeitgenössischer österreichischer Baugeschichte.

Eine künstlerisch-ästhetische Auseinandersetzung auf wissenschaftlicher Ebene fällt jedoch auch hier bis dato eher spärlich aus. Eine wichtige Quelle für die Aufarbeitung der österreichischen Architektur der 1960er Jahre stellt der Architekt und Schriftsteller Friedrich Achleitner dar, der mit seiner breiten Publikationstätigkeit in diversen Fachzeitschriften sowie mit seinem Werk „Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert. Ein Führer in

drei [ab Band III/1: vier] Bänden“⁸ einen umfassenden Einblick in das österreichische Baugeschehen des 20. Jahrhunderts bietet. Weiters erweist sich das Gesamtwerk Günther Feuersteins als wichtiges Quellenmaterial: In seiner Publikation „Visionäre Architektur 1958-1988“ legt Feuerstein einen Querschnitt durch 30 Jahre österreichische Architekturgeschichte ab, ohne dabei auf die Nennung diverser außenstehender Einflussfaktoren zu verzichten. Eine ausführliche retrospektive Aufarbeitung der avantgardistischen Architekturkonzepte aus Österreich nach 1955 blieb bis heute jedoch aus. Der Katalog „the Austrian Phenomenon“, von 2009, der anlässlich der 2004 veranstalteten gleichnamigen Ausstellung des Architekturzentrums Wien erschien, bündelt als einzige Publikation seiner Art Bildmaterial der gesamten österreichischen Architekturavantgarde der 1960/1970er Jahre.

FRAGESTELLUNGEN

Nachdem bei separater Betrachtung von Arbeiten aus den beiden Feldern eine starke Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper auffällt, wird die Idee einer wechselseitigen Befruchtung der beiden Gattungen immer wahrscheinlicher.

Ist es tatsächlich denkbar – was die bisherige Forschung glauben machen will – dass sich die österreichische Architekturavantgarde der 1960/70er Jahre und der Wiener Aktionismus vollkommen isoliert voneinander entwickelten?

Könnte nicht – in der bisherigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung noch nicht untersuchten – Wechselwirkung der beiden Disziplinen eine Grundlage für jenes von Peter Cook deklarierte „austrian phenomenon“ gesehen werden, mit dem er die Sonderstellung der österreichischen Architektur jener Jahre auszeichnete? Stellt sich nicht gerade die programmatische Negierung traditioneller Muster als gemeinsame Schnittmenge heraus, die als Basis dafür betrachtet werden kann, nun erstmals die Frage nach einer gegenseitigen Befruchtung des Wiener Aktionismus und der Architektur zu stellen?

Falls man von einer gegenseitigen Befruchtung der Künste sprechen kann, sollte weiterführend die Frage nach den österreichischen Parametern gestellt werden, die eine neue Generation bildender Künstler und Architekten zu einem Anschluss an die internationale Avantgarde bewegte. Welche Voraussetzungen herrschten für

8. Achleitner Friedrich 1983.

die Entwicklung der österreichischen Kunst- und Architekturszene der 1960/70er Jahre?

Welcher Werkzeuge bediente sich die junge Generation Kunstschaffender, um sich gegen die Bewahrung einer Ästhetik postfaschistischen Biedermeiers durchzusetzen, die nach dem Krieg von einer Lehrergeneration vertreten wurde, die sich teilweise noch unter den Nationalsozialisten verdient gemacht hatte?

Welche Rolle nahmen der Wiener Aktionismus und die Architektur dabei ein und in welchem Verhältnis standen diese zueinander? Wenn sich jene Zeit also durch eine Offenheit zu benachbarten Kunstdisziplinen auszeichnen ließe, wurden mit dem Wiener Aktionismus und der neuen Architektur tatsächlich nur altbekannte Traditionen zusammengeführt, oder zwei genuine Positionen geschaffen?

Wie kann man sich diesen Fragen annähern und was könnte die Grundlage für eine gemeinsame Betrachtung von Architektur und Wiener Aktionismus der 1960er Jahre sein?

METHODISCHER ANSATZ

Auf Feuersteins Aussage über den Einfluss des Aktionismus auf die Architektur der 1960/70er Jahre aufbauend, soll der Fokus dieser Arbeit auf der dringenden Relevanz einer Etablierung eines Naheverhältnis der beiden Kunstgattungen liegen. Dabei werden die österreichischen Architekturkonzepte der 1960/70er Jahre erstmals einer ästhetischen Analyse vor kunsthistorischem Hintergrund unterzogen. Gleichmaßen wird das Werk der Wiener Aktionisten auf theoretische Qualitäten geprüft werden, die ebenso Grundlagen für die Arbeit architektonischer Konzepte darstellen könnten. Dabei sollen Zeitdokumente wie projektbegleitende Veröffentlichungen und Rezensionen auf nationaler wie auch auf internationaler Ebene die Grundlage bieten, beide Disziplinen erstmals einer Analyse, auf Basis einer wechselseitigen Expertise, zu unterziehen. Zum ersten Mal wird ein Zusammenhang zwischen dem Wiener Aktionismus und der österreichischen Architektur der 1960/70er Jahre ins Zentrum einer wissenschaftlichen Bearbeitung gerückt. Hierfür wird die Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper als Grundlage für die Etablierung eines möglichen Zusammenhanges der beiden Disziplinen herangezogen. Um sich jedoch an einer Engführung der beiden Felder versuchen zu können, müssen vor-

erst die beiden Disziplinen – der gängigen Fachliteratur Folge leistend – getrennt voneinander erörtert werden. In der vorliegenden Arbeit wird zunächst in das Feld der österreichischen Architektur eingeführt um die vorherrschende Situation der 1960/70er Jahre im polit-historischen Kontext zu verankern. Dabei dienen Standardwerke zur österreichischen Kunstentwicklung wie beispielsweise „Geschichte der bildenden Kunst in Österreich“, herausgegeben von Wieland Schmied, als Hauptquelle.

Im Folgenden wird auf ausgewählte Protagonisten eingegangen und deren Pionierarbeit zur Bildung einer neuen Architektur beleuchtet. Die Auswahl der Personen beruht dabei auf der Auswertung von zeitgeschichtlichen Dokumenten wie Fachzeitschriften und anderweitigen Publikationen. Dabei wird ein Fokus auf die Wiener Architekturszene gelegt – stets mit dem Wissen um die gleichermaßen relevante Rolle der Grazer Szene. Weiters werden die Grundlagen und Werkzeuge, derer sich diese neue Architektur bediente, beispielhaft anhand ausgewählter Referenzen skizziert. Die Analyse, auf der in der Bearbeitung dieser Punkte aufgebaut wird, stützt sich auf Manifeste und Projektbeschreibungen der Architekten, sowie auf Zeitzeugenberichte, da eine wissenschaftliche Aufarbeitung in Form von Sekundärliteratur bis heute weitestgehend ausblieb. Der zweite Teil der Arbeit setzt sich mit dem Wiener Aktionismus auseinander. Ausgehend von den Vorläufern dieser Bewegung wird dessen Entstehung aus vorangegangenen Künsten beschrieben. Anhand einer komprimierten Darlegung der Entwicklung des Art Clubs sowie der Wiener Gruppe wird die österreichische Erweiterung der Künste hin zum Wiener Aktionismus nachgezeichnet. Dabei stützen sich die angestellten Beschreibungen auf Publikation Der Wiener Aktionismus von Eva Badura Triska aus dem Jahr 2004 sowie auf Peter Weibels Publikation Die Wiener Gruppe und der Zertrümmerte Spiegel von Hubert Klocker. Im Weiteren wird anhand einer Beschreibung der drei, von der Fachliteratur als solche ausgewiesenen Hauptprotagonisten Günther Brus, Otto Mühl und Hermann Nitsch auf das heterogene Spektrum an Bearbeitungsinteressen eingegangen. Den letzten Teil dieses Kapitels bildet die Beschreibung der von den Wiener Aktionisten zum Einsatz gebrachten neuen Methoden, um ihre Anliegen zum Ausdruck zu bringen. Die dabei vorgestellten Theorien basieren überwiegend auf Kerstin Brauns Publikation Der Wiener Aktionismus: Positionen und Prinzipien sowie auf Oliver Jahraus Publikation Die Aktion des Wiener Aktionismus - Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins.

Im letzten Teil der Arbeit werden die beiden beschriebenen Disziplinen zum ersten Mal direkt gegenübergestellt um so, anhand der Schwerpunkte ihrer thematischen Bearbeitungen, Zusammenhänge zwischen dem Wiener Aktionismus und der österreichischen Architekturavantgarde der 1960/70er Jahre zu beschreiben. Da dieses Thema in seiner wissenschaftlichen Bearbeitung bis heute vernachlässigt wurde, stützen sich sämtliche, im Rahmen dieser Arbeit angestellten Vergleiche auf rein subjektive Deduktion des Autors. Die formulierte These erhebt demnach keinen Anspruch auf Vollständigkeit und stellt einzig die Bemühung dar, die Grundlage für einen weiterführenden wissenschaftlichen Diskurs zu schaffen.

Im Rahmen dieser Arbeit wurden zwei Interviews mit Wolf D. Prix und Günther Feuerstein geführt. Diese sind von erheblichem Wert für die Evaluierung der vorherrschenden österreichischen Situation der 1960/70er Jahre und geben Aufschluss über die Relationen zwischen der österreichischen Architekturavantgarde der 1960/70er Jahre und dem Wiener Aktionismus. An dieser Stelle sei erneut großer Dank an Herrn Professor Feuerstein und an Wolf D. Prix ausgesprochen. Die Abschriften beider Interviews finden sich im Anhang der vorliegenden Arbeit.

I. ARCHITEKTUR

„Auch und gerade in Österreich lebt die Kunst in kritischer Position zur Gesellschaft, ihrem eigenen Material mißtrauend. Aus diesen notwendigen Spannungen entstehen die Leistungen(...)“¹

ALTLASTEN

Um die Tragweite der Pionierarbeit der jungen Architekturavantgarde der 1960er Jahre besser nachvollziehen zu können, wird im Folgenden zunächst ein Abriss der österreichischen Kultursituation nach 1945 gegeben.

Die Situation der österreichischen Architekturavantgarde nach 1945 weist speziell im Bereich der akademischen Lehre klare Parallelen zur bildenden Kunst auf, tritt jedoch im zeitlichen Vergleich etwas verzögert ein. Deshalb wird die vorherrschende kulturpolitische Situation Österreichs nach 1945 anhand der Entwicklung der bildenden Kunst schematisch aufgezeigt. Dabei wird speziell auf die öffentliche Bauaufgabe nach 1945 eingegangen, um anhand dieser zur österreichischen Situation der Architekturausbildung überzuleiten.

KULTURGESCHICHTE NACH 1945

Die gesellschaftspolitische Situation Österreichs hatte sich 1945, mit Ende des Krieges schlagartig zum Besseren gewandt, jedoch waren die Veränderungen im kulturellen Alltag einem weitaus langsameren Entwicklungsprozess unterworfen. Als die provisorisch zusammengestellte Staatsregierung am 7. April 1945 den Wiederaufbau der Republik Österreich mitsamt ihrer demokratischen Prinzipien proklamierte, konnte Österreich nach einer langen Zeit der Unterdrückung erneut wieder an eine prosperierende Zukunft glauben. Dabei sollte die sagenhafte „Stunde Null“ das Ende der Unterdrückung durch die Nationalsozialisten markieren und einen Neuanfang in sämtlichen Bereichen des öffentlichen Lebens darstellen. Auch wenn es dabei an Eifer für einen Neuanfang nicht fehlte, so zeichnete sich dennoch immer klarer eine Rückbesinnung auf alte Muster ab:

1. Breicha/Fritsch 1967.
2. Benedikt 1954, S.14.

„Der Österreicher, weniger als andere Völker von der Unzufriedenheit zum Fortschritt, zu dem er wenig glauben hat, angetrieben und die Welt mit dem Barockphilosophen als die denkbar beste betrachtend, hinkt den großen Bewegungen nach, den fortschrittlichen und den Rückschrittlichen (...) In der Vergangenheit Österreichs liegt seine Zukunft“²

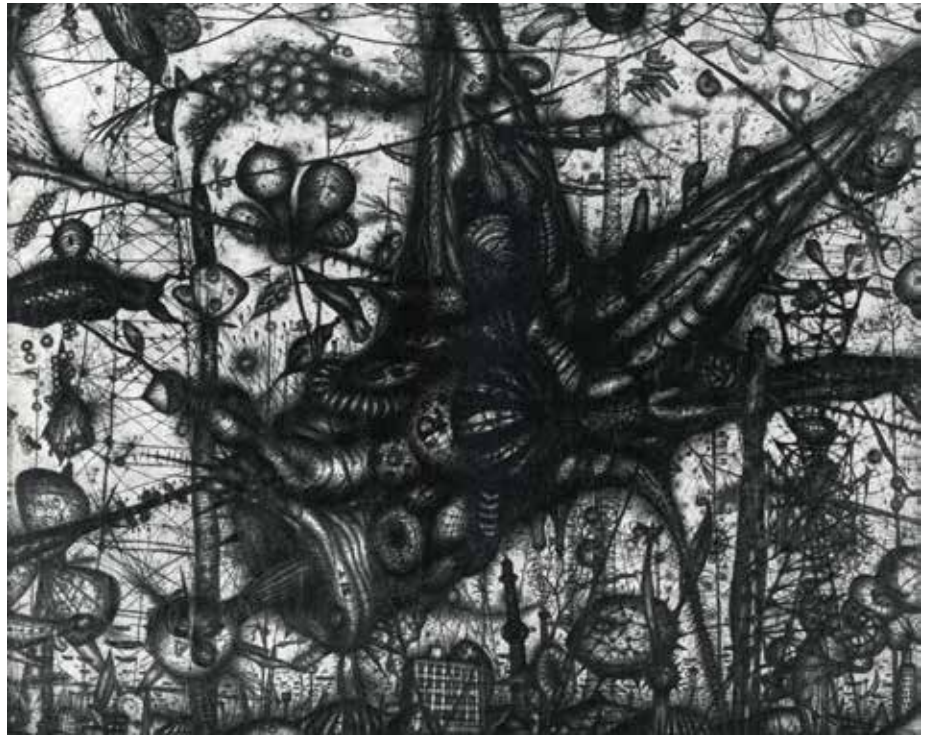


Abb. 1.: Arnulf Rainer, Gründe des Meeres, 1950.



Abb. 2.: Ernst Fuchs, Der Sieger, 1953.

Der angestrebte Neubeginn nach dem Zusammenbruch des nationalsozialistischen Regimes wurde von Protagonisten getragen, die schon 1938-45 unter den Nationalsozialisten reüssieren konnten, bzw. von solchen, die den Nazis als Mitläufer nur bedingt kritisch gegenübergestanden hatten. So wurde personell auf die Hauptprotagonisten des 1938 aufgelösten Ständestaates zurückgegriffen, die allerdings 1945 noch nicht zur Gänze zu Verfügung standen.³ Diese eingesetzte Gruppe konnte sich immer breiteres Gehör verschaffen und bemühte sich um das Anknüpfen an Traditionen aus vergangener Zeit.⁴ Dies rührte daher, dass ein überwiegender Teil der intellektuellen Elite Österreichs seit 1938 ins Exil vertrieben worden war. Der Großteil der im Land verbliebenen sowie der nach Österreich zurückgekehrten Künstler war nach dem Ende des Krieges ob der Abkehr ihrer Kollegen in seinen theoretischen Fundamenten verunsichert und stark irritiert. Den Künstlern war ein Grundvertrauen in ihre eigenen Wahrheiten aus der Zeit vor dem Krieg verloren gegangen.

Die zweite Hälfte der 1940er Jahre ist auf künstlerischer Ebene als Zeit der Identitätsfindung und des Experimentierens zu betrachten. Diese Zeit wies sich durch ein enormes Nachholbedürfnis aus.⁵ Speziell im Bereich der bildenden Kunst durfte von einem Tag auf den anderen eine Materie aufgearbeitet werden, die bis dahin in Österreich noch als entartet gegolten hatte. Dabei richtete sich die Orientierung der Künstler klar nach Außen. Getragen wurde diese extrem kompakte Zeit der Entwicklung von den Bemühungen der Besatzungsmächte: Vereinzelt Ausstellungen aus Frankreich, England, Russland und der Schweiz sollten mit der Darstellung internationaler Kunstwerke einen klaren Gegenpunkt zur faschistischen Kunstdoktrin aufzeigen. Diese externen Anstöße führten trotz oder gerade wegen ihrer Verspätung zu einer extrem kompakten und ausführlichen Auseinandersetzung.⁶ So versteht es sich nur als logische Konsequenz, dass die österreichische Avantgarde nach dem Ende der streng ideal-faschistischen Vorherrschaft der Nazikunst zu neuem Esprit gelangte, was sich in der parallelen Entwicklung diverser Stile abzeichnete.⁷ Jedoch wurde bereits hier das politische Potential der einzelnen Stile erkannt und so wurde beispielsweise der Phantastische Realismus von der Gemeinde Wien und dem Unterrichtsministerium heftigst gefördert, während die Informellen und der Tachismus verlacht wurden.⁸

Abseits der Ausstellungen war die österreichische Kulturlandschaft von einer „gemäßigten Moderne“ gekennzeichnet. Schlechte

3. Boeckl 1996, S. 37.

4. Schmied 2002, S. 113.

5. Nagler 2011, S. 29.

6. Schmied 2002, S.114.

7. Junge Künstler konnten sich endlich mit ausländischen Kunstrichtungen bekannt machen. So entwickeln sich in Österreich Künstlergruppierungen, die sich einerseits mit dem phantastischen Realismus auf Basis des Surrealismus auseinandersetzen, sowie Gruppierungen, die sich verstärkt der Abstraktion auf Basis des Informel und Tachismus bedienen.

8. Spera 2005, S. 70-71.

öffentliche Subventionierungen und ein akuter Mangel an öffentlicher Infrastruktur führten dazu, dass sich bis Ende der 1950er Jahre keine öffentliche Kunstszene entwickeln konnte. Demnach galten private Vereinigungen und Galerien wie beispielsweise der Art Club mit seinem eigenen Vereinslokal namens „Strohkoffer“ und die Galerie nächst St. Stephan als Stützpunkte einer jungen Szene, die von der Öffentlichkeit nur geringfügig geschätzt wurde und sich als „Korrektiv und Gegenpol“ zur offiziellen Kunstauffassung entwickeln konnte.⁹ Diese Haltung gründete unter anderem auf der Kulturpolitik des Wiederaufbaus, die sich durch einen katholischen Konservatismus definierte. Allen voran war es der zwischen 1954 und 1964 eingesetzte Bundesminister für Unterricht Heinrich Drimmel (ÖVP), der eine klare Linie auf diesem Gebiet vertrat und die „christliche Demokratie mit linkskatholischen Ansätzen“ negierte.¹⁰ Diese Haltung umfasste eine generelle Ablehnung gegenüber aller Formen der Modernität – Amerikanismus, Werbung, neue Medien, Popmusik etc - unabhängig von künstlerischer Gattung oder politischer Ausrichtung.¹¹

„Wer es mit dem konservativen Prinzip ernst nimmt, muß es an die Autorität Gottes anhängen, sonst wird alles, was sich im Politischen „konservativ“ nenne, Gelegenheitsgesinnung, verhökert aus einem Bauchladen der Prinzipien: vorne Christentum, in den hinteren Fächern Toleranz für Abtreibung, vorne Soziale Marktwirtschaft hinten Marxistisch inspirierte Kommandowirtschaft usw. usw.“¹²

9. Boeckl 1996, S.41.

10. Drimmel 1975, S. 155.

11. Mattl 2009, S. 843.

12. Drimmel 1975, S. 155.

13. Boeckl 1996, S. 41.

1964 jedoch schied Unterrichtsminister Drimmel nach innerparteilichen Machtkämpfen aus der Regierung aus. Er zog sich in die Wiener Regionalpolitik zurück wo er von 1964 bis 1969 das Wiener Stadtbild als Vizebürgermeister und Stadtrat für „baubehördliche und sonstige technische Angelegenheiten“ mitprägte. Damit war nun auch eine klare Linie in der öffentlichen Haltung zum Bauwesen vorgegeben.

Mit den ersten österreichischen Versuchen der informellen Malerei wurde auch der erste Schritt zu einem künstlerischen Aufbegehren im Österreich der Nachkriegszeit sichtbar. Es war zu dieser Zeit als die österreichische Kunstlandschaft erstmals das Gewicht ihrer Altlasten abwarf und versuchte neue Positionen in den internationalen Diskurs einzubringen.¹³ Auch wenn sich die Produkte österreichischer Nachkriegskunst mittlerweile im internationalen

Kontext zu behaupten wissen, so dauerte es jedoch länger, bis von der bildenden Kunst aus Österreich Notiz genommen wurde. Erst in den 70er und 80er Jahren hatte sich das Verständnis für österreichische Kunst grundlegend verändert, was nicht zuletzt auf das Schaffen einiger Künstler im Ausland zurückzuführen ist.¹⁴

DIE ÖFFENTLICHE BAUAUFGABE

Nach dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft, wollte Österreich an die Erfolge seiner früheren Architekturentwicklung anknüpfen. Dieses Unterfangen sollte sich jedoch als ein sehr schwieriges herausstellen. Ähnlich wie auf Seiten der bildenden Kunst bestimmten die Hauptakteure aus der Periode zwischen 1934–38 das architektonische Geschehen nach dem Krieg. Denn mit der Emigration der österreichischen Architekturschaffenden war auch die österreichische Moderne ins Ausland vertrieben worden. Durch die Emigration von über 50% der an der Werkbundsiedlung beteiligten Architekten hatte Wien innerhalb kürzester Zeit seine führende Intelligenz und Avantgarde der Architektenschaft verloren.¹⁵ Innovative Kräfte wie Josef Frank, Clemens Holzmeister, Friedrich Kiesler, Richard Neutra, Ernst Anton Plischke und Rudolph Schindler flohen ins Exil und trugen dort einen nicht unwesentlichen österreichischen Beitrag zur internationalen Moderne bei. Der Großteil von ihnen kehrte jedoch nie wieder zurück. Für die in Österreich verbliebenen heimatstreuen Architekten, die sich zum Teil aus einer opportunistischen Haltung heraus in das NS-Regime eingliedern konnten, ist die Zeit der Diktatur als Zeit des kreativen Stillstandes zu verzeichnen.¹⁶ Eine komplette Generation von Architekten wurde ihrer Vorbilder und Ideale der 1930er Jahre beraubt und so ließ eine radikale Veränderung der architektonischen Landschaft in Österreich nach 1945 auf sich warten. Die Gemeinden waren stark daran interessiert möglichst schnell möglichst viel Wohnraum zu schaffen – das „Wiener Schnellbauprogramm“ schuf in Zusammenhang mit der Baulückenfüllung die Möglichkeit einer schnellen Wohnraumbeschaffung.¹⁷ Planung wurde dabei als „notwendiges Übel“ in Kauf genommen.¹⁸ Als potentester Bauherr dieser Zeit trat dabei die öffentliche Hand auf.¹⁹ Echter Wiederaufbau konnte nur anhand der Reparatur der wichtigsten nationalen Kulturdenkmäler vonstatten gehen: Die Restaurierung von Stephansdom, Burgtheater und Oper ließen jedoch

14. Zu nennen sind: Rainer, Lassnig, Nitsch, Brus, Weibel, Valie Export, etc. vgl.: Schmied 2001, S. 533.

15. Achleitner 1985, S. 834.

16. Kristan 2001, S.14.

17. Franz Schuster, der unter den Nationalsozialisten in führenden Positionen tätig war, wurde nach Ende des Krieges in den Beirat für den Wiederaufbau der Stadt Wien berufen. In dieser Funktion entwickelte er das Wiener Schnellbauprogramm, maßgeblich für den kommunalen Wohnbau.

18. Achleitner 1967, S.2.

19. Achleitner 1967, S.3.



Abb. 3: W. Staatsoper, 1947.

Abb.4: Karl Moschig, Pavillon Weltausstellung, 1958.

nur wenig Spielraum für Neues. Friedrich Achleitner behauptet in diesem Zusammenhang, dass mit dem Tod Adolf Loos 1933 und der Emigration von Josef Frank 1934 auch die klare geistige Orientierung der österreichischen Architektur verschwunden war. So ist es vielleicht auch zu erklären, dass nach dem Krieg so weitergebaut wurde, als würde Österreich von einer geheimen Reichskulturkammer aus dirigiert.²⁰ An das fortschrittliche Potential von einst konnte sobald nicht mehr angeschlossen werden. Rückständigkeit in Sachen industrialisierter Bauprozesse, neuer Materialien sowie Technologien waren das Erbe der Zwischenkriegszeit und prägten ebenso den Wiederaufbau nach 1945. Mit der Souveränität Österreichs 1955 ging gleichermaßen ein wirtschaftlicher Aufschwung einher, der sich auch in der bauwirtschaftlichen Situation Österreichs abzeichnete. So entstanden Ende der 50er Jahre beispielsweise mit dem österreichischen Pavillon der Weltausstellung in Brüssel von Karl Schwanzer einige Ausnahmen, die einen erfolgreichen Anschluss an die internationale Moderne suggerieren sollten. Das Jahr 1958 markiert schlussendlich in der Debatte über moderne österreichische Architektur ein entscheidendes: Zum einen wird Roland Rainer zum Stadtplaner von Wien berufen, zum anderen erscheinen in Österreich die ersten Manifeste von jungen Architekten und Kunstschaffenden. Als erste Generation konnte sie sich wieder frei und unbelastet dem Begriff der Architektur nähern, ohne sich dabei unmittelbar mit der Thematik der praktisch-rationalen Wohnraumbeschaffung auseinandersetzen zu müssen. Mit den Titeln „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“ (Friedensreich Hundertwasser), „Architektur mit den Händen“ (Arnulf Rainer und Markus Prachensky) und den „Thesen zu einer inzidenten Architektur“ (Günther Feuerstein) wurde eine Wiederaneignung der Architektur durch den Menschen gefordert. Architektur sollte von einem rationalisierten technokratischen Industrieprodukt wieder vom Menschen erobert werden und in unmittelbaren Zusammenhang mit eben diesem gebracht werden. Sämtliche Manifeste sind nicht ausschließlich als Architekturpamphlete zu lesen – sie können ebenso als aktive Gesellschaftskritik gedeutet werden. An dieser Stelle sei jedoch hervorgehoben, dass die Schöpfer dieser Manifeste, allesamt zwar einen Bezug zur Baukultur innehatten, jedoch zur Zeit der Veröffentlichung klar im Bereich der bildenden Kunst tätig waren. Es ist also interessant festzustellen, dass sie sich in der Formulierung ihrer Kritik für die Form des architektonischen Manifestes entschieden, da sie diese offenbar als effektivstes Medium

20. Achleitner 1967, S. 2.

betrachteten, grundlegende Anliegen am einfachsten zu veranschaulichen. Feuerstein argumentiert die damalige Situation wie folgt:

„(...)die Architektur hat eine kritische Provokation geboten in diesem Elend der Nachkriegsarchitektur. Während ja die Kunst nichts geboten hat gegen das man protestieren konnte.(...) in der Architektur war natürlich etwas da wogegen man sein konnte und das offenkundig war.“²¹

Damit wurde also das Fundament für eine gründliche Erneuerung der gesellschaftlichen Ordnung gelegt. Es lag nun an der nachfolgenden Generation von jungen Architekten diese Theorien in baulicher Form umzusetzen.

DIE STUDENTISCHE AUSBILDUNG

Die Architekturausbildung war wie alle benachbarten Kunstausbildungen von einer konservativen Einstellung geprägt. Selbst wenn es unter den Professoren an den österreichischen Architekturfakultäten vereinzelt Persönlichkeiten gab, die großen Einfluss auf die architektonische Entwicklung ihrer Schüler hatten und von diesen auch als wichtige Mentoren genannt wurden, so war das Studium – von Seiten des Lehrapparates - auf intellektueller Ebene dennoch zum Großteil in den Mustern einer älteren Auffassung von Architektur gefangen. Erschwerend dazu kam der große Mangel an Information und Aufklärung an den Hochschulen. Bauen wurde von den Medien lediglich als kommunalpolitisches Instrument behandelt, Fachpublikationen beschränkten sich auf die exemplarische Darstellungen einzelner modernistischer Realisierungen. Grundsätzliche Diskussionen oder neue Konzepte wurden von Seiten des Lehrpersonals, wenn überhaupt nur sehr bedingt behandelt. Ottmar Bauer, damals Student an der TU Wien beschreibt die Situation folgendermaßen:

„(...)ansonsten ist architektur out, keine Kunst vom Gefühl her. Baukunst gibt's nur bei staats- und kirchenbauten, wem müsste ich da in den arsch kriechen? Und den helden im sozialen Wohnbau spielen? für wen?“²²

21. Feuerstein 2016, S.22.

22. Bauer 2004, S.10.

Demnach war die junge Generation gezwungen ihren Blick nach Außen zu richten: Information und Wissen musste in mühevoller Arbeit erörtert werden, wobei jeder Besuch aus der Fremde dabei als Erlebnis galt.²³ Friedrich Kurrent beschreibt die damalige universitäre Situation beispielsweise als solche:

„Was uns während des Studiums im intellektuellen Bereich fehlte, holten wir uns von woanders her. So entdeckten wir in den Fünfzigerjahren die österreichische, besser die wiener Moderne neu, angefangen mit Otto Wagner und Adolf Loos. Wir begeisterten uns an Le Corbusier oder am „Bauhaus“ der Zwanzigerjahre, an internationalen Architekturströmungen, an neuen technischen und konstruktiven Möglichkeiten.(...) Es geschah für unsere eigene Zukunft.“²⁴

Neben der technischen Universität und der Akademie der bildenden Künste Wien, konnte sich die TU Graz auch immer mehr zu einer wichtigen Lehranstalt mit internationaler Anerkennung etablieren. Während alte bekannte wie Oswald Haerdtl, Max Fellerer und Franz Schuster an die Kunstgewerbeschule zurückgerufen wurden, waren es Karl Schwanzer und sein Assistent Günther Feuerstein, die mit ihrem modernistischer Lehransatz für frischen Wind an der TU Wien sorgten. In Graz war es Ferdinand Schuster, der die Zeichensäle zu einem progressiven Ort der studentischen Diskussion ausbaute und somit für eine neue Lehrgeneration stand.²⁵ Dem gegenüber stand die Ausbildung an der Meisterklasse von Clemens Holzmeister an der Akademie der bildenden Künste. Diese vertrat zwar einen konservativeren Lehransatz, dennoch kann die Klasse Holzmeister retrospektiv betrachtet als Brutstätte für eine kommende Generation von Architekten gesehen werden, die allesamt die österreichische Baukultur entscheidend mitprägten.²⁶

Jenseits der herkömmlichen Lehrveranstaltungen im universitären Rahmen galt die Salzburger Sommerakademie als gleichermaßen wichtiger Input für die junge Generation von Architekten. Vor allem die Seminare von Konrad Wachsmann und Jacob Berend Bakema, galten als besonders beliebt und gut besucht.

23. Bau 2/3 1969, Neue Konzeptionen aus Wien 1. Teil (ca. 1956-1968), S. 56.

24. Kurrent 2011, S.15.

25. Schmied 2002, S.460.

26. Unter den Studenten Clemens Holzmeisters finden sich unter anderem: Gustav Peichl, Friedrich Achleitner, Hans Hollein, Wilhelm Holzbauer, Viktor Hufnagel, Friedrich Kurrent, Josef Lackner, Anton Schweighofer und Johannes Spalt.

NEUANSÄTZE – ZIEL: UTOPIA

PIONIERE UND VÄTER

Über die gesamten Vorbilder, Einflüsse und Anliegen der heranwachsenden Architekten der 1960/70er Jahre zu berichten würde die Grenzen dieser Arbeit weit übersteigen. Im Folgenden wird auf eine Auswahl von Personen hingewiesen, deren Rolle von mehreren Protagonisten dieser Zeit als herausragend und prägend genannt wird. Durch kompakte Beschreibungen von ausgewählten Persönlichkeiten wird ein Spektrum an unterschiedlichen Einflüssen dargestellt werden, aus welchen die junge Architekturavantgarde zu schöpfen motiviert war. Die Auswahl der beschriebenen Akteure ist wiederum als rein exemplarisch zu lesen und verzichtet auf jeglichen Anspruch der Vollständigkeit. Dabei wird der Fokus auf die wichtigsten, von der Fachliteratur wiederholt angeführten, Meinungsmacher gelegt.

Hans Hollein

„Heute ist der Mensch Herr über den unendlichen Raum“²⁷

27. Hollein/Pichler 1963.

Hans Hollein wird bis heute als eine der einflussreichsten Figuren in der Entwicklung einer österreichischen Nachkriegsavantgarde gehandelt. Ursprünglich als Architekt ausgebildet, verkörpert er das neue Bindeglied zwischen Kunst, Architektur und Design. Eine klare Trennung dieser einzelnen Disziplinen ist heute schwerer denn je. Es war Hollein, der diesbezüglich mit Sicherheit grundlegende Vorarbeit leistete. An der Akademie für bildende Kunst unter Clemens Holzmeister diplomiert, konnte sich Hollein ein Stipendium für sein Masterstudium in den USA sichern. Dieses legte er erfolgreich an der Universität von Berkeley ab, wo er seine progressiven Betrachtungen einer neuen Architektur bereits in Form erster Publikationen kundtat. Während seines USA Aufenthaltes kam Hollein mit der amerikanischen Popkultur in Kontakt und konnte seine Faszination an der Technik und der Unendlichkeit vertiefen, die ihm vernetzte Kommunikationskanäle bieten konnten.

In zahlreichen Abhandlungen zur Architektur erkannte er als einer der Ersten seiner Zeit, dass die Architektur im Begriff war, an

ihre bis dahin bekannten Grenzen zu stoßen. Diese galt es für Hollein zu überwinden, was schließlich dazu führte, dass er 1967 auf einmal alles zu Architektur erkor. Durch das Auflösen bekannter Vorstellungen von Architektur und Kunst sowie durch die Negierung des traditionellen Kanons von Baustilen, die als Maß aller Dinge galten und die als Grenze und Selbstbescheidung betrachtet wurden, sollte der Mensch nun zum Ursprung seiner Kreativität zurückgeführt werden.²⁸ Dieser Einsatz um das Aufweichen altbekannter Gattungsgrenzen schlägt sich auch im gesamten Werk Holleins nieder. Angefangen bei seiner Zusammenarbeit mit Walter Pichler, der utopische Arbeiten entsprangen, die zwischen Plastik und Architektur angesiedelt waren, gefolgt von seinen Entwürfen für Klavierfüße bis hin zur Gestaltung der „Medialinien“ für die Olympiade in München entsprechen nur wenige seiner Arbeiten bekannten architektonischen Gattungsmerkmalen.

In der Formulierung seines gesamten theoretischen Werkes ist klar abzulesen, dass Hollein stark darum bemüht war, das Bauen vom eindimensionalen Prozess der tektonischen Schichtung zu einem multidimensionalen Begriff auf anthropologischer, geschichtlicher, technologischer und künstlerischer Basis zu erweitern. Dabei nimmt er viele Themen vorweg, die uns heute als selbstverständlich erscheinen, zur damaligen Zeit jedoch beinahe undenkbbare Möglichkeiten zu offenbaren vermochten.

Alles ist Architektur

28. Ähnliche Forderungen lassen sich in den Arbeiten späterer Architekten ablesen, in denen der Mensch und seine direkte Interaktion mit der Architektur in den Fokus neuer gerückt werden. Der Mensch kann sich nicht mehr mit Architektur als bloßes Produkt abgeben, sondern spielt als direkter Baustein eine konstituierende Rolle in der Generierung neuer Architektur.(vgl. dazu beispielsweise Haus Rucker & Co – Mind Expander)

29. Prix 2016.

Natürlich darf Holleins Werk nicht als isoliertes Einzelwerk betrachtet werden. Dennoch kann „Alles ist Architektur“, erschienen in der Zeitschrift „BAU“ mit herausgegeben von Hollein selbst, als Stellvertreter für die Pionierleistung von Hollein gesehen werden, radikal neue Überlegungen zur Architektur zu ergründen und den Architekturdiskurs nachhaltig zu verändern.²⁹ Dabei muss Holleins Schrift als Momentaufnahme einer kompletten Generation von Architekturschaffenden gesehen werden, mitsamt all ihrer Inspirationsquellen und möglichen Entwicklungssträngen. Der gesamte Text kann als Bündelung der Ideen verstanden werden, auf die sich erheblicher Teil der Architekturavantgarde Österreichs der 1960/70er stützte.

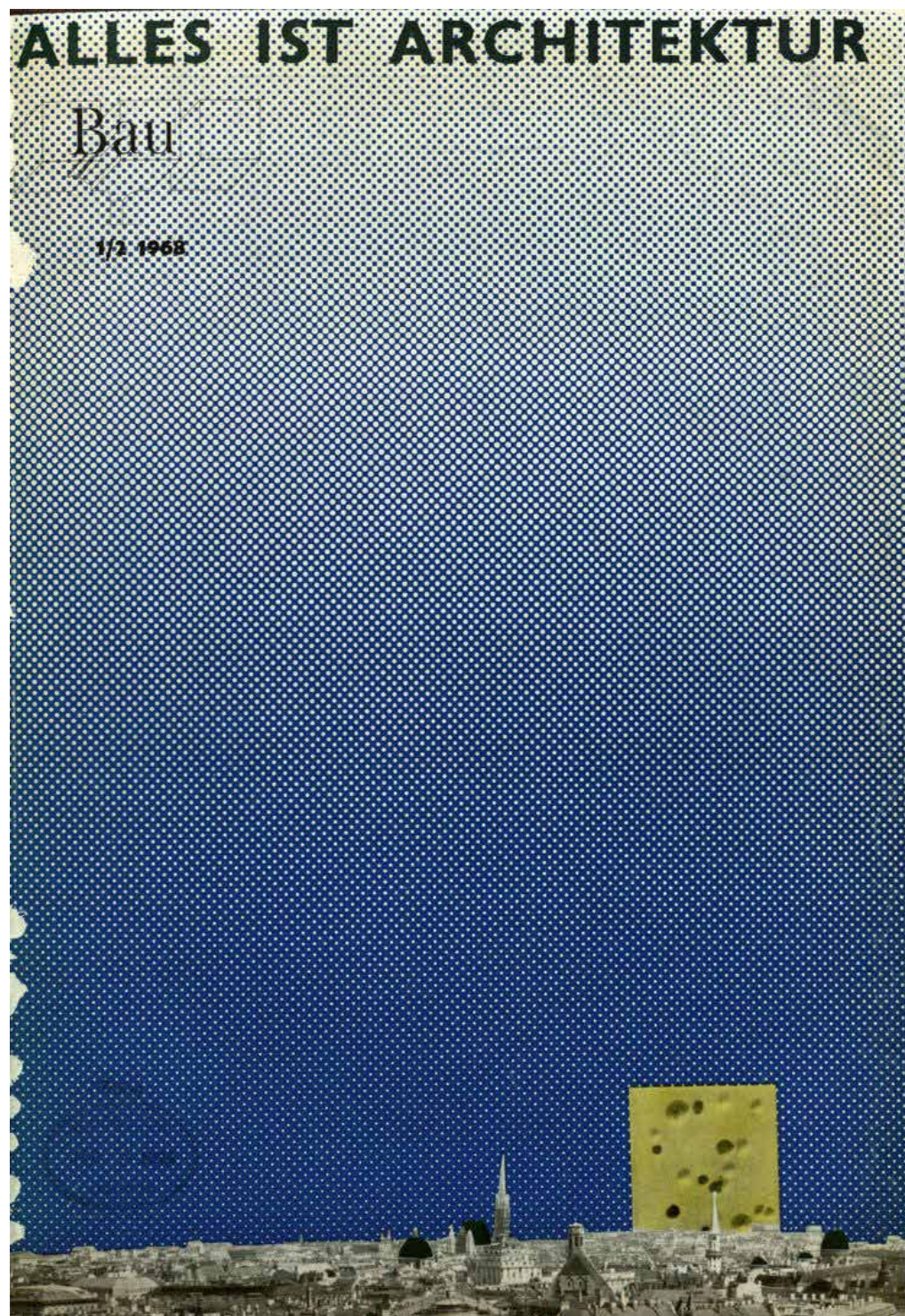


Abb. 5.: Hans Hollein, Titelbild Alles ist Architektur, 1968.



New York während des Streiks der Müllabfuhr
ALLES IST ARCHITEKTUR
 Otto Mühl, 1965, Materialaktion



Abb 6.: Hans Hollein, Alles ist Architektur S.22, 1968.

Alles ist Architektur 1967 – eine Werkbeschreibung

Bereits der erste Satz des Magazins legt die Ambitionen Holleins endgültig klar fest und verortet den Text zwischen Pamphlet und Manifest:

„Begrenzte Begriffsbestimmungen und traditionelle Definition der Architektur und ihrer Mittel haben heute weitgehend an Gültigkeit verloren.“³⁰

Damit stellt Hollein die bis dato gültige, aus konventionellen Betrachtungen entstandenen Begriffsdefinitionen von Architektur und derer Erwartungen in Frage. Er verlangt, dass die Anstrengungen der Architekten, der Umwelt als Gesamtheit zukommen müssen und allen Medien, die diese bestimmen. Die Erweiterung der menschlichen Bereiche und die Mittel der Bestimmung seiner Umwelt gehen weit über bauliche Feststellungen hinaus. Die klassische Moderne wird somit als rationale Antwort auf räumliche Fragen unbrauchbar, da der menschliche Bereich, laut Hollein einer ständigen, psychisch wie auch physischen Transformation unterzogen ist. Der Mensch erweitert sich und seinen Körper ständig und wird somit permanent neu erschaffen. Das Einzige was in der Entwicklung des Menschen feststeht sind die Sinne, die dem Körper innewohnen. Demnach kann man nur bei ihnen als Empfänger äußerlicher Stimulation ausgehen. Somit kann der Funktionalismus nicht mehr als Universalantwort für Probleme räumlicher Natur herangezogen werden. Form muss nicht mehr zwingend der Funktion folgen. Hollein betrachtet Architektur als Medium der Kommunikation. Architektur stellt keine Lösungen mehr dar – für ihn ist Architektur vielmehr eine Möglichkeit.

30. Hollein 1968.

In einer Zeit, in der sich neue Medien rasant entwickeln und einer permanenten Veränderung unterliegen, transportiert Hollein nun Architektur von einer physisch ausformulierten Gestalt in einen sich ständig verändernden, auf äußere Einwirkungen reagierenden Prozess.

Ein neues körperliches Bewusstsein sowie die Thematik einer Multidimensionalität von Architektur stellen also essentielle Konzepte dieses neuen Architekturverständnisses dar.

Im weiteren Verlauf seines Textes bespricht Hollein die Thematik der fortschreitenden Technisierung und die damit einherge-

henden Entwicklung neuer Methoden.

Neue Begierden bedürften neuer Lösungen und konfrontieren seine Besitzer seit jeher mit neuen Gegebenheiten.

Doch Entwicklung, so beschreibt es Hollein, fand bisher nur in der Verbesserung herkömmlicher Technologien statt. Innovation in der Architektur wurde bis jetzt in physischen, „Bau Materialien“ aufgezeigt. Hollein stellt zur Diskussion, ob die Antwort auf viele noch immer traditionell-gebaute Architektur sei, oder ob uns in der heutigen Zeit nicht schon weitaus geeignetere Mittel zur Beantwortung unserer Fragen zur Verfügung stünden. Hollein fordert erstmals, dass Architekten aufhören müssen, in Gebäuden zu denken.

Die folgenden Absätze beschäftigen sich mit der Frage nach der Relevanz einer physischen Architektur. Seinem Konzept der „Architektur als Kommunikationsmedium“ folgend, stellt er die These auf, dass sich Architektur weg von Bedeutung hin zu reiner Wirkung entwickelt habe. Architektur muss heute neue Inhalte und Werte kommunizieren. Hollein erkennt die Macht der Kommunikationsmedien und behauptet, dass ein Gebäude auch nur mehr reine Information sein kann. Er stellt fest, dass Gebäude wie die Akropolis oder die Pyramiden nicht mehr physisch existieren müssten, da die Majorität der Menschen sich ihrer nie durch eine real empfundenes Ereignis bewusst wurde, sondern sie nur mittels der Übertragung durch andere Medien empfunden habe. Die reine Simulation einer Architektur müsse demnach gleichermaßen behandelt werden wie ihre reale haptische Ausformulierung. Hollein geht dabei also wiederum auf Formen neuer Wahrnehmung durch neue Kommunikationsmedien und deren Verwendung ein, sowie auf neue Möglichkeiten der Darstellung zukünftiger Architektur.

Der nächste Teil seiner Schrift versucht die vorher angesprochenen Thesen zu resümieren und diese anhand zweier Beispiele zu veranschaulichen. Die Telefonzelle dient ihm dabei als Sinnbild für den Zusammenschluss minimal körperlichen Volumens, das aber durch die Implementierung des Mediums der Telekommunikation den globalen (unendlichen) Raum einzuschließen in der Lage ist. Als zweites Beispiel geht er von Architektur aus, die dem Nutzer als gebautes Volumen erlaubt auch an den extremsten Orten der Welt Unterschlupf vor widrigen Umgebungen zu finden bzw. Temperatur und Nahrungsversorgung zu beeinflussen. Diesen Parametern folgend führt Hollein nun die Raumkapsel ein, die seiner Besatzung als ideale Behausung die selben Voraussetzungen liefert wie es jede

Architektur können sollte. Der Raumanzug wird in diesem Beispiel sogar noch als optimiertere Variante, „perfekter als jedes „Gebäude““ genannt.³¹

Am Ende seines Textes spricht Hollein nochmals an, dass bis heute erst wenige Versuche stattgefunden haben, mit alternativen Mitteln wie Licht, Geruch und Temperatur Raum zu bestimmen. Auch Laser, Chemikalien und Drogen werden genannt um Körperfunktionen zu regulieren oder gar komplett artifizielle Raumwahrnehmungen zu schaffen. Mit diesem Absatz eröffnet Hollein die Debatte um eine neue Raumdefinition, auf die es die Menschen vorzubereiten gilt. Hollein schließt seinen Text mit folgenden Worten ab, die keine Antwort auf offene Fragen geben, sondern vielmehr als Möglichkeit für zukünftige Architektur verstanden werden müssen:

„Eine echte Architektur unserer Zeit ist daher im Begriff, sich sowohl als Medium neu zu definieren, als auch den Bereich ihrer Mittel zu erweitern. Viele Bereiche außerhalb des Bauens greifen in die „Architektur“ ein, wie ihrerseits die Architektur und die „Architekten“ weitere Bereiche erfassen. Alle sind Architekten, alles ist Architektur.“³²

Bei der genauen Analyse des Textes scheinen sich drei entscheidende Punkte heraus zu kristallisieren. Den ersten Punkt, den Hans Hollein anspricht, ist die Entwicklung einer neuen Körperlichkeit. Gesellschaftliche Rollenbilder verschieben sich und somit auch körperliche und in weiterer Folge natürlich auch räumliche Ansprüche. Der Mensch wird als Produkt seiner sich ständig verändernden Umwelt betrachtet und ist somit einer permanenten Transformation unterzogen.

Der nächste Punkt der Hollein als wichtig erscheint ist der Einsatz neuer Medien um Architektur zu (re)präsentieren. In diesem Zusammenhang wirft er auch die Frage nach technologischer Weiterentwicklung von neuen Materialien und deren Einfluss auf die Architekturvision der Zukunft auf.

31. Hollein 1969.

32. Hollein 1969.

Zeitgenössische Kritik

An dieser Stelle seien die Aussagen Günther Feuersteins bezüglich Hans Holleins Schrift erwähnt. Während Feuerstein dem Slogan „Alles ist Architektur“ seine popkulturelle Qualität durchaus eingesteht, weist er dennoch auf das kritische Potential des Manifestes hin. Denn durch die Position alles zu Architektur zu erklären, liquidiert sich laut Feuerstein die begriffliche Abgrenzung eben dieser, was schlussendlich dazu führt, dass gleichermaßen nichts mehr Architektur ist.³³

Jeder Anwender muss demnach selbst entscheiden, auf welche Position er sich einlässt.

Günther Feuerstein

Günther Feuerstein nimmt in der Entwicklung der österreichischen Architekturavantgarde der zweiten Republik eine zentrale Rolle ein. Er verantwortet einen Teil qualitätvoller Architektur in Österreich und gilt als wichtiger Katalysator, Kommunikator und Befreier der Architektur seit den 1960er Jahren. 1951 ging er als einer der ersten Absolventen der technischen Hochschule Wiens nach Ende des zweiten Weltkrieges ab. Nach einer Anstellung bei Michel Engelhart wechselte er 1958 als freier Mitarbeiter ins Büro Karl Schwanzers.³⁴ Dieser hat zur damaligen Zeit bereits einen Lehrstuhl an der technischen Hochschule inne und tritt eines Tages an Feuerstein heran mit den Worten:

„Die Kunstgeschichte hört mit der Barocke auf, das ist doch ein Skandal! Machen Sie weiter!“³⁵

So wird Feuerstein 1961 schließlich als Assistent an der Seite von Professor Karl Schwanzer am Institut für Gebäudelehre und Entwerfen der Technischen Hochschule Wien eingesetzt.³⁶ Er wurde mit der Vermittlung von Gegenwartsarchitektur betraut. Ermutigt von Schwanzer, neue Felder der Architektur zu ergründen um den Studenten neue Impulse zu liefern, ruft Feuerstein 1963 das „Klubseminar für Architekturstudenten“ ins Leben.³⁷

33. Feuerstein 2016.

34. Michel Engelhart, war ab 1949 ordentlicher Professor für Baukunst, Entwerfen und Denkmalpflege an der technischen Hochschule Wien und war zudem seit er als Beiratsmitglied des Bundesministeriums für Wiederaufbau und Denkmalschutz maßgeblich am Wiederaufbau verschiedener im zweiten Weltkrieg beschädigter Gebäude beteiligt.

35. Feuerstein 2008, Minute 09:25-09:35.

36. Achleitner 1967/1, S. 848.: Achleitner nennt Schwanzers Pavillon für die Brüsseler Weltausstellung 1958 als Zeichen dafür, dass sich eine Veränderung in der österreichischen Szene vorbereitet. Mit der Berufung von Karl Schwanzer als Professor des Institutes für Gebäudelehre und Entwerfen 1959 wurde die gelehrte Architektur an der Technischen Hochschule, die zu dieser Zeit noch stark von den funktionalistischen Tendenzen der internationalen Szene gekennzeichnet war ein wenig aufgelockert.

37. Das Klubseminar soll die fehlende Lehre zur zeitgenössischen Architektur kompensieren und den Diskurs zu aktuellen architektonischen Tendenzen intensivieren.

„Das Klubseminar der Architekturstudenten ist eine Gruppe engagierter Menschen, die durch ihre fachliche und geistige Qualifikation Zielsetzungen formulieren, die über den Routinebetrieb der Hochschule hinausgehen.“³⁸

Das Klubseminar baut auf Fachvorträgen Feuersteins, zu aktuellen Positionen zeitgenössischer Architektur auf, die von Studenten ergänzt werden. Im Rahmen des Klubseminars werden Ausstellungen besucht sowie Exkursionen getätigt. Dabei wird ständig „der lebendige und unmittelbare Kontakt mit dem Baugeschehen“ gesucht.³⁹ Wolf D. Prix erinnert sich diesbezüglich:

„Feuerstein war die treibende Kraft, die uns mit anderen neueren und zeitrichtigen Strömungen bekannt gemacht hat.“⁴⁰

Auch Gäste verschiedenster Schaffensgebiete werden von Feuerstein eingeladen, um im Rahmen seiner Lehrveranstaltung den geistigen Horizont der Studenten über die Architektur hinaus zu erweitern. Die von Karl Schwanzer unter der Mitarbeit Günther Feuersteins organisierte USA Exkursion 1964 stellt ein Schlüsselerlebnis für viele der Studierenden dar und bringt neue Impulse an die Technische Hochschule Wien. Die Abschlussarbeiten des Jahres 1963/64 zeigen die ersten Schritte in Richtung einer unkonventionellen Architektur. Inspiriert von der Formensprache von Kiesler sind es Studenten wie Günter Zamp-Kelp und Laurids Ortner, die erstmals auf sich aufmerksam machen.⁴¹ Dem stetig wachsenden Interesse der Studierenden Folge leistend sorgt Karl Schwanzer mit seinen „Experimentellen Entwerfen“ zwischen 1966 und 1968 für eine handfeste Auseinandersetzung zwischen Bau und Improvisation. Die Leitung und Organisation des Entwerfens überträgt Schwanzer wiederum an seinen Assistenten Feuerstein. Dieser legt als Ziel des Entwerfens fest, dass ohne Plan, Skizze oder Zeichnung unmittelbar und spontan gebaut werden solle. Schwanzer steht dem Ganzen zu Beginn etwas skeptisch gegenüber, erkennt jedoch bald das innovative Potential, das diesen Entwerfen wohl inhärent war.⁴² Es war zu jener Zeit, als sich die Wiener Szene allmählich in Form von Experimentalgruppen verdichtete.⁴³

1967 organisiert Günther Feuerstein im Rahmen des Klubseminars für Architekturstudenten eine Ausstellung studentischer Arbeiten in der Galerie nächst St. Stephan. Diese „Show“ auf nicht

38. Feuerstein 1988, S. 465.

39. Feuerstein 1988, S. 465.

40. Prix 2016.

41. Friedrich Kiesler war ein österreichischer Architekt, der 1926 in die USA emigrierte, wo er als Architekt, Künstler und Designer arbeitete. Ab 1950 beschäftigte er sich mit seiner Idee eines „endless houses“. Dabei stand er für die Gleichberechtigung und die enge Beziehung des Kunstwerkes zum Raum und den Betrachtern.

42. Feuerstein 2016.

43. Feuerstein 2008.: Wolf D. Prix und Helmut Swiczinsky beispielsweise sowie Laurids/Manfred Ortner und Günter Zamp-Kelp fanden sich hier zu Coop Himmelblau bzw. Haus-Rucker und Co zusammen.

akademischem Boden stellte erstmals Arbeiten öffentlich zur Schau, die nicht mehr viel mit konventioneller Architektur zu tun zu haben schienen. Als Günther Feuerstein 1968 den Aktionisten Otto Mühl zu einem Vortrag im Rahmen seiner Lehrveranstaltung einlud, ohne sich dafür die Erlaubnis der Direktion zu sichern, wurde Feuerstein seines Lehrauftrages auf der technischen Universität enthoben.

„die ordentliche professorenschaft, ziegenbart feuersteins unwesen lange zusehend, hat ihm letztendlich das gas abgedreht, baukunst bleibt baukunst (...) die kriegsverbrechergeneration gibt sich hochmoralisch und prüde bis zum kragen und hält uns, ihre kinder, im irr glauben, es mit sehr feinen menschen zu tun zu haben.“⁴⁴

Diese Äußerung eines ehemaligen Studenten Feuersteins macht deutlich, dass Feuerstein nicht nur neue Strömungen in der Architektur lehrte. Feuerstein war sich darüber bewusst, dass er auch zur Anlaufstelle für alle kritischen Strömungen unter Studenten geworden war und seine Lehrveranstaltungen zum Schmelztiegel für Gesellschaftskritik.⁴⁵

Feuerstein erhielt seinen Lehrauftrag für Gegenwartsarchitektur zwar wieder, eine ordentliche Professur blieb ihm jedoch untersagt. Ab 1970 veranstaltete Feuerstein seine „open office“ Veranstaltungen, ähnlich denen des Klubseminars, in seinem Büro in Wien. Auch diese Veranstaltungen standen Studenten und Fachkollegen weiterhin offen, um aktuelle Themen und Tendenzen auf dem Feld der Architektur erörtern zu können. Neben seiner Lehrtätigkeit war Feuerstein maßgebend an der Revitalisierung des „Bau“ Magazins beteiligt. Eine Vielzahl an Publikationen zeichnet Feuerstein als wichtige Quelle in der Untersuchung der österreichischen Kulturgeschichte der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts aus. Daneben leistete Feuerstein entscheidende Pionierarbeit auf dem Gebiet der österreichischen Architekturtheorie, in dem er bis heute noch immer tätig ist.

^{44.} Bauer 2004, S.12.

^{45.} Oppolzer 2015.

Clemens Holzmeister

Clemens Holzmeisters Berufung an die Akademie der bildenden Künste in Wien war entscheidend für die Prägung eines Teils der ersten Generation von Nachkriegsarchitekten. Sein Oeuvre ist zwar nicht als integraler Bestandteil der österreichischen Architekturentwicklung zu betrachten – entstand doch ein Großer Teil seines Werkes im Exil in der Türkei. Doch war es genau sein Personalstil abseits der zeitlich stattfindenden Entwicklung in Österreich, der mit Sicherheit einen dazu beitrug, dass ein Großteil der Meisterklasse aus der Schule Holzmeister wesentliche Entwicklungsarbeit zur Veränderung der nationalen wie internationalen Architekturszene leisteten. Ein Schüler Holzmeisters beschrieb das Werk seines Meisters folgendermaßen:

„(...)dieses Werk hat jedoch eine Kontinuität, eine Sicherheit in der Verwendung der architektonischen Mittel aufzuweisen, die ihm über die Jahre hindurch eine stets wiederkehrende Aktualität verleihen.“⁴⁶

Trotz seiner nur kurzen Aufenthalte in seiner Klasse war es Holzmeister ob seiner Persönlichkeit und seines Könnens dennoch möglich, bei seinen Studenten nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen. Holzmeister hielt wenig von Modellen. Er war überzeugt davon, dass die zeichnerische Darstellung in Form von Schaubildern und Perspektiven unentbehrlich sei für den Betrachter, um Räume und Architekturen verstehen zu können. Er war ein hervorragender Darsteller und demonstrierte seinen Studenten regelmäßig Perspektivkonstruktionen unter Verwendung unterschiedlicher Maltechniken. Eben soviel Wert legte er auf die sprachliche Artikulation eines Projektes. Auch auf diesem Gebiet war er ein Meister und konnte überzeugen, erinnert sich Friedrich Kurrent, der zwischen 1949 und 1952 unter Holzmeister studierte.⁴⁷ Holzmeister predigte Zeit seines Lebens den „Dreiklang der Künste“, was als Metapher für das enge Zusammenspiel aus Malerei, Bildhauerei und Architektur zu verstehen ist. Die Vernachlässigung dieser innigen Beziehung würde man, seiner Meinung nach, der Architektur sofort anmerken. Dennoch galt Holzmeister nicht als experimentierfreudiger Meister.⁴⁸ Für seine Schüler, die allesamt großen Anteil an der Veränderung der österreichischen Architekturlandschaft leisteten, galt es nicht nur den Stand der Moderne zu hinterfragen sondern auch die gesamte

46. Holzbauer 1982, S. 13.

47. Kurrent 2011, S. 12.

48. Achleitner 1982, S.11.

Geschichte der österreichischen Architektur in Frage zu stellen – doch Holzmeister wollte von all dem nichts wissen.⁴⁹ Er verließ sich auf Bekanntes und Erprobtes, dessen Wirkung unter Lichteinfluss er kannte und gezielt einsetzen konnte. Denn die immaterielle Qualität der Lichtwirkung stand für Holzmeister in direktem Zusammenhang mit Raumwirkung und das war für Holzmeister essentiell.

Clemens Holzmeister im Kontext

Obwohl Clemens Holzmeister nicht direkt in das Umfeld der architektonischen Experimentalgruppen Österreichs einzurechnen ist, so erweist sich seine Nennung innerhalb dieser Arbeit dennoch als gerechtfertigt.

Der Architekt Peter Cook spricht in seinem Artikel „the austrian Phenomenon“ von einer auffälligen Affinität zur filigranen Ausarbeitung der Darstellungen der Architekturkonzepte der 1960/70er Jahre.⁵⁰ Cook setzt diese in direkte Relation zur Wiener Schule des frühen 19. Jahrhunderts. Clemens Holzmeister, kann in diesem Zusammenhang folglich als Schlüsselfigur betrachtet werden. Er war stets darum bemüht, seinen Studenten die Wichtigkeit der architektonischen Artikulation auf zeichnerischer wie sprachlicher Ebene zu vermitteln. So verwundert es nur wenig, dass Hans Hollein - einer der Pioniere der österreichischen Architekturavantgarde der 1960/70er Jahre – aus der Schule Clemens Holzmeisters hervorging.

^{49.} Achleitner 1982, S.11.: Als Holzmeister jedoch mit dem Bau des Salzburger Festspielhauses beschäftigt war, nahm er gemeinsam mit seinen Schülern an den Vorträgen seines Kollegen Konrad Wachsmann im Rahmen der Sommerakademie teil. Achleitner spricht dabei von „einer Art Salzburger Wunder von Koexistent“. siehe dazu: Achleitner 1982, S.11.



Abb. 7.: Hubschrauberangriff der 1st Air Cavalry Division im Vietnamkrieg, 1968.

Abb. 8.: Buzz Aldrin Mondlandung, 1969

EINE NEUE GENERATION

STIMMUNGSBILD EINER REVOLUTION

Die Zeit der 60er Jahre fallen in eine Periode des Umbruchs und des Aufbegehrens. Die „roaring sixties“ waren eine aufgewühlte Zeit, auf Basis hedonistisch-individualistischer Prinzipien. Diese Zeit war bestimmt durch eine laute und bunte Popkultur, die sich auf die Errungenschaften der Raumfahrt und Telekommunikation stützte.⁵¹ Die Zeit war von Massenmedien geprägt und die Kunst war voll von Alltagszitaten kombiniert mit Humor und Ironie. Parallel dazu war die Zeit schwanger mit dem Wunsch nach einem politischem Umbruch: Linksorientierte Studenten- und Bürgerrechtsbewegungen bekehrten auf, und in den USA wurden erste Proteste gegen den Vietnamkrieg und für die schwarze Bürgerrechtsbewegung ausgerichtet.⁵² Wolf D. Prix zur damaligen Situation:

„Politisches Statement oder Pop – das war kein entweder oder, das war alles ein Ideenstrom.(...) Also insofern gab es keine Trennung und die persönliche Motivation war, wie es hoffentlich auch heute noch so ist, dass wir die Architektur sofort und radikal ändern wollten, weil wir gedacht haben, dass die Architektur wie sie damals gebaut wurde, den gesellschaftlichen Randbedingungen nicht mehr entspricht.“⁵³

51. Engel 2014, S.19.

52. Prix 2016.: Die Studentischen Protestbewegungen in Österreich verliefen jedoch in einem vergleichsweise harmlosen Rahmen.

53. Prix 2016.

Dem gegenüber standen den jungen progressiven Architekten jedoch die Generation ihrer Lehrer, die meistens noch Vertreter einer älteren Auffassung von Architektur waren. Diese versuchten immer noch mit vereinzelt baulichen Realisierungen die österreichische Moderne am Leben zu halten und entsprechend zu vertreten. Grundsätzliche Diskussionen oder neue Konzepte wurden an den Universitäten nicht behandelt. Otmar Bauer, damals Student unter Feuerstein beschreibt den damaligen Universitären Alltag folgendermaßen:

„(...)gegenwartsarchitektur – endlich keine tempel mehr, exkursion in wien am naschmarkt, die zwei wagnerhäuser, das majolikahaus – das ornamaent überwindet die untergeordnete funktion, die blumen überziehen das ganze

haus, schwärmt ziegenbart feuerstein(...) die studenten sollen was sagen zum geschehen – da sitzen wir studenten und keiner bringt den mund auf, wir sind eben zum studieren da und nicht zum diskutieren (...) das schweigen tropft und drückt die jugend von nachkriegsösterreich (...) reden war eben nicht gefragt, nicht vorgesehen, nicht gelernt“⁵⁴

Selbst nach Abschluss ihres Studiums blieb die junge Generation weitgehend vom Baugeschehen isoliert. Durch diese Isolation wurden im Rahmen des universitären Lehrbetriebs sowie auch in Eigeninitiative der jungen Architekten Projekte phantastisch-utopischer Natur entwickelt. Friedrich Achleitner deutet diese als Antwort auf das Desinteresse der politischen Willensträger an der zeitgenössischen Architektur. Achleitner liest die Konzepte der Arbeiten nicht so sehr als utopische Prognose einer fortschrittlichen Gesellschaft, sondern viel mehr als reaktive Gegenposition zur vorherrschenden Interessenlosigkeit.⁵⁵

Weder über das Alter noch über eine bestimmte Stilistik zu erfassen, teilten sich die jungen Architekten wie Künstler die Ansicht, dass Kunst, nach damaliger Definition an ihre Grenzen gestoßen war. Stark daran interessiert ihre Umwelt aktiv mit zu gestalten war man sich einig, dass der Begriff der „modernen Architektur“ laut damaliger Definition ebenso überholt war und für ihre Bestrebungen nicht mehr ausreichte.⁵⁶ Die Jugend sah sich endlich dazu bereit, sich vom Erbe ihrer Urväter zu befreien und lechzte nach einer allumfassenden Neudefinition ihrer Lebensbedingungen. In einem Artikel von 1969 beschreibt Friedrich Achleitner, dass beim Versuch die österreichische Architektur zu definieren, nicht mehr bleibt, als eine Darstellung von Tendenzen und eine „vage Andeutung der Beziehungen und Hintergründe“. ⁵⁷ Als wesentlichste Errungenschaft dieser Architektur nennt er jedoch die schiere Tatsache, dass sich diese überhaupt entwickeln konnte und dass sie Österreich eine intensivere Auseinandersetzung ermöglicht, auf die sich schon zu lange warten ließ.⁵⁸ Ebenso unscharf zeichnet Sokrates Dimitriou 1969 sein Bild der vorherrschenden Architektur Tendenzen aus Österreich. Für ihn ist die Entwicklung der österreichischen Architektur durch zahlreiche Aktivitäten gekennzeichnet, die der Resozialisierung der Architektur dienen.⁵⁹

Der Architekt Klaus Gartler findet 1969 folgende Worte um die aufgewühlte Situation, in der sich die nächste Generation der

54. Bauer 2004, S.12.

55. Achleitner 1976, S.6.

56. Immer mehr „freie Künstler“ erheben ihren Anspruch an Architektur. Hundertwasser (Verschimmelungsmanifest), Rainer Staudacher (Architektur mit den Händen), Wotrubas (gemeinsam mit Gerhard Mayer Kirche zur Heiligen Dreifaltigkeit), Ernst Fuchs (Architectura Coelaestica), Walter Pichler (gemeinsam mit Hans Hollein).

57. Achleitner 1969, ohne Paginierung.

58. Achleitner 1969, ohne Paginierung.

59. Dimitriou 1969, ohne Paginierung.

österreichischen Architekten nun zurechtfinden musste, als solche zu beschreiben:

*„Dem Streben nach Unendlichkeit entsprach der Satz: „Alles ist Architektur“. Dieser Satz begründet den totalitären Anspruch des Zweifelnden gegenüber der Sophistik. Dieser Satz manifestierte die befreiende Flucht nach außen, nach einer Position, von der aus jede Vielstimmigkeit übertönt werden konnte. Dem Streben nach Endlichkeit entsprach der Satz: „Es gibt keine Architektur“. Dieser Satz entsprang der Skepsis, dem Anspruch des Zweifelnden gegenüber seiner Geschichte, und manifestierte die Flucht nach innen. Darin lag die Rückbestimmung auf einen Anfang, die Versenkung in die Stille. Beide Sätze für sich genommen, enthüllten je zur Hälfte das Trugbild eines unteilbaren Ganzen. Beide Sätze in Abhängigkeit zueinander gesetzt, zeigten die Polarität des Begriffes und dessen eigentliche Entzogenheit vor jeglichem Anspruch. Beide Sätze gemeinsam, bewirkten die Öffnung des akademisch abgegrenzten Feldes. Ein aufgestaunter Gedankenstrom begann zu fließen, und grub das Bild einer neu dimensionierten Realität in das Feld der Schule“.*⁶⁰

STUDENTISCHE GRUPPEN UND KOLLEKTIVE

*„Wir wollten die Ideen, die wir am Papier entwickelt haben auch gebaut sehen.“*⁶¹

60. Gartler 1969, S. 26.

61. Prix 2016.

Im Rahmen ihrer universitären Ausbildung fanden sich immer mehr Studenten mit einer geteilten Auffassung von Architektur zu Experimentalgruppen zusammen, um ihre Ideen endlich umzusetzen. Den Anfang macht 1967 die Gründung der Gruppe „Haus-Rucker & Co“ gefolgt von der Gründung der „Coop Himmelblau“ 1968 (ursprünglich Baukooperative Himmelblau) sowie von den Gruppen „Zünd up“ und „Salz der Erde“ 1969 und der Architekturgruppe „Missing Link“ 1970. Ihnen allen war ihre kritische Position zu bestehenden architektonischen Traditionen gemein. Gepaart mit



Abb.9.: Coop Himmelblau, Sie leben in Wien Titelseite, 1976

einem ausgeprägten Interesse für die Möglichkeiten aufkommen- der Technologien konnten Arbeiten entstehen, die zwar den An- schein einer Architektur erwecken mochten, jedoch genauso als gesellschaftspolitische Kampfansagen verstanden werden können.

Es sei jedoch an dieser Stelle erneut darauf hingewiesen, dass Graz und dessen Akteure einen ebenso wichtigen Beitrag zur Entwicklung einer österreichischen Architekturavantgarde her- vorgebracht haben, wie ihre Wiener Kollegen.⁶² Im Folgenden wird dennoch auf die Geschichte der einflussreichsten Wiener Grup- pierungen eingegangen, da sich hier im Speziellen bereits erste formale Parallelen zwischen dem Feld der Architektur und dem Wiener Aktionismus ziehen lassen.

Coop Himmelblau

„Coop Himmelbau ist keine Farbe, sondern die Idee, Architektur mit Phantasie leicht und veränderbar wie Wolken zu machen.“⁶³

Im Mai 1968 wurde die Baukooperative Himmelblau von Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky und Michael Holzer in Wien gegründet.⁶⁴ Inspiriert von antiautoritären Erziehungsmodellen, Jimi Hendrix, dem Vietnamkrieg genauso wie dem Minirock als Symbol der Be- freiung der Frau und der Weltraumfahrt, ging es darum, sich mit der Frage nach der tatsächlichen Aufgabe zukünftiger Architektur auseinanderzusetzen.⁶⁵ Überzeugt vom neuen Architekturbegriff Holleins und Pichlers, konnten sie nach ihrem Studium an der TU Wien bei Schwanner und Feuerstein ihre ersten Experimente in Form von luftgetragenen Prototypen realisieren. Im Vorder- grund dabei stand „die Entwurfsidee einer Architektur, die sich wie Wolken verändert. Pneumatische Konstruktionen erlauben Volumenveränderungen durch den neuen „Baustoff“ Luft. Und die neuen Formen beeinflussen – „unterstützt durch Farbprojektionen, Ton und Gerüche – die Erlebnisqualität der Räume.“⁶⁶ Dabei war es stets ein Anliegen nicht Architektur zu designen, sondern offene Räume zu schaffen, in denen jeder seinen eigenen Traum vom Leben verwirklichen kann.⁶⁷ Basierend auf einer tiefgehenden Ausein- dersetzung mit den philosophischen Modellen Freuds und Derridas und deren Formulierungen zum Unbewussten untersuchten die Coop Himmelblau, wie das Unbewusste den Entwurf beeinflusst.⁶⁸

62. Für weiterführende Information zur grazer Szene siehe: Architektur Inves- titionen / Grazer Schule, Visionäre Architektur, Graz von innen etc.

63. Coop Himmelblau 1968.

64. Holzer stieg bereits 1971 aus der Coop- erative aus, Swiczinsky schied 2006 end- gültig aus der Coop aus. Seitdem leitet Prix das Atelier als Design Principal und CEO.

65. Vgl. Interview mit Wolf D. Prix vom 08.01.2016. (liegt im Anhang bei)

66. Coop Himmelblau 1968, S750.

67. Prix 2016.

68. Prix 2016.



Abb.10.: Haus-Rucker-Co, 1968

Diese Auseinandersetzung mit dem Freudschen Unterbewusstsein und der unbewusst-instinktiven Willkürhandlung sollte auch den Werken des Wiener Aktionismus als Grundlage dienen. Die Coop Himmelblau demonstrierten ihre Forderungen nach einer radikalen Architektur für ein Leben gekennzeichnet durch Selbstbestimmung, in Form von öffentlichen Präsentationen ihrer Prototypen, die in ihrer Darbietung und ständiger Veränderung aktionistische Züge annahmen. Ihre praktische Arbeit wird seit jeher durch eine Verschriftlichung ihres architektonischen Denkens begleitet. Anhand der Formulierung zahlreicher Manifeste und radikaler Gedanken können die Forderungen der Coop Himmelblau bis heute noch immer gut nachvollzogen werden.

Haus-Rucker-Co

„Wir verstanden uns als Künstler, unsere Arbeiten als freie Form von Architektur.“⁶⁹

Das Kollektiv Haus-Raucker-Co wurde 1967 von den Architekten Laurids Ortner, Günther Zamp-Kelp und dem Maler Klaus Pinter in Wien gegründet. Ortner und Zamp-Kelp beendeten beide ihr Studium an der TU Wien, wo sie sich auch kennenlernten, Pinter absolvierte die Klasse von Albert Paris Gütersloh an der Akademie der bildenden Künste. Sie verstanden sich als Architektur- und Künstlergruppe, in ihrem Schaffen stets den schmalen Grat zwischen diversen Kunstgattungen entlang schreitend. Das Kollektiv übersiedelte 1970 nach Düsseldorf. Ein Jahr später eröffnete Klaus Pinter eine Zweigstelle in New York und Manfred Ortner, der Bruder von Laurids, trat dem Kollektiv bei. 1977 trennte sich Klaus Pinter vom Kollektiv und führte seine Arbeit selbstständig fort. Die Benennung der Gemeinschaft Haus-Rucker-Co rührt von der gemeinsamen Herkunft aller vier Mitglieder, dem oberösterreichischen Hausruck – damit ist der Name zwar vorgegeben, jedoch noch nicht zur Gänze erklärt: Neben der Herkunft der Mitglieder enthält der Name auch das Leitkonzept der Gruppe: Architektur zu verrücken, sie weiter zu rücken... Dabei verstanden sie die Stadt als Nährboden für ihre Projekte, auf dem sie wie im Labor keimen konnten und zukünftige Urbane Situationen antizipieren sollten.⁷⁰ In ihren Arbeiten aus den 1960er Jahren zielten sie stets darauf ab technisch-ästhetische Konstruktionen zu schaffen, die mit in-

69. Ortner 1992.

70. Blomberg 2014. S.8.



Abb.11.: Zünd-Up.

Abb.12.: Zünd-Up.

telligenter Leichtigkeit zu einer bewusstseinsweiternden Erfahrung des städtischen Umfeldes beitragen sollten – dadurch sollten spektakuläre neue Körpererfahrungen im urbanen Raum eröffnet werden.⁷¹ Für Günther Zamp Kelp ging es um die „Konditionierung der Wahrnehmung“.⁷² Dabei reichten ihre Projekte von an Fassaden applizierte Ballons für zwei über Umwelt Transformatoren bis hin zu einem riesigen Billard und essbaren Stadtmodellen. Ähnlich wie die Arbeiten ihrer Kollegen von Coop Himmelblau, rücken die „Installationen“ der Haus-Rucker-Co den Menschen und dessen Partizipation an seiner Umwelt in den Fokus ihrer Bearbeitung. Dabei lässt sich durch den Einsatz einer, damals als unkonventionell geltenden Formensprache, klar die Faszination für die stetig voranschreitende Technik und die Errungenschaften der Mondfahrt ablesen. Weiters legt die Einbindung Klaus Pinters als Gründungsmitglied der Gruppe das Interesse dar, Architektur nun endgültig mit Kunst zusammenzuführen.

Zünd up

„Wir glauben an die Zerstörung der bestehenden Beziehung zwischen Architektur und gesellschaftlichen Verhaltensmustern. Zerstörung ist positive Handlung. Architekten bleiben immer für ihre Handlungen verantwortlich. Architektur ist aggressiv, sie brennt, sie stinkt, sie verändert sich, sie ist schmutzig und schön. Schwarz ist unsere Lieblingsfarbe.“⁷³

71. Blomberg 2014. S.8.

72. Zamp Kelp 1984. S. 39.

73. Feuerstein 1988, S.108.

74. Vgl dazu: Kandeler Fritsch 2016.

Zeitnahe zu Haus-Rucker-Co und Coop Himmelblau entstanden, findet Zünd Up bei weitem nicht das selbe mediale Interesse wie ihre Kollegen. In der Frage nach einem möglichen Naheverhältnis von Architektur und Aktionskunst bilden die Arbeiten von Zünd Up dennoch eine entscheidende Schnittstelle zwischen den beiden Gattungen.

Mittels exzessiven Bemühungen zur Bewusstseinsweiterung durch Alkohol und Drogen versuchten sie mit ihren Arbeiten gängige Denkmodelle zu durchbrechen und ihr Lebensgefühl lustbetont in Aktionen umzusetzen.⁷⁴ Die Gruppe Zünd Up zählte wie die meisten österreichischen Architekturgruppen der 1960er Jahre zu dem Kreis von Studenten von Schwanzer und Feuerstein. Mit ihrem Entwurf für eine Park-

garage am Karlsplatz, entstanden im Rahmen eines Entwerfens bei Karl Schwanzer, erregten Sie 1969 erstmals öffentliches Interesse: Der Ansatz der Zünd Up zur vorgegebenen Aufgabe eine Garage am Wiener Karlsplatz zu entwerfen ging weit über die architektonischen Anforderungen hinaus. Das Programm wurde in gesellschaftskritische Zusammenhänge gestellt und auf mehreren Ebenen analysiert. In der Summe ihrer Darstellungen entwickelten sie einen Entwurf, der eine tiefgehende Auseinandersetzung mit dem Auto als Fetischobjekt, der Hochkultur, des Konsumdesigns und der gesellschaftlichen Struktur wiedergibt. Dieser Entwurf kann als programmatischer Wegweiser für zentrale Themen in der Bearbeitung der Zünd Up und im weiteren der gesamten Generation herangezogen werden. Ihr Interesse zur Aktion wird in der Endpräsentation des „Big Viennese Auto Expanders“ bereits erstmalig erfahrbar. In einer multimedialen Show in der Tiefgarage Am Hof wird das Projekt durch große Pläne an den Wänden der Waschboxen und einem aggressiven schwarzen Modell präsentiert. Unterstützt von Projektionen wird das Spektakel von Jimi Hendrix Sounds und den Motoren von vierzig Harley-Davidson Motorrädern untermalt.

1970 ging aus Zünd-Up schließlich die Gruppe „Salz der Erde“ hervor, die ihre Kritik an der Architektursituation in Form von Aktionen kanalisierte. Die Gruppe war kein geschlossenes System – sie pflegte stets Kontakte zu „Alternativen“ und anderen Künstlerinitiativen:

75. Huber 2015.

„Gespräche mit Hollein und Pichler fanden statt, man traf sich im »Alt Wien, Savoy, Café Sport, der Wunderbar, Hellas« mit Max Peintner, Himmelblau, Hermann Schürer, Heinz Leitner, Franz Ringel, Reimo Wukounig, Peter Matejka, Mark Mack, Peppo Pichler und vielen anderen.“⁷⁵

Nach Aktionen unter anderem in Salzburg, Wien und Payerbach, werden Salz der Erde und Zünd-Up 1970 vom ORF zu einer Produktion „Verbesserung Österreichs“ eingeladen. Dabei entsteht ein vom ORF finanzierter und aufwendig produzierter Film in Form einer bewegten Collage, der das Niederbrennen alter Strukturen und den Aufbau von Alternativen und Zukunftsvisionen dokumentiert.

Die Arbeiten von Zünd-Up und Salz der Erde stehen ist also in ein näheres Verhältnis zum Aktionismus zu rücken als ihre Kollegen der Coop Himmelblau oder der Haus-Rucker & Co, da sie

ihre Positionen auch expressiv-politisch zum Ausdruck brachten.⁷⁶ Dennoch wird ihr Schaffen nicht als vollkommene Verschmelzung der beiden Disziplinen angesehen. Feuerstein äußert sich als einziger folgendermaßen dazu:

„Diese direkte Verbindung zwischen dem Wiener Aktionismus und den „Visionären“ hat freilich keine Synthese, wohl aber mancherlei gegenseitige Beeinflussungen erfahren.“⁷⁷

76. Prix 2016.

77. Feuerstein 1988, S. 109.

REALE UTOPIEN

Angetrieben von einer Fülle an zeitgenössischen Einflussfaktoren ging es der jungen Generation von österreichischen Architekten darum, mit ihren Arbeiten Kritik an bestehenden Systemen unterschiedlicher Art zu üben. Dabei wollten sie mit ihren Experimenten ein Bewusstsein für alternative Gedankenmodelle schaffen. Ein wesentliches Merkmal lag mit Sicherheit darin, ihre kritischen Gedanken in Form architektonischer Konzepte auch tatsächlich realisiert zu sehen. Als bestimmendes Indiz dieser Zeit könnte also der entschiedene Wille, einen aktiven Schritt von der Utopie einer möglichen Zukunft zum Prototypen einer zukünftigen Realität, festgehalten werden.

Die Werkzeuge

Der Kommunikation von alternativen Konzepten und utopischen Inhalten wird eine zentrale Rolle in der neuen Architektur der 1960/70er Jahre zugeschrieben. Diese neue Architektur ist als Weiterentwicklung traditioneller Methoden und Fragestellungen zu verstehen. Dabei kommt dem Prototypen als neues Werkzeug eine entscheidende Funktion zu. Um also die Rolle der neuen Darstellungsformen für die Konstatierung einer neuen Architektur verstehen zu können, müssen zunächst die Aufgaben der altbekannten Entwurfswerkzeuge erläutert werden.

78. Hollemey/Gross 2015.

Im Folgenden werden nun die Begrifflichkeiten der Skizze, des Planes und der damit einhergehenden Abstraktion sowie der Begriff des Modells und der Maßstäblichkeit erörtert, um das innovative Potential des Prototypen besser zu verstehen.

Die Skizze

„Sie verspricht, aber sie sagt nicht zu.“⁷⁸

Die Skizze als Entwurfshilfe vermag es, Ideen auf erste und schnellste Art und Weise festzuhalten. Sie unterliegt keinen technischen Regeln und ist somit zu jeder Art von Experiment bereit, zumal sie sich der Realität zu keinem Teil verpflichtet sieht. Für den Architekten Raimund J. Abraham muss die Skizze eine gewisse Latenz besitzen –

dabei muss die Linie die Möglichkeit besitzen, zur Kante zu werden und Lagen von Pigmenten müssen die Vorahnung einer materiellen Oberfläche geben können. Abraham sieht die Architekturskizze von einer metaphorischen Konstruktion bestimmt, die durchaus übersetzbar ist, jedoch keineswegs übersetzt werden muss.⁷⁹

Dabei darf die Skizze nicht als eigenständiges Werkzeug verstanden werden – vielmehr dient sie dazu einen Prozess zu versinnbildlichen. Sie darf nicht als zu dogmatisch betrachtet werden, gleichzeitig muss sie als ausdrucksstark genug begriffen werden, um als Grundlage für den gesamten weiteren Planungsprozess herangezogen werden zu können. Die Skizze ist in ihrer Ausformulierung an keine Gestaltungsregeln gebunden, was sie in einer unbestimmten Zone zwischen Phantasie und Plan verortet. Auf direkte Art und Weise kann sie technische Details ebenso wie vage Gedankenkonstrukte abbilden. Die Skizze verfügt über die spezielle Kraft, Architektur abzubilden ohne dabei eine konkrete Vorstellung dieser abliefern zu müssen. Dabei muss sie dem Betrachter keinen speziellen Fokus liefern – die Vielschichtigkeit und Maßstabslosigkeit der Information dürfte ausschlaggebend dafür sein, weshalb sich die Skizze bis heute als Entwurfshilfe zu behaupten weiß.

Jedoch wird die Skizze lediglich als Vorstufe gesehen; als unvollständig betrachtet wird sie immer nur Ausblick auf das ihr nachfolgende Resultat geben können. Näher betrachtet stellt man nun fest, dass uns die Skizze direkten Aufschluss auf die persönlichste unmittelbare Idee gibt. Tatsächlich darf die Skizze nicht als das Kommunizieren von Gedanken nach Außen gesehen werden - sie stellt vielmehr eine Selbstbefragung nach Innen dar – die Suche nach unseren tiefsten und innersten Beweggründen. So hat jede Skizze einen eigenen Charakter inne - vermittelt seinem Urheber gewissermaßen das Spiegelbild seines unbekannten Innersten.⁸⁰

79. Abraham 2011, S.15.

80. Hollemey/Gross 2015.. Der Architekt Werner Hollmeyer beschreibt in diesem Zusammenhang die Hand als Werkzeug der Seele. Ihrer Empfindlichkeit ist es zu verdanken, die Impulse unseres Gehirns in Form von Linien umzusetzen. Zugleich ist es ihre Interaktion mit dem jeweiligen Schreibwerkzeug und der Beschaffenheit des Malgrundes, die der Skizze einen speziellen Charakter verleiht.

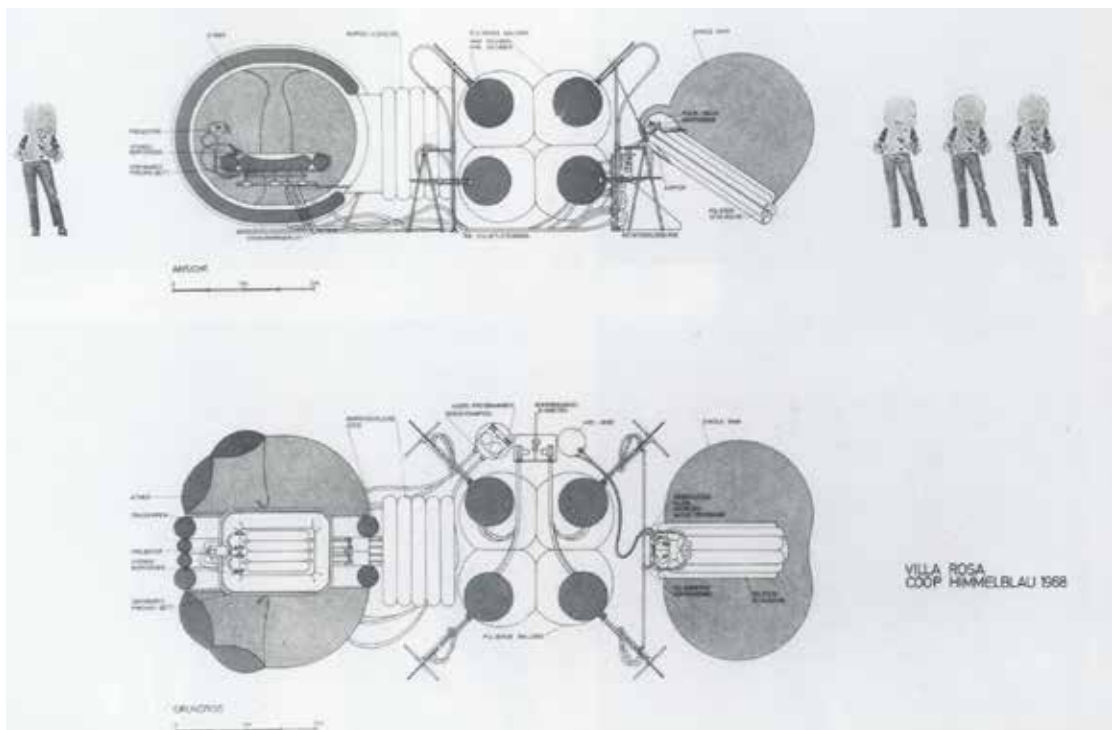
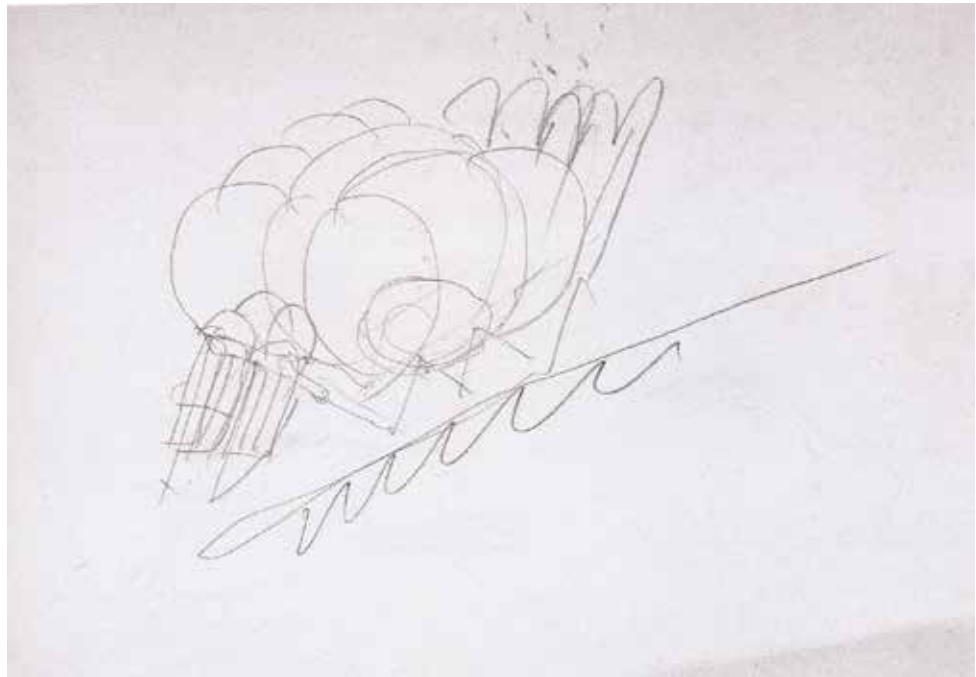


Abb. 13.: Coop Himmelblau, Villa Rosa, 1968.

Abb. 14.: Coop Himmelblau, Villa Rosa, 1968.

Der Plan – Dokument und Anleitung

Während die einfache Skizze nur als Orientierung und Gedankenstütze zur Ausführung dienen kann, wird mittels der technischen Zeichnung bzw. dem technischen Plan die Vorstellungen des Architekten zur genauen Fertigung auf direktem Weg festgehalten. Er kann beliebig vervielfältigt werden, ohne dabei an Authentizität zu verlieren um so für alle ausführenden Kräfte nachvollziehbar gemacht zu werden. Als Plan wird also eine Zusammenstellung von Darstellungen bezeichnet, die ein Projekt möglichst umfassend erklären sollen. Dieser dient demnach gleichermaßen als Gedankenstütze und Dokumentation der Entwurfsidee. Ist die Idee einmal in zeichnerischer Form festgehalten, können ausgehend von dieser weitere Schritte im Planungsprozess in Angriff genommen werden. Weiters können mit Hilfe des Planes Missverständnisse aufgrund von unklarer Kommunikation weitgehend vermieden werden. Im Gegensatz zur Skizze sollen dabei Interpretationsmöglichkeiten weitgehend ausgeschlossen werden können. Um die Präzision eines Planes zu gewährleisten, ist dieser als einzige Instanz der zeichnerischen Darstellung reglementiert und obliegt in seiner Ausführungen genauen Kriterien.⁸¹

Der technische Plan setzt also ein gewisses Mindestmaß an Information voraus. Hollemey beschreibt den Unterschied zwischen Skizze und Plan beispielsweise als solchen, indem er behauptet, dass zwischen dem Wollen und dem Handeln des Architekten unterschieden gehört. Beim Wollen mag noch die Darstellung im Vordergrund zu stehen, beim Handeln jedoch steht schon die Anweisung für weiteres Tun im Vordergrund:

„In der Skizze verdichtet sich der Gedanke, im Plan breitet er sich aus.“⁸²

Demnach kann also festgehalten werden, dass der Plan die präziseste Dokumentation der architektonischen Idee darstellt. Übertragen auf die Visionen der 1960/70er Jahre kann der Umkehrschluss formuliert werden, dass die Utopie, sofern sie einmal in planlicher Form festgehalten wurde, einen Realitätsanspruch per se einfordert.

81. § 64 BO für Wien Baupläne.: Je nach Stufe des Entwurfes wird zwischen verschiedenen Arten eines Planes differenziert. Diese unterscheiden sich sowohl durch ihren Inhalt als auch durch ihren Maßstab was eine unterschiedliche Dichte an Details und Information mit sich bringt. Bsp.: Vorentwurfs-, Entwurfs-, Einreichungs-, Ausführungs- bzw. Polierplan.

82. Hollemey/Gross 2015.

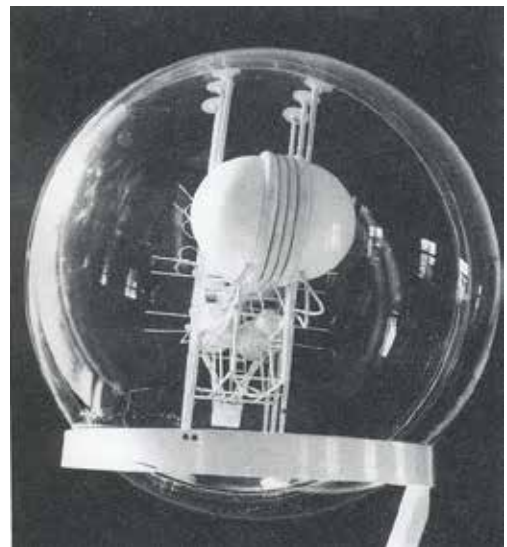
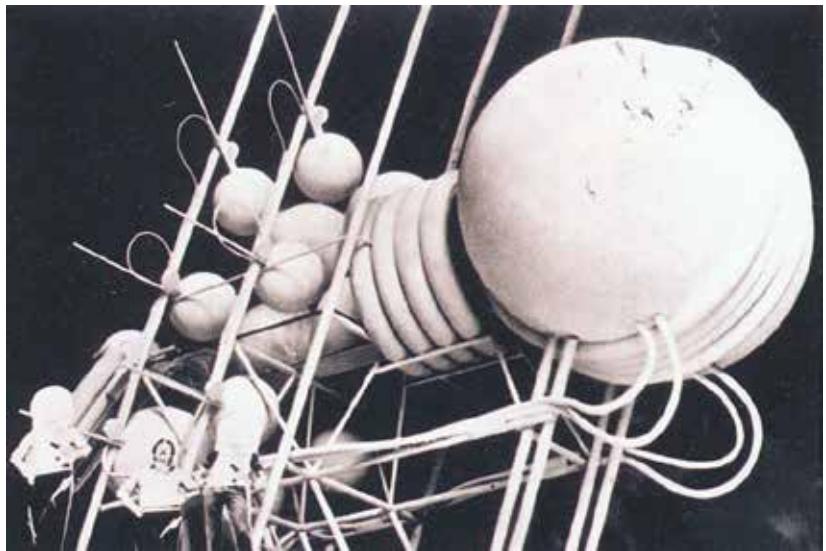


Abb. 15.: Coop Himmelblau, Villa Rosa, 1968.

Abb. 16.: Coop Himmelblau, Villa Rosa, 1968.

Abb. 17.: Coop Himmelblau, Villa Rosa, 1968.

Die Rolle der Abstraktion in der Darstellung

Wie bereits angedeutet, spielt der gewählte Grad der Abstraktion in der Darstellung eines speziellen Inhaltes eine nicht unwesentliche Rolle. Jedes Weglassen von Einzelheiten sowie das Überführen komplexer Inhalte auf allgemeine leicht verständlichere Ebenen bietet Spielraum, das Gesehene zu interpretieren und somit einer subjektiven Bewertung zu unterziehen. Der Raum zwischen Definition und Abstraktion kann demnach als solcher bezeichnet werden, in den sich der Betrachter also zurückziehen kann, das Gesehene zu verarbeiten, um es danach in einen individuellen Kontext zu platzieren. Der Betrachter wird weiterführend dazu eingeladen sich innerhalb der Abstraktion seine eigene Wahrheit zu erarbeiten.

Jedes Fernbleiben von Details bedeutet also für den Betrachter die Möglichkeit, eine Version seiner eigenen Zukunft zu erdenken. Jedes Fehlen von konkreter Information kann somit als Unterstützung betrachtet werden, die Skizze oder das Modell von der Realität zu unterscheiden. Abstrakte Faktoren wie Kosten oder Statik beispielsweise, werden innerhalb einer Skizze/Modells ohnehin nur schwer im Konkreten ablesbar gemacht. Sie können in den meisten Fällen ohnehin vernachlässigt werden, beim Versuch Qualitäten der Architektur darzustellen. Dem gegenüber werden essentielle Bestandteile der Architekturrezeption, wie räumliche Wahrnehmung, Licht und Geruch nur weitgehend richtig, jedoch nie real nachempfunden werden können.

Das Spiel zwischen Wissen und Glauben ist also eine wichtige Eigenschaft, die das Modell mit sich bringt. Alleine mit dem Wissen darüber, ausbleibende Information eigenständig interpretieren zu können, behält der Betrachter somit gewissermaßen die Kontrolle über die Etablierung (s)eines möglichen Zukunftsmodells.

83. Knoll/Hechinger 2006, S11.

Das Modell

„(...) Idealentwürfe und Studienarbeiten zeigen dies, dass das Modell – wie bereits gesagt – eine eigene Realität darstellt und aufbaut, die mit der Realität der Architektur kaum noch etwas zu tun hat.“⁸³

Das Modell macht Erfahrungs- und Denkprozesse greifbar. Durch seine Umsetzung auf dreidimensionaler Ebene, wird das Denken für Dritte sichtbar und bietet Grundlage zur weiteren Bearbeitung, um

schließlich teilweise oder vollkommen Realität zu werden.⁸⁴ Es ist die Aufgabe des Modells die Zukunft in gewisser Weise vorherzusagen - sie zu prophezeien. Das Architekturmodell ist somit oft als direkter Stellvertreter für die in Zukunft zu realisierende Bauaufgabe zu betrachten. Durch seine physische Präsenz ist es somit unmittelbar zugänglich und eignet sich gut dafür, jene antizipatorische Funktion nicht nur in abstracto zu erfüllen, sondern diese auch unmittelbar einsehbar zu machen.⁸⁶ Der Bau des Modells legt demnach den Willen fest, die bloße Idee auch tatsächlich praktisch umzusetzen.⁸⁶ Das Modell vermag somit sämtliche Strategien der Abstraktion zu bündeln und in greifbare Form zu bringen. Eine gewisse Unschärfe, zum Vor- und Nachteil nutzbar, wird dabei immer vorhanden bleiben.

Eine weitere Aufgabe des Modells ist jene, als dreidimensionale Verkörperung der Skizze. Dabei dient das Modell als fassbares Abbild eines Entstehungsprozesses:

Anhand des Modells können Hypothesen auf schnellste Art und Weise analysiert und modifiziert werden. Für den Betrachter sollen sie als Medium zur Vermittlung von Inhalten dienen. Raimund Abraham beschreibt sein Verhältnis zum Modell als solches:

„Wenn die Idee da ist, baue ich sofort Modell“⁸⁷

Damit bietet es auf ideale Weise ein Experimentierfeld, um Zusammenhänge nicht nur darzustellen sondern gleichermaßen erproben zu können wie auch gleichermaßen verstehen zu lernen.

- 84. Zamp-Kelp 1984/1 S.60.
- 85. Oechslin 2011, S. 131.
- 86. Oswald Ansgar, S.12.
- 87. Abraham 2011, S.15.

Die Rolle des Maßstabes

Einen weiteren wesentlichen Einfluss auf die Rezeption eines Architekturkonzepts nimmt also der Maßstab der Vision. Dieser korreliert unmittelbar mit der Dichte an vermittelter Information. Durch das Schrumpfen des Modells wird dem Betrachter demnach Information vorenthalten. Der Betrachter kann sich demzufolge permanent in Sicherheit wiegen, nur einer komprimierten Simulation gegenüber zu stehen. Alleine durch seine physische Überlegenheit, bezogen auf die absolute Körpergröße, behält der Betrachter Oberhand in der Auseinandersetzung mit dem Modell. Die Diskrepanz zwischen menschlichem und (verkleinertem) modelliertem Maßstab schließt den Betrachter somit vom Gesehenen aus: Als Betrachter kann er demnach nicht direkt an der Realität des Modells partizipieren. Im Gegenteil kann er die

Dimension, in der das Modell die Entität seiner suggerierten Wahrheiten darstellt, aus sicherer Entfernung beobachten und studieren.⁸⁸ Vor allem durch die Form der verkleinerten Darstellung wird dem Betrachter auf schnellstem Wege die Summe sämtlicher Denkprozesse des Planers zugänglich gemacht. Dem Betrachter wird somit die Endlichkeit einer gewissen Unendlichkeit suggeriert. Der Betrachter scheint also Zusammenhänge verstehen zu können, ohne sich überhaupt über deren konkrete Existenz im Klaren zu sein. Das abgebildete Modell fungiert somit als Stütze, ursprünglich dazu gedacht, die menschliche Vorstellung zu tragen. Folglich bietet es dem Betrachter die Möglichkeit auf Hoffnung, dass die Umsetzung in Zukunft doch noch von der Simulation abzuweichen in der Lage ist. Der Architekturkritiker Oliver Elser beschreibt dieses Phänomen als solches:

„Im Medium der dreidimensionalen Verkleinerung scheinen wir doch eher immer das Harmlose erblicken zu können, egal wie drastisch die Darstellung angelegt ist.“⁸⁹

Neue Methode

- 88. Im Modell wird dargestellt: Statik, Materialität, Verhältnisse zu Umgebung etc (das sind die Wahrheiten)
- 89. Elser 2012, S.19.
- 90. Elvira Moeller 2008, 134 f.: Die Bezeichnung Prototyp stellt laut Definition in der Technik ein für die jeweiligen Zwecke funktionsfähiges Versuchsmodell eines geplanten Produktes dar. Dabei dient der Prototyp meist als Vorbereitung einer Serienproduktion. Abhängig von seinem Detaillierungsgrad wird dabei zwischen verschiedenen Arten von Prototypen unterschieden: Designprototyp: Konzeptmodell zur Überprüfung ästhetischer und ergonomischer Merkmale. Geometrischer Prototyp: Maßgenaues Modell für erste Montage- und Gebrauchsversuche und zur Konkretisierung des (Material-)Anforderungsprofils. Funktionsprototyp: Prototyp, der bereits entscheidende funktionale Eigenschaften eines später in Serie gefertigten Bauteils aufweist. Technischer Prototyp: Mit dem Endprodukt weitgehend identisches Versuchsmodell.

Sämtliche eben angeführten Methoden der Darstellung, so vielfältig sie dem ersten Anschein nach zu Folge auch sein mögen, erweisen sich dennoch nur als bedingt nachhaltig bei dem Versuch, ein Konzept möglichst authentisch zu präsentieren. Denn welchen Realitätsanspruch kann ein Konzept, eine Skizze, ein Modell oder ein Plan auch haben, ohne jemals eine konkrete Umsetzung erfahren zu haben?

Mit der Einführung des Prototypen zur physischen Repräsentation ihrer Visionen gelang es den Architekten in den 1960/70er Jahren jedoch erstmals die Grenzen zwischen Utopie und Realität tatsächlich in Frage zu stellen. Die folgenden Absätze sollen die Tragweite dieses neu erschlossenen Mediums aufbereiten.

Der Prototyp

Ende der 1960er Jahre fand nun eine neue Präsentationsform Einzug in die Darstellungspraxis der Architekten. Die Visualisierung einzelner Ideen mit Hilfe von lebensgroßen Prototypen, stellte eine Neuheit in der Präsentation von Architekturkonzepten dar.⁹⁰ Konzept – Skizze

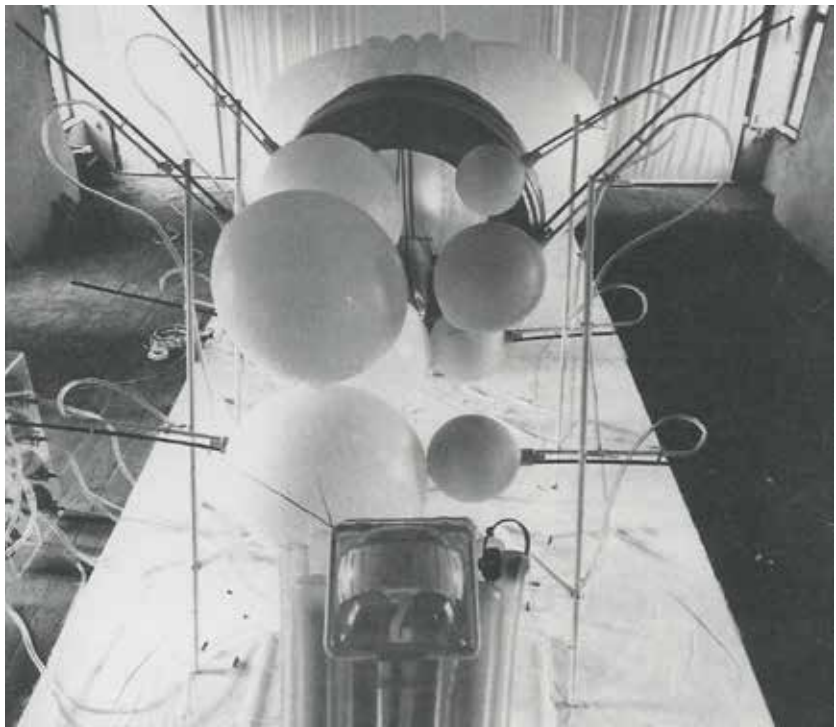
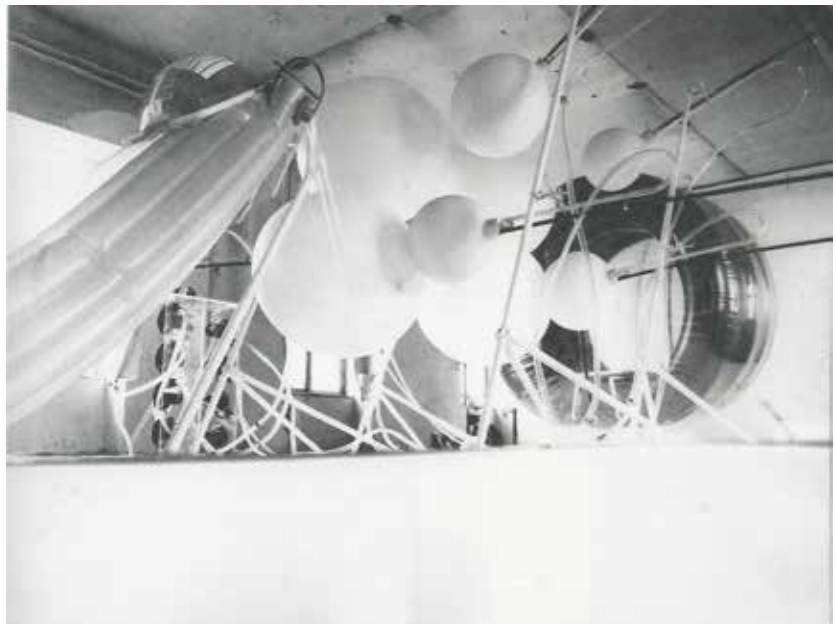


Abb. 18.: Coop Himmelblau, Villa Rosa, 1968.

Abb. 19.: Coop Himmelblau, Villa Rosa, 1968.

– Plan – Modell, die herkömmlichen Werkzeuge des Architekten schienen mittlerweile als unzulänglich und überholt. Der bekannte Kanon von Entwicklungsmöglichkeiten der Architektur wurde um das Instrument des Prototypen erweitert. Somit konnte endlich der Zukunftsvision zu realer nachvollziehbarer Form verholfen werden. Der realisierte Prototyp vermochte nun endlich der gedachten, skizzierten und beschriebenen Utopie Leben einzuverleiben. Die lediglich realitätsnahe Darstellung durch das Modell wurde durch die Verkörperung der Realität selbst abgelöst. Das enorme Potential, welches die Technik und deren rasante Entwicklung barg, wurde nun endlich im Maßstab 1:1 simuliert:

„die technischen Errungenschaften unseres Zeitalters sind unserer geistigen und körperlichen Entwicklung soweit vorausgeeilt, daß sich die Alternative – die physisch-psychischen Fähigkeiten weiterzuentwickeln – geradezu aufdrängt.“⁹¹

Das neue Material, kombiniert mit einer unbekannten Form, inszeniert in einem ungewöhnlichen Umfeld vermochte nun gewissermaßen eine neue Wahrheit abzubilden und das Verhältnis von utopischer Maßstabslosigkeit hin zu einer realisierbaren Vision zu verschieben. Die Grenze zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos war hiermit aufgelöst worden. Dem Modell wurde nun schlagartig eine neue Rolle zuteil: Das Modell durfte ab diesem Zeitpunkt nicht mehr nur als Nebenobjekt in der Argumentation um eine realitätsnahe Darstellung gesehen werden – es war in Form des Prototypen auf einmal selbst zur Realität geworden. Dies zog nun unweigerlich mit sich, dass der Gesellschaft einerseits verschiedene Szenarien einer möglichen Zukunft, andererseits gleichermaßen ihr eigener rückschrittlicher Stillstand vor Augen geführt wurde. Durch die lebensgroße Präsentation der Entität sämtlicher Realitäten, die es bisher für die Umsetzung in Form eines Modells zu abstrahieren galt, wird der Prototyp nun selbst zur realen Architektur. Der Prototyp ist nicht mehr nur Stellvertreter für etwas Kommendes – durch seine bloße Präsenz manifestiert er sich selbst. Somit legt er sämtliche mimetischen Intentionen der verkleinerten Modelldarstellung ab, um zur eigenständigen Wahrheit zu werden. Der Faktor aber, dass jenes Abbild der Zukunft lediglich als Möglichkeit gelesen werden konnte musste dennoch gleichermaßen hoffnungsvoll empfangen wie auch kritisch hinterfragt werden.

91. Haus Rucker & Co, S.09.

Denn was noch immer nicht geklärt war, war die Rolle der Zukunft: Standen die poppigen Farben und transparenten Materialien für eine utopische Möglichkeit oder für eine dystopische Apokalypse? Dies galt es von jedem einzelnen Betrachter individuell zu ergründen.

Durch die verkleinerte Darstellung stand das Modell in jeder Ausstellungssituation in direkter Abhängigkeit seiner Umgebung und des vorherrschenden lokalen Kontextes.

Wie bereits beschrieben wird das Modell zur dreidimensionalen Abbildung architektonischer Gedanken eingesetzt. Es wird also als verkleinerte Kopie eines Konzeptes gelesen, indem es Eigenschaften des zukünftigen Originals zu kopieren vermag: Farbe, Material und Form können dabei bis zu einem gewissen Grad eindeutig wiedergegeben werden. Was das Modell jedoch nicht zu simulieren in der Lage ist, sind Relationen und Abhängigkeiten einzelner, nur der Realität vorbehaltenen Faktoren. Das Modell wird immer als Teil eines größeren Ganzen zu lesen sein. Der Betrachter ist dem Wahrheitsgehalt des Modells ausgeliefert. In der Verkleinerung können Fehler schnell kaschiert werden. Physikalische Gesetze wie die Schwerkraft und die damit einhergehende Statik kann im Modell überlistet, teils sogar zur Gänze negiert werden. Das Gesehene kann nicht auf Richtigkeit überprüft werden. Erst durch das Herstellen einer direkten Relation zu den anderen Bauteilen des Entwurfs (Schnitte, statische Berechnungen, Detailpläne) kann das Modell einer objektiven rationalen Untersuchung unterzogen werden. Der Prototyp versteht sich nicht mehr nur als ein Teil des Entwurfes, er übernimmt die Rolle des Ganzen. An diesem können nun tatsächliche Gegebenheiten festgestellt, verifiziert und falsifiziert werden. Auch komplexere Zusammenhänge zwischen Nutzer und Architektur können nun durch tatsächliche Interaktion mit dem Original anstelle der Kopie untersucht werden. Frei nach dem Motto: Reale Interaktion anstelle von virtueller Simulation.

Ein weiterer Punkt ist die differenzierte Rolle, die dem Prototypen zukommt. Während das Modell oft noch als Platzhalter für den Momentanstand eines Entwicklungsprozesses betrachtet wird, subsumiert der Prototyp alle Bemühungen zur finalen Realisierung sämtlicher Entwurfsprozesse. Der Betrachter wird somit völlig aus dem Entwurfsprozess ausgeschlossen, indem er mit dem fertigen Produkt des Prototypen konfrontiert wird. Somit gibt der Architekt eine Zukunft vor, an der der Betrachter gezwungen ist zu partizipieren, ohne über eine Chance zu verfügen in einen noch offenen

Prozess eingreifen zu können. Nach eingehender Analyse der in den 1960/70er Jahren entstandenen Konzepten sei der Leser nun dazu angeregt, folgende Fragen für sich zu klären:

Inwiefern kann bei näherer Betrachtung dieser Arbeiten nun tatsächlich noch eine klare Unterscheidung zwischen Fantasie und Realität getroffen werden? Wo lässt sich die Grenze zwischen abstrakter Vision und glaubhafter Zukunft ziehen? Wo hört hier Realität auf und wo fängt die Utopie an?

Diese Fragen exakt zu beantworten erweist sich als nicht möglich, was daher rührt, dass sich die entstandenen Konzepte aller eben vorgestellten Methoden bedient, um den Betrachter somit in einem undefinierten Zustand zwischen Realität und Utopie zu halten.

II.

WIENER AKTIONISMUS

„aktionismus ist die gestaltete, bewusste, bedingungslose grenzüberschreitung in allen medien der kunst. Die grenze wird nicht medial überschritten, sondern inhaltlich. Durch das medium ist die dargestellte aussage die grenzüberschreitung.“¹

EINFÜHRUNG

Zur kulturhistorischen wie politischen Ausgangslage Österreichs nach Ende des zweiten Weltkrieges wurde bereits zu Beginn dieser Arbeit ausreichend eingeführt: Die österreichische Situation war geprägt von der Diskrepanz und diesem innewohnendem Konfliktpotential zwischen der streng konservativen Kulturpolitik und den progressiven Arbeiten der jungen Kunstschaffenden. Eine weitere wesentliche Rolle im Bereich der Entwicklung des Wiener Aktionismus im Speziellen scheint jedoch die österreichische „Opferthese“ gespielt zu haben: Diese von öffentlicher & politischer Seite propagierte Haltung besagte, dass Österreich das erste politische Opfer von Hitlers Aggressionspolitik gegen Europa gewesen sei. Von Seiten der Alliierten, die Österreich besetzt hielten nicht widersprochen, führte die These nun dazu, dass sich Österreich im Gegensatz zu Deutschland lange Zeit nicht dazu gezwungen sah, sich in aktiver Vergangenheitsbewältigung zu üben. Entnazifizierung wurde, wie bereits zu Beginn dieser Arbeit erwähnt, in vielen Fällen nur bedingt ernsthaft betrieben. So konnten sich viele ehemalige Nazis und Sympathisanten nach dem Untergang des NS-Regimes erneut in führenden Positionen der Politik, Kunst und Kultur einfinden.² Sämtliche Arbeiten und Inhalte des Wiener Aktionismus müssen daher stets kritisch vor dem eben genannten Hintergrund betrachtet werden und können als gesellschaftspolitische Aufarbeitung einer Kultur des Negierens und Vergessens betrachtet werden.

Neben dieser prägenden Einstellung wird die Entstehung des Wiener Aktionismus von der gängigen Fachliteratur im wesentlichen auf zwei Entwicklungsstränge zurückgeführt. Dabei ist in den Werken der Aktionisten eine klare Auseinandersetzung sowohl mit Sprache als auch mit Maltechniken vorangegangener Avantgarden abzulesen. Im Folgenden wird die Entwicklung des Wiener Aktionismus sowie die Einflüsse, den die Literatur und die Malerei auf das aktionistische Schaffen hatte, näher beleuchtet.

1. Mühl 2004, S.31.

2. Badura-Triska 2004, S.12.



Abb. 20.: Der Art Club, 1952.

DER ART CLUB

„Der Art Club war für das Wien der frühen 1950er Jahre von größter Bedeutung. Er war nicht nur ein Treffpunkt der Kunstszene (soweit es denn eine solche schon gab), er war auch ein Umschlagplatz für Ideen.“³

Der Art Club galt seit seiner Gründung im Jahr 1947 als wichtige Plattform für Künstler aller Gattungen. So fanden sich Maler, Bildhauer, Autoren wie Musiker regelmäßig zu Diskussionen und Ausstellungen in den Klubräumlichkeiten ein – was somit durchaus als Ausgangspunkt für zahlreiche internationale Karrieren gesehen werden kann.⁴ Wieland Schmied beschreibt den Art Club als Ort, an dem sich die verschiedensten künstlerischen Konzeptionen mit von Grund auf gegensätzlichen Überzeugungen und die unterschiedlichsten menschlichen Temperamente selbstverständlich Nebeneinander bestehen konnten.⁵ Dort kamen die jungen Künstler oft zum ersten Mal mit zeitgenössischer Kunst in Berührung. Die aus dem Art Club hervorgegangenen Arbeiten waren stilistisch wie künstlerisch sehr heterogen und keinem eindeutigen Programm zuzuordnen. Einzig das Bekenntnis zur uneingeschränkten künstlerischen Freiheit schien die einzelnen Mitglieder weit über die Felder, der von ihnen praktizierten Kunstgattungen miteinander zu verbinden.

„Der Art Club hat im Nachkriegs-Österreich das Recht zur äußersten künstlerischen Freiheit proklamiert und in Anspruch genommen.“⁶

3. Schmied 2003, S.20.

4. Zu den Mitgliedern des Art Clubs zählen mitunter Herbert Boeckl, Ernst Fuchs, Fredericke Mayröcker, Markus Prachensky etc...

5. Schmied 2003, S.20.

6. Denk 2003, S.9.

Von Anfang an bemühte sich der Art Club um die Organisation internationaler Ausstellungen mit Beteiligung einzelner Mitglieder. Dennoch waren es Freundschaften und lebenslange Verbindungen, die wichtiger waren. Es wurde tunlichst vermieden den Verwaltungsapparat eines Vereins zu forcieren und auf irgendwelchen Statuten zu beharren. Die Verwaltung bestand aus einem Notizbuch – die Mitgliederliste war ein abgegriffener Zettel – Mitglied war, wer in den Ausstellungen gezeigt wurde.

Entscheidend zu erwähnen ist das Jahr 1951, als sich der damalige Präsident Alfred Schmeller um einen fixen Standort bemühte und diesen schlussendlich im Keller unter der Loos-Bar in Wien fand. Somit besaß man nun endlich fixe Clubräumlichkeiten, in denen



Abb. 21.: Wiener Gruppe, 1. Literarisches Cabaret, Achleitner/Rühm: Salome, 1958.

nun eigene Ausstellungen abgehalten werden konnten. Der Club „Strohkoffer“ avancierte immer mehr zu einem institutionalisierten Treffpunkt der „Existenzialisten“, der „Bohemme“ und vieler anderer, die dazu gehören wollten. Besuche von Jean Cocteau, Benjamin Britten oder Orson Welles trugen auch ihren Teil zur Beliebtheit des Klubs mit bei. Mit der „Galerie-Strohkoffer“ stand der Wiener Avantgarde nun endlich ein eigener Raum zu Verfügung.⁷ Eben in diesen Räumlichkeiten trafen auch zum ersten Mal H.C. Artmann, Gerhard Rühm und Konrad Bayer aufeinander, die später dann als Nukleus der Wiener Gruppe erste künstlerische Experimente zwischen Jazz und Literatur anstellen sollten.

DIE WIENER GRUPPE

Die Wiener Gruppe ist für die Entwicklung der österreichischen Aktionskunst bzw. für den Wiener Aktionismus insofern entscheidend, als dass sie sich bewusst mit den kontextuellen Grenzen künstlerischer Ausdrucksformen auseinandersetzte. Indem sie Inszenierung und Maß immer mehr zu Gunsten eines willkürlich-unbewussten Verhaltens ablegte, gelang es ihr bis dahin unbekanntes künstlerisches Neuland zu erschließen. Diese Bemühungen werden als Grundlage für die Entwicklung der aktionistischen Arbeiten betrachtet, was die beiden Gruppierungen der Wiener Gruppe und des Wiener Aktionismus in ein zu betonend enges Verhältnis zueinander setzt.

Entstehung

7. Anm.: Die Clubräumlichkeiten d. Art-Clubs bekamen schnell den Namen Strohkoffer, basierend auf den beengten räumlichen Verhältnissen sowie den Schilfmatten mit denen die Wände ausgekleidet waren, verliehen.

8. Rühm 1997, S.17.

Gerhard Rühm und Hans Carl Artmann lernten einander 1952 im Art Club kennen. Beide verband eine Vorliebe zu zeitgenössischer Literatur und Musik, der sie bei ihren Besuchen in der Strohkoffer-Galerie gut nachkommen konnten. Begeistert von den Arbeiten Kurt Schwitters, Hans Arps sowie Anton Weberns begannen sie sich parallel dazu immer mehr mit den konstruktivistischen und surrealistischen Theorien auseinanderzusetzen. Rühm im speziellen zeigte sich beeindruckt vom konstruktivistischen Umgang „mit“ Sprache zu arbeiten als „in“ Sprache zu arbeiten, während Artmann eher von der schwarzen Romantik der Surrealisten angetan war.⁸ Surrealistische Züge lassen sich in der von Artmann 1953 verkün-

deten „Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes“ gut ablesen in denen er behauptet, dass man auch Dichter sein könne, ohne überhaupt jemals auch nur ein Wort geschrieben oder gesprochen zu haben. Einzige Voraussetzung sei jedoch der Wunsch danach, poetisch handeln zu wollen.⁹

Im Sommer 1953 stieß der Jazztrompeter Oswald Wiener zur Gruppe hinzu und setzte damit eine außerordentlich fruchtbare Periode in Gang. Dabei zeichnete sich ein gemeinsames Interesse mehr ab: die radikal progressive Einstellung zur Literatur und sämtlichen anderen Belangen. 1955 stieß auch der Architekt und Schriftsteller Friedrich Achleitner schlussendlich zur Gruppe dazu und setzte sich von nun an mit alternativen literarischen Mustern wie beispielsweise der konkreten Poesie und dem visuel-formalen Gebrauch von Schrift und Sprache auseinander. Angesichts des breiten Spektrums der entstandenen Arbeiten der Wiener Gruppe scheinen alle Kategorisierungsversuche fehl am Platz. Der gemeinsame Nenner aller Arbeiten, der wiederum auch als Erklärung für die Heterogenität der Arbeiten gelten könnte, ist mit Sicherheit die kontinuierliche Auflösung der Gattungsgrenzen innerhalb sämtlicher Arbeiten des Wiener Gruppe.

1955 entstanden die ersten Gemeinschaftsarbeiten der Gruppe. In Form von „Montagen“ wurden einzelne Sätze ihres literarischen Kontextes entnommen und in neuer (willkürlicher) Form zusammengesetzt. Die wesentliche Errungenschaft der Wiener Gruppe im Bezug auf die Entwicklung des nachfolgenden Wiener Aktionismus stellen die beiden literarischen Cabarets dar, die als direkte Vorlage bzw. nächststehende Referenz für die Arbeiten der Wiener Gruppe herangezogen werden müssen.

Auf Einladung des damaligen Jugendreferenten der SPÖ Bertl Rauscher, machten sich Achleitner, Bayer, Rühm und Wiener daran, eine szenische Collage in Form von Lesungen, Rezitativen, Gesangsdarbietung und Improvisationstheater zu planen, das man, zumal es den Terminus damals schon gegeben hätte, durchaus als „Happening“ hätte bezeichnen können.

„Im Grunde sahen wir im „literarischen Cabaret“ eine Gelegenheit, auf lockere weise Aspekte eines „totalen Theaters zu erproben.“¹⁰

Dabei sollte die Sprache, ganz im Sinne Wittgensteins, als Werkzeug eingesetzt werden. Das Interesse der Gruppe lag nicht im Verhalten

9. Die Wiener Gruppe 1997, S. 55.

10. Rühm 1997, S.27.

der Worte in verschiedenen Sprachsituationen sondern in der Steuerung konkreter Situationen durch den Sprachgebrauch.¹¹ Alles war auf die Sinnesdaten als Elemente des Eindrucks ausgelegt. Dadurch wurde eine gewisse Abhängigkeit der Wahrnehmung von Realität durch Sprache behandelt, sowie die Erzeugung von Wirklichkeiten durch Sprache thematisiert.

11. Wiener 1997, S. 309.

DIE ENTWICKLUNG DER AKTIONSKUNST

Viele der in den 1960/70er Jahren entstandenen Aktionen beinhalten Elemente der Malerei und des Theaters bzw. können als Adaptionen und Weiterentwicklungen dieser betrachtet werden. Jeder der Hauptvertreter des Wiener Aktionismus ist mit den Konzepten und Arbeitsmethoden klassischer sowie zeitgenössischer Kunst vertraut.¹² Jedoch suchten sie aktiv nach alternativen Konzepten um die rückständige Haltung der Öffentlichkeit im Bezug auf die tradierten Kunstwerte der zweiten Republik aufzuarbeiten.

Die folgenden Kapitel beschäftigen sich mit der Entstehungsgeschichte der Aktionskunst. Darin soll die facettenreiche Entwicklung von den altbekannten klassischen Künsten hin zur Aktion anhand zweier Entwicklungsstränge nachgezeichnet werden.

VON DER MALEREI ZUR AKTION

„Letzten Endes handelte es sich um die klassische weiße Leinwand, ins Dreidimensionale erweitert.“¹³

Es ist Arnulf Rainers Publikumsbeschimpfung, die als früheste Willkürhandlung die Entwicklung des Aktionismus vorwegnimmt.¹⁴ Es ging den jungen Künstlern darum, Extremes bis aufs Äußerste zu forcieren. Zu diesem Zeitpunkt noch im phantastischen Realismus beheimatet, schuf Rainer mit seiner Beschimpfung die Basis für den österreichischen Tachismus. Unter diesen Umständen betrachtet verwundert es nur wenig, dass jeder der Hauptvertreter des Wiener Aktionismus über eine Ausbildung im Bereich der Malerei oder Grafik verfügt.

12. Als Hauptvertreter werden hier Günter Brus, Otto Mühl und Hermann Nitsch genannt.

13. Brus 1984.

14. A. Rainer beschimpft sein Publikum im Rahmen einer Vernissage der Künstlergruppe Hundsguppe, der er auch selber angehört, bereits 1951.

15. Schmeller 1997, S.17.

„Man kann dieses Ereignis als den Beginn des Action-Painting, der tachistischen Malerei, als der Fleck-enmalerei, bezeichnen, weil es eine Befleckung des Publikums war, eine Willkürhandlung, und vorwegnahm, was kurze Zeit später dann auch bildnerisch hervorgetreten ist.“¹⁵

Der Kunsthistoriker Veit Loers nennt Brus, Frohner, Mühl, Nitsch und Schilling als spezielle Vertreter des Tachismus und setzt sie an den Beginn der Entwicklung des Wiener Aktionismus.

Dabei orientierten sie sich an der Szene in Paris und an Katalogen amerikanischer Malerei. Die informelle Kunst, die klassische Kompositionsmuster negiert und im Feld zwischen Formfindung und Auflösung operiert, scheint dabei eine gute Ausgangslage für die ersten tachistischen Experimente bieten zu können. Dabei zeichnete die Entwicklung einen Trend hin zur neuen Figuration ab und nimmt weiters Anleihen an der Malerei der Art Brut, Neoexpressionismus und in weiterer Folge natürlich am Action Painting. Für Oliver Jarhous spiegelt sich das Initialmoment für die Aktionskunst in der Negierung und Auflösung des gemalten Gegenstandes wider. Dies führte mit sich, dass dem Malakt selbst nun mehr Bedeutung zukam.

Die österreichische Interpretation des Tachismus fand sich zwischen Werden und Vergehen, Schaffen und Zerstören – wurde platziert zwischen Gefülltheit und Leere.¹⁶ Dem Konzept des Tachismus folgend, findet sich nun der Künstler nicht mehr als genuiner Schöpfer des Kunstwerkes wieder. Er muss sich dem Prozess des Malaktes unterordnen und fungiert gewissermaßen nur mehr als Werkzeug des Bildwerdens. Tachismus wird zum psychoanalytischen Akt, Kunst fällt dabei nur mehr als Nebenprodukt an. Für Brus verwirklichten sich die Wiener Aktionisten weder als tachistische Maler noch als malereifeindliche Dadaisten, sondern als aggressive Vermittler zwischen den beiden Kategorien.¹⁷ Die Kunst zielt dabei auf das in der Repräsentation nicht mehr Repräsentierbare ab - auf etwas, was in einem werkkonstituiven, reflektierten oder genial intuitiven Schaffensakt nicht mehr vermittelt werden kann, sondern nur durch den Malakt selbst präsentiert werden kann.¹⁸ Hundertwasser beschreibt den tachistischen Akt sogar als Naturakt, bei dem man nicht als Schöpfer sonder als Zeuge beiwohnt.¹⁹ Als großes Hindernis auf dem Weg zur absolut intuitiven Schöpfung scheint sich jedoch die Eindimensionalität des Malgrundes darzustellen. Um also den Malprozess von Außen an den Maler heranzuholen muss der dreidimensionale Raum in den Prozess der Kunstwerdung miteinbezogen werden. Nur so können nun endlich auch die letzten Fragmente tradierter Kompositionsmuster abgelegt werden: Das Tafelbild als Repräsentation der tachistischen Malerei wird nun abgelöst von der Malaktion. Dabei kommt dem Produkt der Aktion nicht mehr die führende Rolle zu. Die tatsächliche Repräsentation des Werkes kann ab jetzt nur mehr über die zeitliche Dauer der unmittelbaren Präsenz der Aktion ausgemacht werden. Auch das lineare Verhältnis von Künstler und dessen Werkzeug zu seinem Motiv und dessen Malgrund wurde von den Wiener Aktionisten

16. Loers 1989, S.15.

17. Brus 1970.

18. Jarhous 2001, S. 126.

19. Hundertwasser 1989, S. 14.

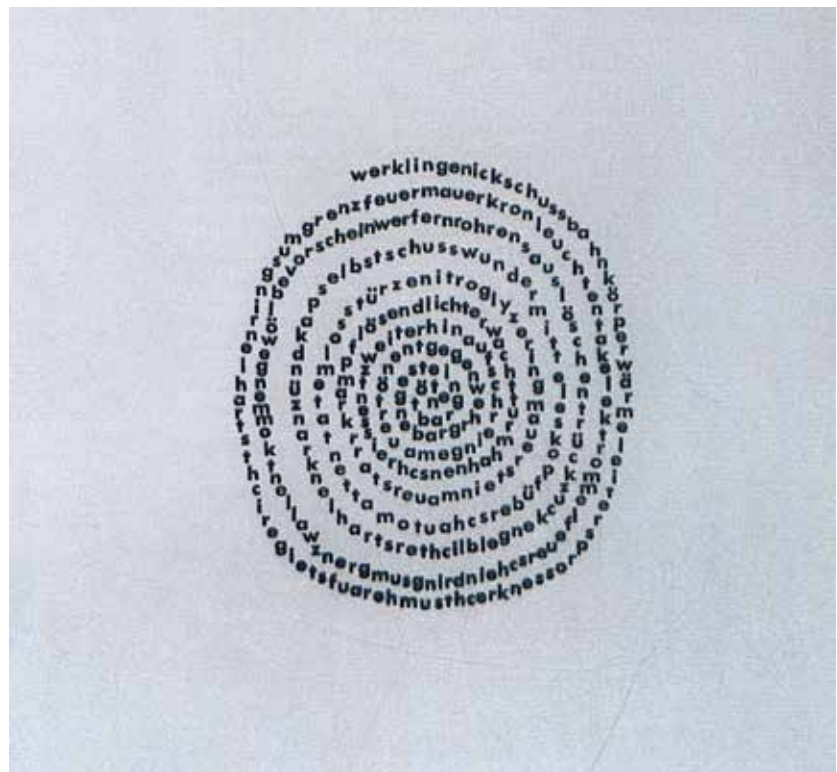


Abb.22.: Alfons Schilling in seinem Atelier, 1962.

Abb. 23.: Konrad Bayer, Glasplatte.

weitergehend abstrahiert. Während im Action Painting der Pinsel nur mehr lediglich als Verlängerung des Künstlers gesehen wurde, und somit einer instinktiveren Führung oblag, radikalisierte der Wiener Aktionismus diese Entwicklung zusätzlich „indem er die Malaktion vollständig in die raumgreifende und situationskonstitutive Material- und Körperaktion überführt.“²⁰

Diese Entwicklung ist bei allen Vertretern des Wiener Aktionismus ablesbar, jedoch in unterschiedlichen Ausformulierungen. Die Verschiebung der Aufmerksamkeit von Produkt zum Akt der Entstehung weist ähnliche Muster auf wie es Hollein ebenso formuliert. Dadurch, dass nun der Handlung das Hauptaugenmerk zugetragen wird, kann nun alles zur Aktion werden und tatsächlich alles Architektur sein.

VOM WORT ZUR AKTION

Kunst und Sprache stehen seit jeher in einem engen Verhältnis zueinander. Besonders als Ausdrucksmittel in der Reflexion von Kunst kommt der Sprache eine wesentliche Rolle zu. Jedoch wurde die Sprache von den Wiener Aktionisten kontinuierlich als Ausdrucksmittel innerster Triebe und Motivationen aufgegeben, um schlussendlich von der Aktion abgelöst zu werden. In den Augen der Aktionisten vermochte nur die Aktion selbst stark genug zu agieren, um die ertümlichsten Inhalte der menschlichen Psyche zum Vorschein zu bringen. Sprache ist als einziges Medium in der Lage dazu Kunst auf eine Art und Weise zu kommunizieren, ohne dabei auf Komplexität in ihren Formulierungen verzichten zu müssen. Der Grad an Abstraktion und der für gewöhnlich direkt proportional daran gebundene Verlust an Information sind in der Aktion nun erstmals voneinander entkoppelt und frei wählbar.

Bis ins 20. Jahrhundert konnten die verschiedenen Bereiche in denen sich Kunst abspielte klar voneinander unterschieden werden. Jede Kunst vermochte mit einem bestimmten Sinn bzw. mit einer bekannten in gewisser Weise vordeterminierten Auswahl an Sinnen empfangen werden. Malerei zielte auf den optischen Reiz und das Auge ab, Musik auf das Gehör bzw. das Ohr. Bildhauerei setzte auf die Kombination aus Tasten und Sehen. Gehörtes, Gesehenes sowie Gefühltes können demnach bis zu einem gewissen Maße als objektiv mess- und wahrnehmbare Empfindungen betrachtet werden, die sich einem jeden Empfänger anbieten.²¹

20. Jarhrous 2001, S. 126.

21. Vorausgesetzt sei natürlich, dass man auch in der medizinisch-physischen Lage ist diese Reize zu verarbeiten.

Das Medium der Sprache bietet sich in diesem Fall gut dazu an, diese klare Ein- bis Zweidimensionalität der Sinneseindrücke zu dokumentieren bzw. zu kompensieren um diese an Dritte weiterzugeben. Mit aufkeimender Kritik am Strukturalismus in den 1950er Jahren durch die Philosophie, leistete die Kunst diesem ebenso folge und fing gleichermaßen an, die Regeln ihres eigenen Systems in Frage zu stellen.²² Den Kunstkanon als arbiträre Konvention betrachtet, wird nun darauf abgezielt diesen Katalog neu zu schreiben und dessen interne Grenzen weitestgehend zu verschieben und neu zu definieren. Als nun Künstler ihre Werke schlussendlich aus dem eindeutig lesbaren Katalog der Kunstgattungen zu lösen in der Lage waren und somit neue Kategorien durch willkürliche Zusammenschlüsse diverser Genres erschlossen, wurde es für die Sprache als Instrumentarium der Kommunikation immer schwerer, diese neue Kunst für jeden nachvollziehbar zu dokumentieren.

In der frühen österreichischen Kunstavantgarde der 2. Republik lässt sich eine Tendenz hin zur Materialisation der Sprache erkennen. Wie bereits zuvor erwähnt werden die Akteure der Wiener Gruppe dabei als Pioniere genannt, die künstlerische Praxis maßgeblich beeinflusst zu haben:

„(...)uns interessiert kein programm sondern die dichtung selbst: ihr material: das wort als abstrakter begriff und akustische realität (als lautkonstellation). einer der wesentlichsten züge unserer dichtung: sie ist nicht descriptiv, sie schafft selbst wirklichkeiten...“²³

22. Poststrukturalismus. dazu vgl. Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes, etc.

23. Rühm Gerhard, 1957.

24. Wiener 1997, S. 401.

Durch die Materialisierung der Sprache tritt die vermittelnde Bedeutung sowie die Sprachlichkeit des Textes immer mehr in den Hintergrund. Oswald Wiener betrachtete die Worte vielmehr als Werkzeug denn als Sprache.²⁴ Die Wiener Gruppe galt als erste Gruppierungen die sich in ihren literarischen Cabarets fortgehend von der Sprache als transportierendes Medium verabschiedeten und der Aktion stetig Einlass in ihre Lesungen gewährte. Mit diesem Ansatz Medien, Perspektiven und Ebenen je nach Bedarf auszutauschen und somit ihres Kontextes zu entziehen, konnte eine neue Freiheit erlangt werden. Durch diesen Angriff auf die Konventionen eines alten Systems konnte nun tatsächlich eine neue Sprache in Form von Bild und Aktion entwickelt werden, die auch jenseits von Worten funktionierte. Der Kunsthistoriker Rainer Fuchs beschreibt dieses Phänomen als solches indem er behauptet, dass der Text nun nicht

mehr nur in das Kunstwerk dringt, sondern sein Begriff zugleich auch jenen der Kunst durchdringt. Er sieht Text als Kunst und Kunst als Text als komplementäre Phänomene, die nicht zwingend parallel auftreten müssen, deren Allianz jedoch diese Umsetzungen gelten.²⁵ Demnach musste Sprache als systematische Konvention einer gesellschaftlichen Kommunikation von einer neuen „Sprache“ abgelöst werden:

„Die Mitteilung von Ideen über Kunst als Kunst ist nicht nur in den theoretisierenden Begleitmaßnahmen auf Sprache und Text angewiesen, sondern sie zeigt sich bekanntlich auch vielfach selbst in Form von Sprache und textueller Präsenz. (...) Als „Literatur“ außerhalb der Literatur (W.M. Faust) bedürfen konzeptuelle Strategien ihrer begrifflichen Absicherung als Kunst. Die Fortsetzung der Kunst mit anderen Mitteln, nämlich mit jenen der „Begriffsbesprechung“, führt nicht nur zu neuen Begriffsbildern, sondern definiert diese auch als Texte. Denn der Sprachbegriff bezieht sich nicht nur auf Wort- und Schriftsprache, sondern umfasst auch die verschiedenen visuellen und non-verbalen Kommunikationsmechanismen.“²⁶

Die endgültige Positionierung der Kunst als eigenen Sprache, machte jegliche Sprache als textliches Abbild einer anderen Kunst überflüssig. Auch die Neuordnung und gattungsübergreifenden Kunsterscheinungen machten es immer schwerer diese in Worte zu fassen. Der Betrachter wurde nicht mehr auf maximal zwei Ebenen stimuliert – die Aktionskunst konnte ihren Betrachter nun auf einmal auf mindestens drei Ebenen erreichen. Kunst wurde plötzlich nicht mehr nur gesehen oder gehört, sie wurde erlebbar gemacht. Kunst operierte von jetzt an auf Ebenen der reinen Assoziation und der Stimulation des persönlichen Empfindens, was wiederum die herkömmliche Sprache als Werkzeug zur objektiven Dokumentation und Bestimmung überflüssig machte.

25. Fuchs 1995, S. 117.

26. Fuchs 1995, S. 125.

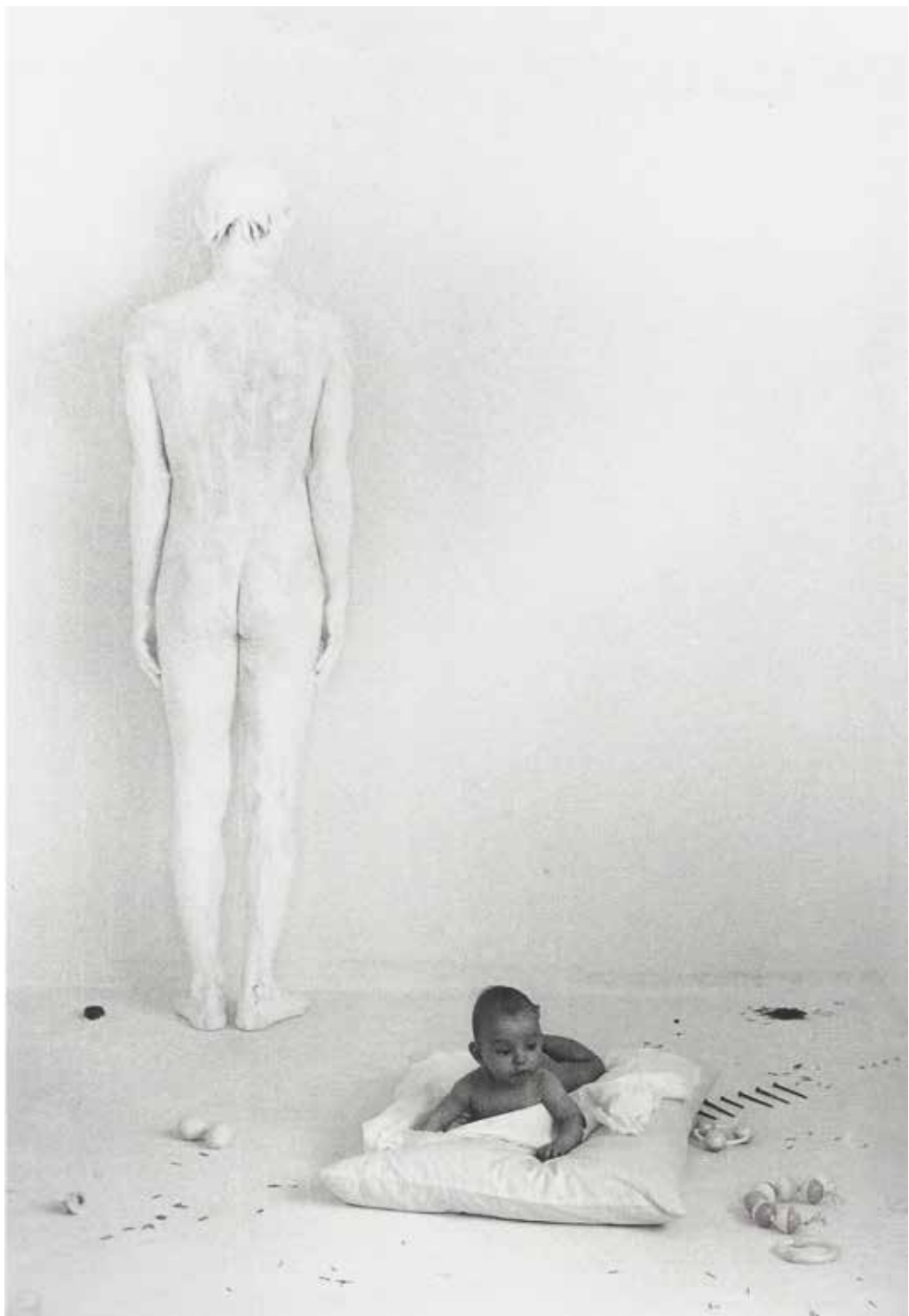


Abb. 24.: Günther Brus, Aktion mit Diana, 1967.

DIE WIENER AKTIONISTEN

Das Feld des Wiener Aktionismus wird in der kunsthistorischen Aufarbeitung als sehr spezielles Phänomen beschrieben. Bis heute ließen sich noch keine gattungsspezifischen Charakteristika ausfindig machen, die für sämtliche Arbeiten dieses breiten Umfeldes zutreffend sind. Dementsprechend schwierig verhält es sich auch mit der genauen Bestimmung der Vertreter dieser künstlerischen Richtung. Zahlreiche Personen und Künstler finden in der Literatur als Mitwirkende in den Aktionen immer wieder Erwähnung, jedoch lässt sich eine eindeutige Zugehörigkeit zum Feld der Wiener Aktionisten nicht eindeutig aus dem momentanen Forschungsstand ableiten. Demnach wird auf eine nähere Beschreibung entfernterer Protagonisten dieser Zeit, wie beispielsweise Rudolf Schwarzkogler, Ottmar Bauer, Kurt Krenn oder Karlheinz Schlögelhofer im Rahmen der Arbeit bewusst verzichtet. Einzig über den Nukleus der Bewegung, bestehend aus Otto Mühl, Hermann Nitsch und Günther Brus scheint Einigkeit zu herrschen. Im folgenden wird nun auf die drei Hauptakteure des Wiener Aktionismus eingegangen und anhand einer Beschreibung ihres Wirkungsfeldes eine Übersicht über die thematischen Schwerpunkte ihrer Arbeiten wiedergegeben.

GÜNTHER BRUS

Günther Brus wird am 27. September 1938 in Arding in der Steiermark geboren. Nachdem er die Kunstgewerbeschule in Graz 1953 abgeschlossen hatte, ging er nach Wien um an der Akademie für angewandte Kunst Malerei zu studieren. Geprägt von Schiele, Gerstl und Kokoschka beobachtet er das Schaffen zeitgenössischer Künstler rund um die Galerie St. Stephan (Hollegha, Mikl, Prachensky). Besonderes Interesse zeigt er aber für die Arbeiten von Arnulf Rainer. Brus Arbeiten aus dieser Zeit sind von einem gestisch bestimmten Duktus bestimmt.

Nitsch und Mühl waren bereits in der Aktionskunst tätig als Günther Brus 1964 den entscheidenden Schritt wagte und in seiner ersten Aktion „ANA“, benannt nach seiner Frau, den eigenen Körper zum einzigen Medium seiner Kunst erklärte.

„In dieser Umgebung rollte ich meinen Körper, von weißen Tüchern gleich einem Paketklumpen umfangen,

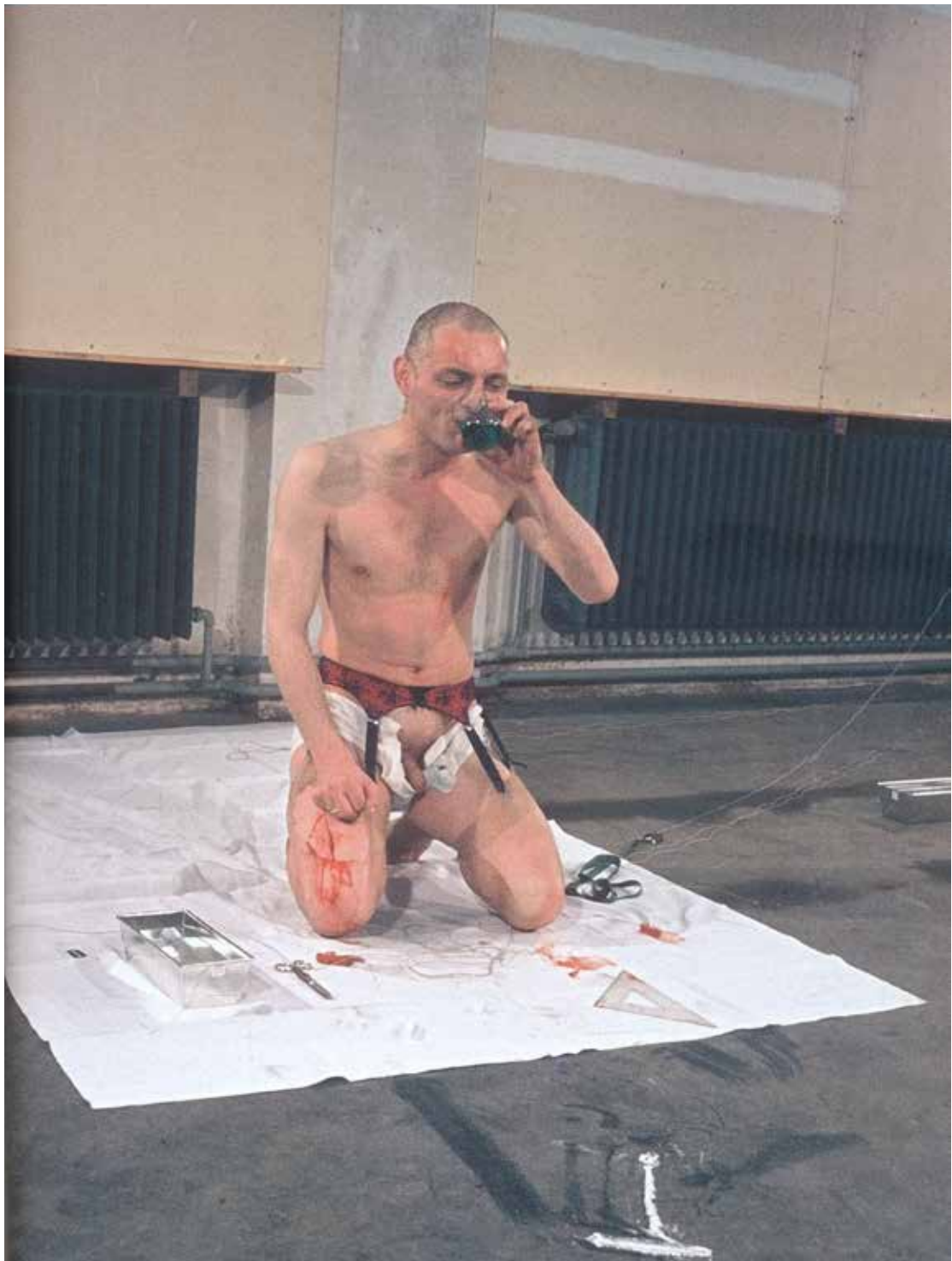


Abb. 25.: Günter Brus, Zerreißprobe, 1970.

*quer durch den Raum. Die Tücher lösten sich von meinem angespannten Leib, welcher in katatonischer Stellung, mit beiden Fußsohlen an der Wand wie festgeklebt, für lange Zeit verharnte.*²⁷

Damit leitet Brus den Prozess der paradigmatischen Umwertung des Körpers zum direkten Zeichenträger ein, der schlussendlich nur mehr innerhalb einer räumlich begriffenen Malgeste verortet wird.²⁸

Bis 1967 experimentierte Brus im Rahmen seiner Aktionen mit dem menschlichen Körper, seiner Verortung und Wahrnehmung. Dabei zielte er darauf ab, den Körper innerhalb der Aktion komplett aufzulösen.

Bei den Aktionen dieser Periode taucht sich der Künstler selbst und seine gesamte ihn umgebende Wirklichkeit komplett in weiße Farbe. Dadurch kann er einerseits (s)eine neue Wirklichkeit markieren. Ebenso gelingt es Brus dadurch sämtliche Elemente, die die Aktion für sich in Beschlag nimmt - einschließlich seines eigenen Körpers - zu einer großen Masse zu vereinheitlichen, seines individuellen Charakters zu berauben, um es somit im finalen Schritt zur Gänze auszulöschen.

*„Der Raum, mein Körper und alle Objekte, die sich im Raume befinden, werden verwandelt. Alles wird weiss gestrichen, alles wird zur „Bildfläche“: Büro, Museum, Rumpelkammer, Kaffeehaus, Maschinenhalle, Operationszimmer, Haftzelle, Toiletteanlage, Schlachthalle, Palmenhaus, Badezimmer, Amerikanische Küche, Senkgrube, Sauna Fussballstadion, Sitzungssaal, Polizeistube, Krematorium, Zentralfriedhof, Seziersaal (auch Leichen können verwendet werden), leerer Raum usw.“*²⁹

27. Brus 1984.

28. Klocker 2005, S.9.

29. Brus 1965, S.43.

30. In seiner 8. Aktion ging Günter Brus komplett weiß bemalt mit einem schwarzen Streifen, der ihn in der Mitte teilte, bemalt durch die Wiener Innenstadt spazieren, bis er festgenommen wurde.

Das Ende dieser Bemalungen stellte 1965 sein Stadtspaziergang dar.³⁰ Neben Brus Körperbemalungen fing er damit an, seinen Körper einer eingehenden leiblichen Analyse zu unterziehen. Dabei ging es ihm darum die Grenzen seiner physischen Leiblichkeit durch Selbstverletzung und Verstümmelung zu empfinden. 1968 verlegte Brus seine Körperanalysen vor Publikum. Bei der Aktion „Kunst und Revolution“ gelang es dem Akteur erstmals tatsächlich an die Grenzen seiner eigenen Körperlichkeit zu gelangen. In einem Hörsaal der Universität Wien vollzog er die Revolution an seinem eigenen Körper, indem er sich schnitt, mit seinen eigenen Fäkalien



Abb. 26.: Otto Mühl, Materialaktion Nr. 7, 1964.

Abb. 27.: Otto Mühl, Materialaktion Nr. 12, 1964.

beschmierte und onanierend die Bundeshymne sang.

Mit seiner letzten Aktion „Zerreißprobe“ ging Günter Brus tatsächlich an die physischen Grenzen seines körperlichen Daseins. Mit Nägeln, Messern und Drahtseilen zerschnitt, durchstieß und zerriss er seine eigene Haut – mit der Aktion waren die Grenzen zum Extrem-Aktionismus nun endgültig deutlich überschritten. Nach dieser Aktion zog sich Brus aus dem Feld der Aktion zurück, nachdem ihm die Konsequenzen (s)einer Progression auf dem Feld der Aktionskunst bewusst wurden, die er als solche festhielt:

*„1. Maler bemalt eine Malfläche.
Maler bemalt sich, statt Malfläche
Maler geht als Malerei spazieren
Maler legt Bekleidung ab und entnimmt seinem Körper
das Malmaterial (Blut, Urin, Kot, Speichel, Schweiß,
Tränen etc.)
Maler formt seinen Körper zu einer Skulptur, die ihm
nach und nach immer weniger ähnlich sieht.
Maler „suizidiert“ sich – und wird weltberühmt.“³¹*

Brus war mit seinen Aktionen an einen Punkt gelangt, ab dem er nicht mehr weiterkonnte.³² Er fing an seine Aktionsfantasien zu zeichnen und in anderer Form festzuhalten. Er verspürte nach seiner Aktion „Zerreißprobe“ keine Lust mehr, ein Meister des Super-van Goghismus zu werden – im allgemeinen wollte ein Künstler nämlich in seinen Werken überleben.

„und dieser Allgemeinheit wollte ich auch angehören.“³³

OTTO MÜHL

31. Brus 2001.

32. Spera 2005, S. 103.: Hermann Nitsch beschreibt seine Arbeit am menschlichen Körper als so konsequent, dass es nicht mehr möglich war, in der Richtung weiterzugehen.

33. Brus 2001.

Otto Mühl hat im Laufe seiner Karriere eine Vielzahl an künstlerischen Positionen eingenommen. In der Phase der österreichischen Kunstentwicklung der zweiten Republik nimmt er eine ganz spezielle Rolle ein. Nach seiner Lehramtsprüfung in Deutsch und Geschichte wird Mühl beim zweiten Anlauf an der Akademie der bildenden Künste in Wien aufgenommen. Dort studiert er unter Prof. Gerda Mateijka-Felden und setzt sich mit klassischer Malerei ebenso wie mit Heimo Kuchlings (Assistent von Wotruba) analytischer Proportions- und Kompositionslehre auseinander. Aufzeichnungen zufolge



Abb. 28.: Hermann Nitsch, 50. Aktion, 1975.

bildet die analytische Auseinandersetzung mit dem Werk Cezannes, Picassos aber vor allem Van Goghs ein Schlüsselmoment in Mühls Schaffen. Über van Gogh schreibt er :

„vincent inspirierte mich, mit material zu experimentieren. (...)ich spüre mich zum ersten mal als künstler, ich habe mich gefunden“³⁴

1960 entdeckt Mühl den Tachismus für sich und beginnt sich in Form von ersten Materialbildern dieser Thematik anzunähern, bis er die Leinwand schließlich durchstößt und das Tafelbild endgültig zerstört. Mühl setzt sich in seinen Werken mit Naturgewalten und sämtlichen damit verbundenen Stufen des Werdens und Seins auseinander, indem er verschiedenste Materialien zu wild wuchernden Gebilden kombiniert. Den Grundbegriffen des Tachismus folgend betrachtet er seine Arbeiten als Notation unterbewusster Energien. Destruktive Methoden werden dabei als Hilfe gesehen, die Schutzschicht zu durchstoßen um schlussendlich zum innersten Kern vorzudringen. Dabei sollten innerste Triebe, Chaos und Primitivismus des Künstlers zum gestaltenden Mittel werden. Was sich zunächst noch auf Ebenen der Malerei und Collage äußerte sollte schon bald, Ende der 1960er Jahre, in Materialaktionen offensivere Anwendung finden.³⁵ In diesen setzt sich Mühl mit dem menschlichen Körper auseinander, der im Rahmen der Aktion stellvertretend für seine Stellung in der Gesellschaft und seine Sexualität mit Hilfe verschiedenster Materialien seiner Rolle enthoben und dekonstruiert wird, um in weiterer Folge in einem bis dahin unbekannten Kontext arrangiert zu werden.

HERMAN NITSCH

^{34.} Mühl 2004, S.19.

^{35.} Badura-Triska 2004, S.15.

^{36.} Nitsch 2005, S.87.

„Die Aktion verlässt die Bildfläche, dann wird statt Farbe Blut verwendet, es werden Eingeweide und Fleisch verwendet, ebenso der menschliche Körper: Das ist der Einstieg in die Wirklichkeit.(...) Es ist eine prozesshafte Malerei, die Zeit beansprucht. Sie ist bereits ein dramatischer Prozess, in dem das Geschehnis genauso wichtig ist wie das Ergebnis - vielleicht sogar wichtiger“³⁶

Hermann Nitsch wird am 29. August in Wien geboren, wo er

von 1953 bis 1958 die graphische Lehr- und Versuchsanstalt besucht. Während er sich damals eingehend mit alten Meistern und deren klassischen Maltechniken auseinandersetzte, begann er sich auch verstärkt für Religion und Philosophie im Speziellen zu interessieren. Eben aus dieser Zeit gründeten auch seine ersten Überlegungen zum Orgien Mysterien Theater und so fertigt Nitsch 1957 erste Konzepte zu dem als Gesamtkunstwerk gedachten Kultspiel an.

Nach seinem Abschluss sagt Nitsch der Malerei für kurze Zeit ab und formuliert seine Gedanken zum Orgien Mysterien Theater in dichterischer Form. Angeregt von der griechischen Tragödie und der Musik Wagners, der Tiefenpsychologie und dem Symbolismus sowie von Trakl und Boeckl versuchte er all seine Interessen und Sehnsüchte in seinem Werk „Wortdichtung des Orgien Mysterien Theaters“ in sprachlicher Form zu dokumentieren. Es wurde ihm jedoch bald klar, dass die Sprache zum Scheitern verurteilt war, in ihren Bemühungen seinen Ideen folge leisten zu können. Für Hermann Nitsch spielte die Sprache zwar eine zentrale Rolle als künstlerisches Ausdrucksmittel, jedoch suchte er nach einer direkten Vermittlung von Realität. Demnach galt die Sprache für ihn fortlaufend als abgenutzt und relativierbar, nicht in der Lage dabei eine elementare Realitätsbezogenheit herzustellen. Für Nitsch ließ sie keine Unverbindlichkeit im Hinblick auf metaphysische Inhalte zu.³⁷ In seinem 1973 erschienen Text „zum Konzept des O.M. Theaters“ beschreibt Nitsch das Versagen der Sprache seinen Ideen Folge leisten zu können. Für ihn war es die Trennung zwischen Drama und Lyrik, die es ihm nicht erlaubte, dem Wort mehr Bedeutung zukommen zu lassen ohne dabei an Dramatik einbüßen zu müssen. Für ihn schien das sinnliche Empfinden, welches durch Sprache geweckt wurde nicht mehr auszureichen. Sprache war für ihn zum Relikt geworden, nicht mehr in der Lage zur Wirklichkeit bzw. zum wirklich Erlebten durchzudringen: „Die Sprache war gepfercht voll mit sinnlichen Bildern und drängte zu ihrer eigenen Auflösung. Viel triebhaftes, unbewusstes quoll in die sprache, konnte von dieser nicht bewältigt werden.“³⁸

Als er 1960 wieder zur Malerei zurückkehrte war Nitsch stark von Arnulf Rainer und seiner tachistischen Malerei angetan. Es entstanden erste noch kleinformatige Rinnbilder. Ebenso führt Nitsch am 18. November die erste Malaktion durch. Diese zielte bereits auf das intensive Erleben von Substanzen und Flüssigkeiten ab und sollte den Start markieren für Aktionen, die einen immer provokativeren Einsatz von Fleisch und Blut beinhalten sollten.

37. Wunderlich 1981, S.5.

38. Nitsch 1973.

Mit der von Nitsch gemeinsam mit Frohner und Mühl 1962 durchgeführten Aktion „Blutorgel“ galt die Wiener Aktioniskunst nun offiziell als geboren: Für diese Aktion ließen sich die drei Künstler für drei Tage in einem Keller einmauern. Während sich Mühl und Frohner mit der Materialfrage in Form von Gerümpelstrukturen befassten, fertigte Nitsch unter dem Einsatz eines Tierkadavers und Blut, Gedärmen und Innereien ein großes Rinnbild an. Bei der feierlichen Ausmauerung wurde das Manifest der Aktion die Blutorgel präsentiert das neben Texten des Theologen und Psychoanalytikers Josef Dvorak auch Nitschs Konzept für das Orgien Mysterien Theater enthielt.

Im Laufe der folgenden Jahre durchwanderte Nitsch ein breites Spektrum von Aktionsschwerpunkten. Von der symbolbeladenen Bearbeitung des Lammes entwickelte sich Nitsch über die Körperaktion hin zum Orgien Mysterien Theater, das er erstmals zu Pfingsten 1973 mit Freunden und Familie unter Einbezug der Öffentlichkeit in Prinzendorf abhält. 1975 führte er erstmals ein 24-Stunden-Spiel auf, 1984 ein Drei-Tages-Spiel und 1998 gelang es ihm sein Orgien Mysterien Theater erstmals, in der von ihm anvisierten Form eines Sechs-Tages-Spiels durchzuführen. In Form von Prozessionen, Malaktionen und Opferritualen sollte die Erfahrung sämtlicher Sinnlichkeiten in Form eines mehrtägigen lukullischen Gelages kumulieren. Sein Interesse für die gattungsübergreifenden Arbeiten konnte Nitsch bei Einladungen zur künstlerischen Gestaltungen und Inszenierungen mehrerer Bühnenstücke noch regelmäßig unter Beweis stellen. Bis heute finden auf seinem Anwesen in Prinzendorf noch regelmäßige Malaktionen unter Einbezug einer breiten Öffentlichkeit statt.

NEUE METHODEN IN DER KUNST – ZWISCHEN ANALYSE UND DESTRUKTION

Selbst wenn die Arbeiten der Wiener Aktionisten als extrem heterogen anmuten, so ist dennoch, gleichermaßen wie auf Seiten der Architektur, in sämtlichen Arbeiten eine Auseinandersetzung mit einer Auswahl ähnlicher Schwerpunkte abzulesen. Einige Punkte rücken dabei besonders stark in den Vordergrund. Die Suche nach einer neuen Materialität spielt eine große Rolle in den meisten aktionistischen Arbeiten. Damit einher geht auch die Frage nach der Bedeutung des menschlichen Körpers bzw. dessen Stellung als unmittelbar in die Aktion eingebundenes Medium. Des weiteren ist eine omnipräsente Auseinandersetzung mit der (Selbst)Wahrnehmung sowie mit der Überwindung und parallele Generierung bzw. Erweiterung alternativer Wirklichkeiten in jeder Aktion auszumachen. Eine klare thematische Abgrenzung dieser Auseinandersetzungen erweist sich in deren Erörterung als nicht möglich, da sie sich an vielen Punkten überlagern bzw. nur in ihrer unmittelbar abhängigen Wechselwirkung nachvollziehbar gemacht werden können.

Dennoch wird im folgenden versucht diese Konzepte zunächst zu verdeutlichen, um schlussendlich mögliche Parallelen zu den zeitgleich entstandenen Architekturkonzepten ziehen zu können. Der Leser sei an dieser Stelle nun erneut dazu animiert, die folgenden Themen mit den bereits erarbeiteten Bemühungen der österreichischen Architekturavantgarde in Zusammenhang zu bringen, um so bereits selbst eventuelle Parallelen ausfindig machen zu können.

39. Mühl 2004/1. S.19.

EIN NEUES MATERIAL

*„wühlen im farbigen material, im morast, im ungewissen,
im puren nichts, ohne etwas zu suchen wird gefunden.
Was du findest, bist du selbst.“³⁹*

Die Materialisation in der Aktionskunst setzt sich mit dem Lösen des Materials aus seinem indoktrinierten Kontext auseinander. Die Aktion filtert dem Material inhärente Potentiale und Eigenschaften heraus und hinterfragt diese, um sie danach zu aktualisieren. So

kann in der Aktion beispielsweise Farbe nicht mehr als Farbe und Lebensmittel nicht mehr als Lebensmittel gesehen werden.

„zum Material kann alles werden: menschen, tiere, pflanzen, nahrungsmittel, raum, bewegung, geräusche, gerüche, licht, feuer, kälte, wärme, wind, staub, dampf, gas, ereignisse, sport, alle kunstgattungen und kunstprodukte. Alle möglichkeiten des materials werden rücksichtslos ausgeschöpft.“⁴⁰

In der Auseinandersetzung mit dem Material in der Aktion sei jedoch vorsichtig mit dem Begriff des Materials und der Materialität umgegangen. Dabei muss der jeweilige Einsatz bzw. Fokus der Aktion hinterfragt werden. Selbst wenn bei jeglicher Art der Aktion dem menschlichen Körper eine tragende Rolle als Material zukommt, so muss doch laut dem Kunsthistoriker Oliver Jahraus zwischen einem Materialbegriff im engeren und weiteren Sinn unterschieden werden. Genau hier lässt sich auch laut Jahraus eine Trennung zwischen der Materialaktion und der Körperaktion ziehen: Material im weiteren Sinn bezieht sich auf das Medium der Aktion. Als Essenz der Aktion wird der Körper nun in den konstituierenden Materialkatalog der Aktion aufgenommen, zugunsten einer einheitlichen materialübergreifenden Universalaktion. Der menschliche Körper wird demnach seiner individuellen Charakteristika enthoben und auf seine physische Körperlichkeit reduziert. Im Rahmen der selbstreferenziellen Aktion wird der menschliche Körper als (eines von mehreren) Aktionsmittel in eine unendliche Materialwahrheit aufgelöst.

^{40.} Brus/Mühl 1973, S.59.

Dem gegenüber findet sich Jahraus Theorie des Materials im engeren Sinne. Das Material wird nun im engeren Sinne eingesetzt um einen Kontrast zum menschlichen Körper auszubilden. Der menschliche Körper wird zwar gleichermaßen seiner lebendigen Formen entledigt, jedoch fungiert er nun nicht mehr als Aktionsmittel von vielen sondern als solitäres Aktionsobjekt. Im Gegensatz zur Auflösung des Körpers zu Gunsten einer medienübergreifenden Unendlichkeit, soll hier speziell auf der Körper als überlegenes Material fokussiert werden. Dadurch soll ein neues Bewusstsein für den menschlichen Körper als konstante Wirklichkeit geschaffen werden.



Abb. 29.: Otto Mühl, Materialaktion Nr. 8, 1964.

Abb. 30.: Otto Mühl, Materialaktion Nr. 8, 1964.

DIE NEUEN KÖRPER

Der menschliche Körper wird demnach in der Aktion ebenso zum künstlerischen Medium. Er wird im phänomenologischen Raum des Leibes direkt analysiert. An diesem Körper kann nun direkt Repression und Zerstörung abgelesen werden. Erst durch eine Isolation des menschlichen Körpers und durch das Reduzieren auf seine einzige Wahrheit – seine Nacktheit, erreichen die Aktionisten den Grad an Verfremdung, um den Körper als reines Material betrachten zu können. Durch dessen Neukombination mit willkürlich gewählten Gegenständen kann der Körper nun zur Gänze in die Materialpalette der Aktion eingegliedert werden und schlussendlich auch auf die selbe Bedeutungsebene reduziert/abstrahiert werden. Dadurch kann der Körper nun formal als Material, wie alle anderen ihn umgebenen, begriffen werden.

Dabei legt der menschliche Körper Zeugnis über seine Rolle in der Gesellschaft, über Sozialisation und über die Geschichte der Zivilisation ab. Er steht für die Trennung und Einteilung zwischen Ich und Nicht-Ich, Normalität und Verrücktheit, zwischen Bewusstsein und Traum, Sinn und Unsinn.⁴¹ Begriffe wie „Identität“ und „Normalität“ erscheinen in diesem Zusammenhang immer diffuser was dazu führt, dass die Aktionisten diese radikal hinterfragen. An diesem Punkt scheint sich nun alles zu verdichten und eine essentielle Botschaft des Aktionismus zu formen, in der man davon ausgeht

„daß der Erforschung des Menschen nichts mehr im Wege steht, als der Mensch selbst.“⁴²

41. Braun 1999, S.192.

42. Brus/Wiener/Mühl 1968.

43. Jahraus 2001. S. 230-231.: Jahraus geht dabei von der Körpertheorie von Maurice Merleau-Ponty aus, die besagt, dass der Körper Ausdruck der gesamten Existenz sein kann, basierend auf der Konstitution der Körperlichkeit durch die Räumlichkeit.

Der menschliche Körper fungiert dabei sowohl auf der Suche nach dem reinsten unbelasteten Ausdruck der innersten Empfindungen als auch bei der unmittelbaren Empfindung dieser Wahrheit als elementares Werkzeug.

Dabei kann der Körper als universales Medium zur Konstitution von Wirklichkeit betrachtet werden.⁴³ Zugleich dient er als direkter Kanal zur Außenwelt in Form des Publikums, da jeder Betrachter sämtliche mechanischen Stimuli am eigenen Körper nachempfinden, und somit eine direkte Assoziation zum eigenen Körper aufbauen kann. Somit stellt der Körper den direktesten Weg der Kommunikation dar: Künstler und Betrachter können sich so auf der, wenn nicht eindeutig selben körperlichen Ebene auf der nächst möglichen Ebene der körperlichen Abstraktion finden. Die

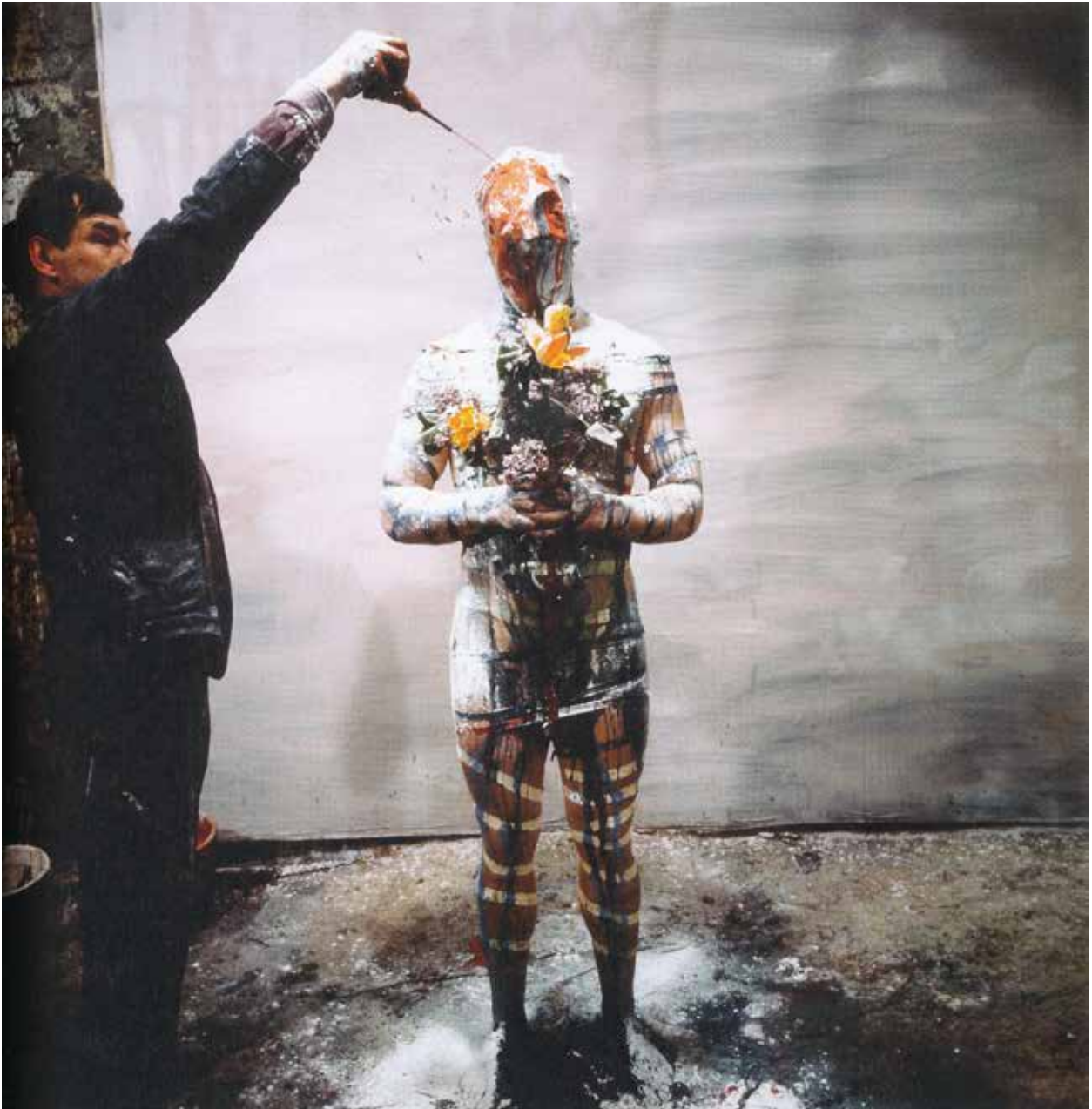


Abb. 31.: Otto Mühl, Materialaktion Nr. 19, 1965.

direkte Verbundenheit zum eigenen Körper lässt die Wirklichkeit der Aktion direkt nachempfinden. Da nun die Aktion selbst, die neue Wirklichkeit konstituiert, kann weiters zwischen den Körpern des Akteurs und Zusehers nicht mehr direkt unterschieden werden. Durch die Teilnahme an der Aktion lässt sich der Zuseher ohnehin auf die Deklaration einer neuen Wahrheit ein.

In Kombination mit Blut, Farbe und anderen Materialien wird der menschliche Körper gleichzeitig seines Geschlechts, und seiner Sexualität befreit. Für Mühl können dadurch erotische Ängste, sexuelle Tabus und Probleme frei und moralisch indifferent dargestellt und untersucht werden. Der Körper erscheint den Künstlern dieser Generation als willkürliches sozial und politisch geformtes Gebilde, das einer radikalen Neuorganisation bedarf. Er kann stellvertretend als Summe aller gesellschaftspolitischen Konventionen und Formen betrachtet werden. Als Produkt, aus den Faktoren seiner Umwelt entstanden, kann er ebenso als Material dienen, um seine Umwelt neu zu konstruieren. Als Material formuliert, verschiebt sich auch die Rolle des menschlichen Körpers. Der Körper als selbstreferenzielle Größe ist nun gleichermaßen Dargestelltes wie Darstellung. Genau diese Unfähigkeit, zwischen Zeichen und Bezeichnetem nicht exakt differenzieren zu können wird hier bewusst zur Schau gestellt, untersucht und ausgereizt.

WAHRHEITSKONZEPTE

Eine weitere wichtige Thematik der neuen Konzepte stellt der Umgang und die Dispositionierung der Wirklichkeit dar. Darin verdichten sich sämtliche Fragestellungen zu einer neuen Materialität und der neuen Rolle des menschlichen Körpers. Denn die Manifestation neuer Wirklichkeitskonzepte lässt sich ausschließlich durch die Verdichtung und Intensivierung der bereits beschriebenen Positionen erreichen. Die folgenden Formulierungen stützen sich auf die Bearbeitung der aktionistischen Positionen durch Oliver Jahraus Publikation Die Aktion des Wiener Aktionismus, Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewusstseins. Die hier erwähnten Positionen geben nur ein kleines Spektrum des extrem komplexen Gebietes der Wirklichkeitstransponierung wieder. Für eine tiefergehende Auseinandersetzung mit dieser Thematik ist Oliver Jahraus Bearbeitung sowie Kerstin Brauns Publikation Der Wiener Aktionismus: Positionen und Prinzipien zu konsultieren.

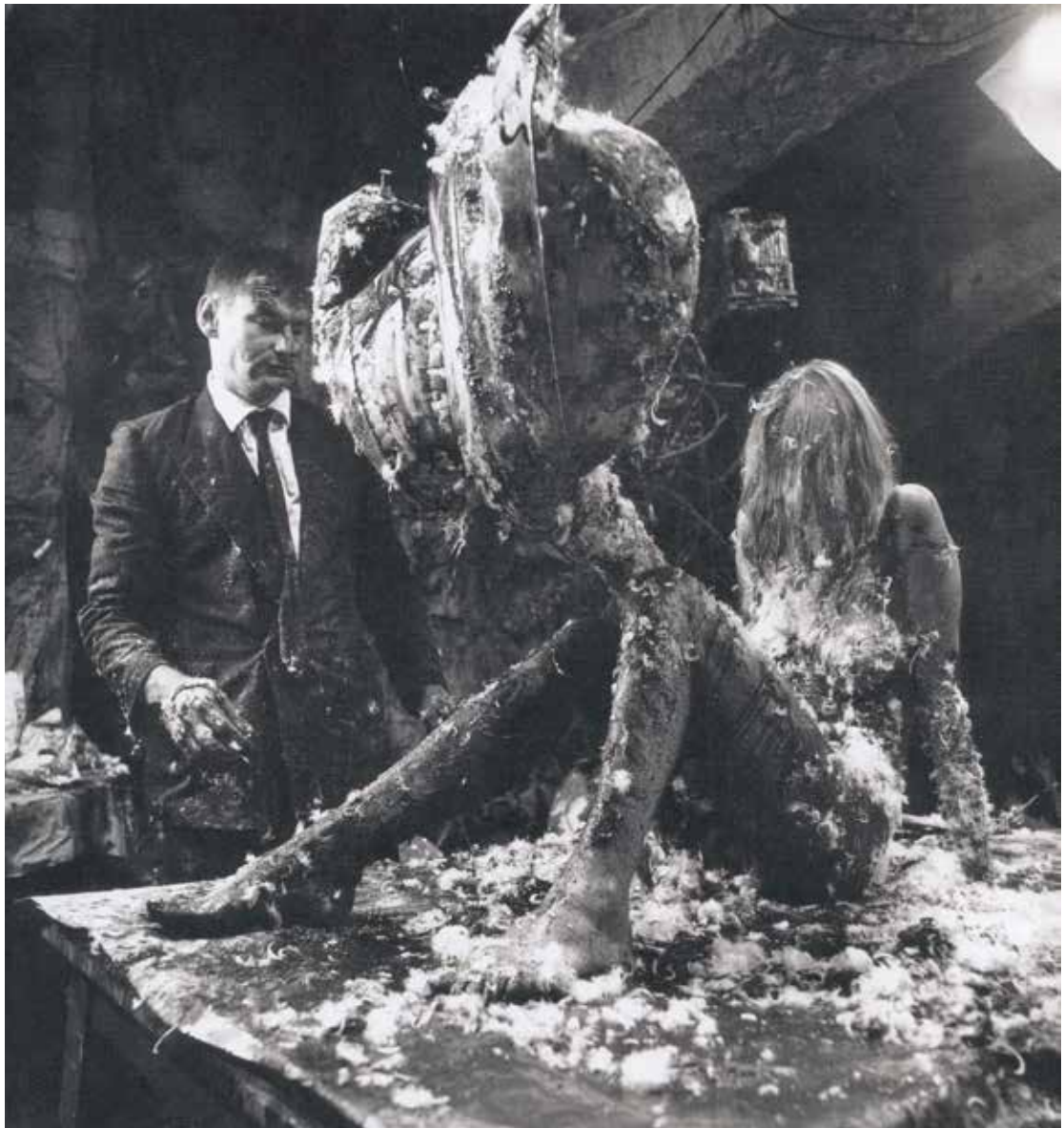


Abb. 32.: Otto Mühl, Materialaktion Nr. 12, 1964.

Die Wirklichkeit tritt in Aktion

Der Wiener Aktionismus erklärt neben der Suche nach einer neuen Körperlichkeit und Materialität auch die damit eng verbundene Suche nach der Dispositionierung von Wirklichkeit zu einer ihrer Bearbeitungsgrundlagen. Dabei erklären die Aktionisten vor allem die Wirklichkeit zu ihrem Angriffsziel, an der der Großteil ihres Publikums partizipiert.⁴⁴

Für die Aktionisten wird die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit direkt durch das Aktionsgeschehen identifiziert. Herkömmliche Kunstfelder wie die Malerei, Musik, Literatur oder Film sind ihrer Ansicht nach, nicht mehr in der Lage, direkt auf die Wirklichkeit zuzugreifen. Im Gegensatz dazu zeichnet sich die Aktion als „direkte Kunst“ dadurch aus, dass sie in ihrem Bestehen keinerlei Anspruch auf Reproduktion erhebt, sondern den Aktionsvollzug durch seine Direktheit mit dem Wirklichkeitsvollzug gleichsetzt.⁴⁵ Dennoch bedient sich die Aktion dabei einer Bandbreite aus vorgefundenen, bereits als überholt eingestuften, Techniken und Methoden. Jedoch werden diese zu neuen Geschehnissen arrangiert und so adaptiert, dass deren Inhalt unbewusst passiert und der Ausgang der Aktion demnach unbestimmt ist.

Um also Wirklichkeit tatsächlich künstlerisch zum Ausdruck bringen zu können, bedarf es der unverzichtbaren Abkehr von der Sprache. Denn die Sprache gilt als eine abstrakte Form der Darstellung – damit gilt sie als Mittel der Reproduktion und ist somit mit der direkten Gestaltung von Wirklichkeit unvereinbar. Sprache kann also nur mehr, sämtlicher ihrer eigenständigen didaktischen Qualitäten enthoben, als autonomes Medium zum Ausdruck sinnlicher Qualitäten verwendet werden.

Als Grundlage des Wirklichkeitsvollzuges wird das Material angesehen, da es durch seine physische Präsenz die Wirklichkeit nicht repräsentiert, sondern für die aktionistischen Operationen verfügbar wird. Dafür sind dem Material jedoch sämtliche seiner mimetischen Eigenschaften abzusprechen und eine konstituierende Funktion einzugestehen. Um also eine Wirklichkeit nicht zu reduzieren müssen alle zeichenhaften Relationen zwischen Wirklichkeit und Aktion vermieden werden. Genau hier kann die Aktion nun als Materialisation von Wirklichkeit einsetzen.⁴⁶

Der bloße Gegenstand kann einen Bewusstseinszustand auflösen, indem er als Produkt einer Wirklichkeit in Erscheinung tritt. Jedoch kann er das Bewusstsein nicht vollständig affizieren. Das

44. Prix 2016.: Wolf D. Prix beschreibt die vorherrschende Situation Österreichs als „wiener Zwergpudeltum“.

45. Als Brus und Mühl 1966 zum Destructoin in Art Symposium nach London eingeladen werden, präsentieren sich sich dort erstmalig als „Vienna Institute for Direct Art“. Als direkte Kunst sehen sie Kunst an, die sich nur im Vollzug zeigt, ebenso wie sich die Wirklichkeit direkt zeigt. Rekonstruktion bezeichnen sie dementsprechend als indirekt.

46. Jahraus 2001, S.218.

wird erst durch den Prozess der Materialisierung möglich. Erst die Operation mit Material (welcher ursprünglichen Natur auch immer) kann Bewusstsein und somit Wirklichkeit schaffen. Durch die Aktion vollzieht sich also eine grundlegende Veränderung in der Betrachtung von Kunst: von der Auflösung der klassischen Wertschätzung des Werkcharakters zugunsten einer dynamisch-prozesshaften Aktion. Das Produkt verliert an Relevanz, während die Produktwerdung zur eigentlichen Kunstform reüssiert.

Ein weiteres zentrales Element in dem Spiel aus Wirklichkeiten stellt die zeitliche Relation zwischen dem Aktionsgeschehen und der Bewusstseinsbildung dar. Beide passieren simultan und sind somit unmittelbar aneinander gebunden. Dadurch entsteht in der Aktion direkte Wirklichkeit. Im Gegensatz dazu stehen klassische Kunstobjekte, die durch ihre Präsenz bloß Bewusstsein evozieren können und durch die Statik ihrer Produkthaftigkeit für eine Unzahl an Interpretationsmöglichkeiten stehen kann.

Also bedeutet das lt. Jahraus, dass die Identifikation von Aktion und Aktionssituation nur im dynamischen Vollzug eines Geschehens hergestellt werden kann. Folglich schließt Jahraus daraus, dass wenn also die Abkehr von der Repräsentation nur dynamisch vollzogen werden kann, sich die Notwendigkeit darin zeigen würde, dass das Material auf dem diese Abkehr beruht, dynamisch also aktionistisch zu verwerfen sein müsse.⁴⁷ Nitsch beschreibt diese Bemühungen folgendermaßen:

„Die wirklichkeit wird nicht mehr beschrieben. Nicht mehr das abstrahierende artistische beschreiben oder zitieren der wirklichkeit, nicht ehr das reden in symbolen und chiffren, welche die wirklichkeit repräsentieren, ist wesentlich, sondern der abstrahierende schöpferische prozess besteht nurmehr aus dem arrangement von unverformten wirklichkeitsteilen. Die farbe, das wort, der ton, der plastische körper tötet sich nicht mehr um symbol der wirklichkeit zu sein.“⁴⁸

Weil durch die Aktion alle Perzeptionskanäle des Menschen besetzt werden sollen, führt diese Unmittelbarkeit zu einer Totalisierung, die den Aktionisten und Zuseher gleichermaßen ergreift. Durch die gemeinsam geteilte Perzeption wird die Aktion zu einem totalen-synästhetischen Akt, der für die Dauer seines Bestandes Zuseher wie Aktionisten die totale Wirklichkeit offenbart.

47. Jahraus 2001, S. 297.

48. Nitsch 1972, S.121.

III. ARCHITEKTUR VS. WIENER AKTIONISMUS

Trotzdem darf der Einfluss des Wiener Aktionismus nicht unterschätzt werden, war dieser doch ebenfalls eine Kunstkatégorie, die ein erstaunliches Bindeglied zwischen den statischen Künsten der Architektur, Malerei und Bildhauerei und der dynamischen Kunst des szenischen Gestaltens darstellt.“¹

GEGENÜBERSTELLUNG

Bei sämtlichen Arbeiten aus dem Kreis der Wiener Aktionisten lassen sich zwar wiederkehrende Themen beschreiben, jedoch können diese nur bedingt als isolierter Schwerpunkt der Arbeit, inmitten einer heterogenen Menge diverser Anliegen, betrachtet werden. Ebenso verhält es sich auf Seiten der zeitgleich entstandenen österreichischen Architekturkonzepte.

Die Kombination neuer Materialien sowie die Produktion alternativer Wirklichkeitserfahrungen und die Etablierung neuer Medien finden in beiden Disziplinen ebenso Bearbeitung wie die Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitischen Problematiken oder Versuchsreihen zu alternativen Ideen neuer sinnlichen Stimulation. Jedoch können diese nie als singuläre Fragestellungen behandelt werden. Lediglich das Zusammenspiel aus der Überwindung altbekannter Grenzen und dem Ergründen neuer Denkmuster in Form einer Zusammenführung mehrerer Dimensionen der Kunst, kann beiden Disziplinen zugesprochen werden.

NEUE GRUNDLAGE FÜR EINEN ZEITGENÖSSISCHEN DISKURS

1. Feuerstein 1988, S.37/38.

Im folgenden Kapitel werden nun erstmals die beiden Felder der österreichischen Architekturavantgarde der 1960/70er Jahre und des Wiener Aktionismus gegenübergestellt um direkt miteinander verglichen zu werden. Fragen zur Körperlichkeit, zur Räumlichkeit und zu einer neuer Materialität dienen dabei als Leit motive, um erstmals Parallelen zwischen den, bis heute von der Wissenschaft als separat behandelten Feldern aufzuzeigen.

Aus Mangel an wissenschaftlichen Bearbeitungen zu dieser speziellen Engführung der beiden Themengebiete beruhen die Aussagen auf der subjektiven Evaluierung des Autors.

Das Ziel dieser Analyse soll es folglich sein, entgegen den Aussagen von Günter Feuerstein, eine Synthese der Disziplinen der Architektur und des Wiener Aktionismus zu erörtern. Dabei soll die Grundlage für eine neue Betrachtungsweise der beiden speziell österreichischen Phänomene geliefert werden, um ein breiteres Bewusstsein für einen möglichen zukünftigen Diskurs auf diesem Gebiet zu schaffen.

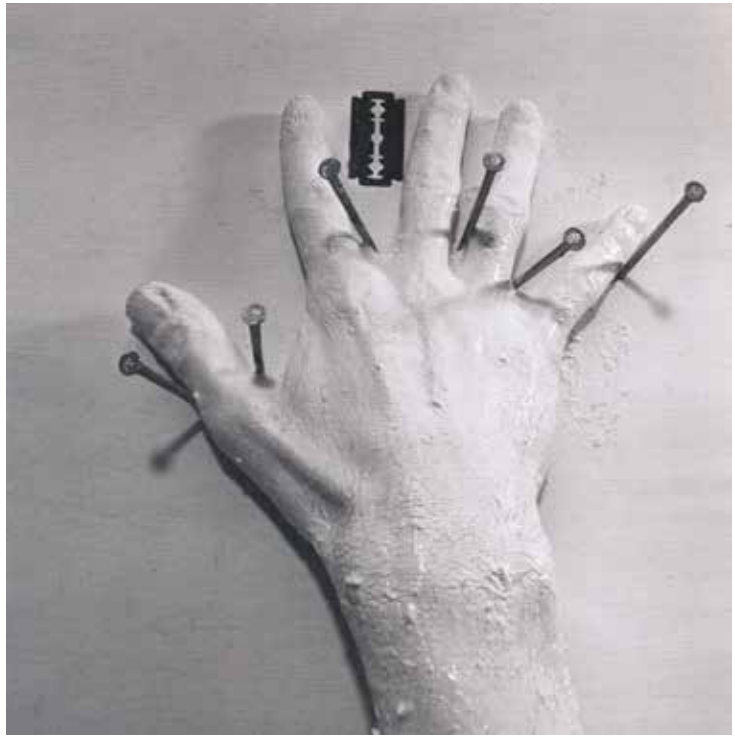


Abb. 33.: Günter Brus, Selbstbemalung 1, 1964.

Abb. 34.: Coop Himmelblau, Herzraum, 1969.

DER KÖRPER

Der Körper nimmt in der weltweiten Sozialrevolution der 1960/70er Jahre eine enorm wichtige Rolle ein. An ihm können gesellschaftliche Defizite und politisch-repressive Muster leicht abgelesen und für jeden verständlich aufgezeigt werden. Attribute wie die Antibabypille oder die persönliche Entscheidungsgewalt über die eigene Haarlänge, stehen als Sinnbild dafür, autonom und frei von sozialen Restriktionen über seinen eigenen Körper verfügen zu können und für die Liberalisierung der eigenen Sexualität einzutreten. Dabei geht es vorwiegend darum, den Körper aus der Repression der Gesellschaft und in weiterer Folge des Staates zu lösen. Der Körper und das Bewusstsein über ebendiesen sollen unabhängig von Geschlecht, Hautfarbe oder Sexualität wieder mehr ins Zentrum des eigenen Lebens gerückt werden.

Auch von Seiten der Architektur und des Wiener Aktionismus wurde versucht – beziehungsweise auf den menschlichen Körper – existentielle Fragestellungen zu politischen Positionen auszuformulieren und auf gesellschaftliche Missstände hinzuweisen. Im Folgenden wird nun versucht die Bemühungen der beiden Disziplinen im Umgang mit dem menschlichen Körper auf eine gemeinsame Grundlage hin zu untersuchen.

DER KÖRPER ALS KATALYSATOR

2. Jahraus 2001, S.230.
3. Jahraus 2001, S. 230.
4. Jahraus 2001, S. 330-231.

Für die Wiener Aktionisten kann der Staat seine Ordnungsmacht nur etablieren, indem er diese direkt auf jeden einzelnen menschlichen Körper ausüben kann. Oliver Jahraus hält in diesem Zusammenhang fest, dass der Körper staatlich konstituiert wird und der Staat sich somit körperlich manifestiert. Durch das Installieren und Aufrechterhalten sozial annehmbarer Grenzen und Normen kontrolliert der Staat demnach den Körper.²

Für Günter Brus ist der Staat der Inbegriff, der den Körper wie die Psyche zerstörenden Zwänge und wird dadurch zu Konstitution von Gesellschaft, Wirklichkeit und Bewusstsein.³ Daran ist die entscheidende Rolle, die der Körper im Wiener Aktionismus einnimmt, gut abzulesen: Durch die Positionierung des Körpers in der Aktion können so nun gesellschaftliche Positionen und Ordnungsmuster des Staates für die Aktion selbst verfügbar gemacht werden.⁴ Peter Weibel beschreibt das Vorgehen von Günter Brus



Abb. 35.: Günter Brus, Selbstbemalung 1, 1964.

Abb. 36.: Hermann Nitsch, Wiederaufführung der 15. Aktion (1965), 1988.

diesbezüglich folgendermaßen:

„Die „Selbstentleibung“ steht „stellvertretend für die Selbstdestruktion der Welt und für die Destruktion, die er durch die Welt erfährt.(...) Die Gewalt, die er sich antut, ist die Gewalt, die ihm angetan wird und der Welt, d.h. dem Anderen.“⁵

Als Katalysator eingesetzt, materialisiert der Körper somit das, bis dahin als abstrakt gegoltene, Konstrukt des staatlichen Gewaltmonopols innerhalb der Aktion. Der Körper wird von den Aktionisten instrumentalisiert, um so stellvertretend direkte Kritik an der politischen Situation und der damit verbundenen staatlichen Repression üben zu können.

Für die Architekten der damaligen Zeit ist die Rolle des Körpers insofern entscheidend, als dass sie ihn als Katalysator betrachten um permanenten Einfluss auf die Architektur ausüben zu können. Wolf D. Prix beschreibt die Bemühungen seiner Konzepte als solche, indem er den Körper als transformatorische Maßnahme verstand, die Architektur zum offenen Medium zu erklären. Für ihn ging es darum, den Körper zur Architektur zu machen um dadurch zu einem neuen körperlichen Bewusstsein zu gelangen:

„Wenn ich Herzschlag und Hirnwellen übertrage, dann wird die Architektur zum Medium, zum erweiterten Körper oder zum erweiterten Kopf (...) Also „mind-expanding“ und so. Das sind Neuerfahrungen, die ja zu einer gewissen Art von Selbsterkenntnis verhelfen.(...) das waren die Utopien damals, oder die Visionen einer freien selbstbestimmten Gesellschaft(...)“⁶

5. Weibel 1973, S.46.

6. Prix 2016.

Durch die direkte Koppelung des menschlichen Körpers an die Architektur bzw. an die Kunst (in Form von Aktionen) kann somit eine neue Form des direkten Protestes entstehen, die als weitestgehend losgelöst von bekannten Mustern zu betrachten ist. Dem Körper wird dabei insofern eine interessante Rolle zu Teil, als dass er einerseits dazu verwendet wird, um Architektur von einer konkreten, bekannten Ebene in eine abstraktere Dimension zu erweitern. Andererseits wird er dazu verwendet, um - wie von den Wiener Aktionisten beschrieben - den Staat von einer abstrakten Dimension auf eine konkret-fassbare Ebene zu reduzieren.



Abb. 37.: Coop Himmelblau, Der weisse Anzug, 1969.

Abb. 38.: Hermann Nitsch, Wiederaufführung der 15. Aktion (1965), 1988.

Weiters kann behauptet werden, dass durch das Einbringen des Körpers in die Architektur gleichermaßen wie im Wiener Aktionismus, aktiv Kritik an beschränkenden Mustern und im weiteren Sinne an konkreter gesellschaftlicher Unterdrückung formuliert wurde. Denn der menschliche Körper steht jedem einzelnen Individuum exklusiv zu Verfügung. Er kann gewissermaßen als individuellste Form des persönlichen Ausdrucks betrachtet werden, auf dessen Kontrolle und Expression der Staat keinen direkten Einfluss auszuüben in der Lage ist.

Dementsprechend kann der Körper in beiden Fällen als Katalysator betrachtet werden für die Manipulation von bekannten Systemen, die es neu zu überdenken galt.

DER KÖRPER ALS VERMITTLER

Klares Ziel der österreichischen Architekturavantgarde der 1960/70er Jahre war es also, den Menschen wieder enger an die Architektur zu binden.⁷ Der rationale Funktionalismus schien den Anschauungen der jungen Architektengeneration nicht mehr Folge leisten zu können und so wurden neue Grundwerte propagiert: Forderungen wurden laut, Architektur zu personalisieren und dementsprechend in einen körperlichen Kontext bringen zu müssen. Wände gehörten mit den Händen abgekratzt und auch wieder von Hand neu geformt und aufgebaut.⁸ Für die jungen Architekten pulsierten die Städte wie Herzen und flogen wie Atem.⁹ Die Vermittlung von Architektur, basierend auf einer direkten körperlichen Wahrnehmung, kann demzufolge als bezeichnende Eigenschaft für die Konzepte der österreichischen Architekturavantgarde der 1960/70er Jahre betrachtet werden. Diese Auseinandersetzung mit Architektur auf einer physisch-körperlichen Assoziationsebene erreichte ihren Höhenpunkt schlussendlich in den Forderungen der Coop Himmelblau:

„Wir wollen Architektur, die mehr hat. Architektur, die blutet, die erschöpft, die dreht und meinentwegen 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, vernährend, verfernend, naß, trocken und herzschlagend sein. Lebend oder tot.“¹⁰

7. Prix 1991, S.21.

8. Rainer/Prachensky 1958.

9. Siehe: Rainer, Prachensky „Architektur mit den Händen“, Hundertwasser „Verschimmelungsmanifest“, Hollein „ Erotische Architektur“, Coop Himmelblau „Am Anfang war die Stadt“.

10. Coop Himmelblau 2005, .: Hierzu sei Angemerkt, dass dieser Text zwar erst 1980 veröffentlicht wurde. Jedoch spricht Wolf D. Prix dezidiert davon , dass körperliche Referenzen schon ab den späten 1960er Jahren auf der Agenda der CoopHimmelblau standen.



Abb. 39.: Coop Himmelblau, Soul Flipper, 1969.



Abb. 40.: Günter Brus, Selbstverstümmelung, 1965.

Die Aussage ist insofern von großer Relevanz, da die Architekten mit ihrer Äußerung zwar nur eine unscharfe Definition ihrer baulich-architektonischen Anliegen postulierten, zugleich jedoch eine Assoziationskette aufstellten, die von jedem einzelnen Betrachter direkt referenziert werden konnte. Begriffe wie Trockenheit, Brutalität, Zärtlichkeit, Obszönität und Geilheit beispielsweise stellen allesamt Reize dar, die vom Betrachter unmittelbar mit dem eigenen Körper und dem daran gebundenen Bewusstsein in Erfahrung gebracht und somit direkt nachempfunden werden können.

Diese Haltung kann weiterführend als Öffnung der Architektur für die gesamte Gesellschaft verstanden werden. Qualitäten der Architektur, die bis dahin nur mithilfe von synthetischen Fachbegriffen beschrieben wurden, konnten nun erneut der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden. Somit war die Bewertung von Architektur nicht mehr nur einer kleinen elitären Minorität von Fachkundigen vorenthalten.

Von nun an sollte absolut jeder, ob Laie oder Experte, auf ein und derselben Ebene intimster körperlicher Assoziation erreicht werden. Durch das Einbringen des Körpers als Vermittler von architektonischen Inhalten auf einer physisch wahrnehmbaren Ebene wurden der Architektur komplett neue Ausdrucksmöglichkeiten in ihrer Gestaltung zuteil. Anhand einer Projektbeschreibung der Villa Rosa kann diese innovative Position der körperlich-sinnlichen Informationsvermittlung gut erfasst werden:

11. Feuerstein 1988, S. 97.

„Tatsächlich vermittelt die „Villa Rosa“ eine überraschende Skala von Empfindungen, die schwer einzuordnen sind und gerade deswegen eine Bereicherung des emotionalen Repertoires darstellen. Die visuelle Information wird dominiert durch die üppig-sinnlichen Ballonformen, die unweigerlich erotische Assoziationen evozieren. (...) Man kann sich zwischen die acht schlafenden Ballons stellen und erleben, wie mit zunehmender Luftfüllung eine räumliche Bedrängnis aufsteigt, bis an die Grenze des Gefangenseins, man kann sich in die Ballons hineinlegen und das unmittelbare Erlebnis eines Kuppel- oder Kugelraumes – uralter Traum der Architekten – erleben, angereichert durch Klänge und Düfte.“¹¹

Der selbe Effekt wird auch im Wiener Aktionismus beobachtet. Der Körper wird hierbei ebenso wie zuvor auf architektonischer Ebene

beschrieben, als Medium ausgereizt, um in Kontakt mit dem Betrachter zu treten und diesen auf direkter Gefühlsebene zu erreichen. Der Wiener Aktionismus bedient sich zwar weitaus offensiverer Methoden der körperlichen Artikulation um die zentrale Rolle des Körpers zu demonstrieren, jedoch arbeitet er genauso wie die Architektur mit immateriellen Bewusstseinsvorgängen, um Bezug zum Betrachter herzustellen. Im konkreten Fall des Aktionismus bedeutet das, dass die systematische Unterdrückung durch den Staat nicht mehr nur durch den oberflächlich anonymen Reiz (Optik, Ton, Geruch) an den außenstehenden Zuseher vermittelt wird. Das in der Aktion Gesehene, Gehörte und Geruchene wird nun mit der Assoziation der eigenen körperlichen Erfahrung des Betrachters erweitert. Denn das Bewusstsein des Körpers stellt die einzige Wahrheit dar, die jedem Akteur wie Betrachter gleichermaßen innewohnt.

Durch die Konzentration auf die physische Materialisierung des menschlichen Körpers wird dieser nun zum Instrument für das Disponieren und die Reflexion auf den eigenen Körper.¹² Der menschliche Körper wird zum Medium, konkrete Assoziationen in jedem einzelnen Betrachter zu evozieren und persönlich fühlbar zu machen.

Die Übersetzung von künstlerischen Qualitäten auf die Ebene der körperlichen Assoziation setzt also einen Prozess der Demokratisierung und Zugänglichkeit der Rezeption in Gang. Die Verschiebung unzugänglicher Beschreibungen von abstrakten Inhalten hin zu körperlichen Erfahrungen instinktiver Natur bietet somit den direktesten Kanal zur Informationsvermittlung. Sowohl von Seiten der Architektur als auch von Seiten des Wiener Aktionismus bietet diese Vorgehensweise die gemeinsame Grundlage, um ihre Anliegen nun an faktisch jeden Betrachter zu vermitteln. Denn mit den ursprünglichsten Gemütszustände wie Schmerz und Freude, Scham und Ekstase ist jeder Betrachter vertraut, unabhängig von seiner intellektuellen oder gesellschaftlichen Position.

12. Jahraus 2001, S.194.

DER KÖRPER ALS MATERIAL

Als weiteres erklärtes Ziel der Aktionisten lässt sich die Transponierung des menschlichen Körpers vom bestimmenden Subjekt hin zu einem von allen kontextuellen Bestimmungen gelöstes Objekt ausmachen. Dabei gilt es den menschlichen Körper, von allen hierarchischen Strukturen und Pflichten komplett befreit, in die unendliche Palette von Materialien einzubinden. Dadurch kann der

Mensch endlich von allen prädestinierten Qualitäten entledigt, als bloßes Trägermaterial von neuen Ideen in die Aktion miteinbezogen werden. Der Mensch nimmt endgültig nicht mehr als bestimmendes Element an der Aktion teil sondern als konstituierendes Material. Dadurch wird der Körper dahingehend gezwungen, sich wie sämtliche anderen Materialien der Hegemonie der Aktion zu unterwerfen.

In der Architektur machen sich ähnliche Tendenzen bemerkbar: Bei vielen architektonischen Konzepten aus den 1960/70er Jahren lässt sich keine klare Hierarchie mehr zwischen dem Menschen und der Architektur ausmachen.

Bis dahin bauten die Grundlagen des Funktionalismus darauf auf, dass die Architektur, dem Menschen untertänig zu sein hatte, um ihn gezielt auf eine Funktion hin optimiert - auf die erdenklich effektivste Art und Weise - unterstützen zu können. Doch diese Vorstellung von Architektur sollte sich mit Entwürfen der 1960/70er Jahre, wie beispielsweise dem weißen Anzug, dem Gesichtsraum oder dem Soufflipper von Coop Himmelblau radikal ändern.

Diese Architektur war nun auf den Menschen als ihr Trägermedium angewiesen. Am Körper appliziert, gilt sie als dessen Erweiterung und steht demnach in einer direkten Abhängigkeitsverhältnis mit diesem. Die bis dahin beiden klar differenzierten hierarchischen Positionen von Mensch und Architektur wurden nun auf ein und die selbe Ebene, nämlich auf die des konstituierenden Bauteils, abstrahiert. In der Projektbeschreibung der Coop Himmelblau zum weißen Anzug wird dieses Verhältnis gut ablesbar:

13. Coop Himmelblau 1969, S. 750.

„Die Mimik, die ja die Fassade des Gemütszustandes einer Person ist, wird in der Tonsäule „objektiviert“, d.h., Lächeln wird in fröhliche Farben übersetzt; bei einer traurigen Miene leuchtet die Säule blau. (...)“¹³

Die Miene, die die Säule zu verändern in der Lage ist, weist darauf hin, dass der Mensch nun aktiver Bestandteil der Architektur und somit in gewisser Weise auch tatsächlich zum konstituierenden Bauteil geworden ist. Auch direkt, im nicht interpretativen Kontext gelesen, wird die Mimik als Fassade des Menschen bezeichnet.

Diese Aussage kann nun als direkteste Referenz für die Absichten der österreichischen Architekturavantgarde gelesen werden, den Menschen als Bestandteil der Architektur zu deklarieren. Dadurch wird die Materialisierung des menschlichen Körpers, gleicher-



Abb. 41.: Haus-Rucker-Co, Mind Expander I, 1967.

Abb. 42.: Otto Mühl, Materialaktion Nr.5, 1964.



maßen wie beim Wiener Aktionismus, ablesbar.

Sowohl in den Architekturkonzepten der 1960/70er Jahre als auch im Wiener Aktionismus wird der Körper nun seines gewohnten Kontextes enthoben, um sich innerhalb des unendlichen Materialkanons einzugliedern. Somit wird der Körper nun von beiden Disziplinen von seiner bekannten Rolle befreit und mit dem oszillierenden Status zwischen Arrangeur und Arrangement versehen.

Der Körper als Prozess

Eine weitere Gemeinsamkeit in der Aufschlüsselung der beiden Gattungen stellt die spezielle Bemühung dar, den Fokus ihrer Arbeiten nicht auf das Produkt sondern auf die Reflexion des Entstehungsprozesses bzw. der Interaktion des Betrachters mit dem entstandenen Ergebnis zu legen. Dabei verliert die finale Form der Arbeit stark an Bedeutung! Nicht das Endprodukt sondern viel mehr der Bewusstseinszustand, den dieses auslöst, ist entscheidend.

Betrachtet man nun architektonische Projekte der 1969/70er Jahre näher, so wird schnell ersichtlich, dass sich nur in den seltensten Fällen eindeutig zwischen der Verkörperung einer zukünftigen Wirklichkeit und der konzeptuellen Abstraktion einer solchen unterscheiden lässt. Wolf D. Prix beschreibt in diesem Zusammenhang seine damaligen architektonischen Intentionen als solche:

„Es war natürlich eine Abstraktion des Konzeptes. Wenn ich sage „Feedbackraum“ und ich meinen Herzschlag projiziere auf eine Raumhülle, dann ist es nichts anderes, als das wir sagen, dass die Architektur durch den Menschen verändert wird und nicht der Mensch durch die Architektur zu irgendetwas gezwungen wird. Also das war das Konzept. Und wenn wir sagen: „das Haus im Koffer“ dann war es tatsächlich das Nomadentum(...)“¹⁴

14. Prix 2016.

Am Beispiel des Mind-Expander der Haus-Rucker & Co von 1968, kann das Wechselverhältnis aus Abstraktion und Realität konkret abgelesen werden. Die statische Plastik, erweckt in ihrer formalen Gestaltung sowie der Wahl ihrer Materialien durchaus den Anschein einer zukünftigen Technologie: Rundgeformtes glänzendes Plastik als Sitzschale für zwei, eingefasst von einem gelben Formrohr, gekrönt von einer gelben zylinderförmigen Manschette, die als Basis dient für eine transparente pneumatische, mit Kraftlinien bemalte Plastikkonstruktion, legen Assoziationen mit einer extraterrestrischen Apparatur nahe.

Selbst wenn dem Betrachter durchaus bewusst ist, dass es sich bei dieser speziellen Architektur einzig um eine Sitzgelegenheit handelt über der eine aufgeblasene Plastikhülle schwebt, so soll diese „Sitzgelegenheit“ dennoch einen Denkprozess im Betrachter in Gang setzen. Das Objekt darf nur als Platzhalter für die abstrakte Idee einer zu konstruierenden Zukunft gelesen werden – als Konzept einer möglichen zukünftigen Architektur. Lässt sich der Betrachter darauf ein, dass dieses Artefakt nun tatsächlich die Idee eines „Mind-Expander“ darstellt, so können auch plötzlich die bunten Linien auf der Plastikhülle als Konzepte möglicher zukünftiger Projektionstechniken bzw. als Visualisierungen von zukünftigen Prozessen zur Stimulation und Erweiterungen des Bewusstseins gedeutet werden. In einem Ausstellungstext heißt es diesbezüglich:

„Mit dem Mind-Expander wurde das Experiment der räumlichen Bewusstseinsweiterung skulpturalisiert und aus einer existierenden räumlichen Verfasstheit, wie dem Ballon für Zwei, herausgelöst. Im Mittelpunkt stand das Moment der Zweisamkeit, ein ineinander verwobenes Beisammensein im atmosphärischen Irgendwo.“¹⁵

Aus dieser Beschreibung kann die Intention der Architekten betreffend den Mind-Expander gut abgeleitet werden. So ist das Experiment der räumlichen Bewusstseinsweiterung und das aktive Einlassen des Betrachters auf ebendieses, eigentlicher Inhalt dieser neuartigen Architekturdarstellung. Der Betrachter muss sich also bewusst darüber werden, dass in einer direkten Auseinandersetzung mit der Architektur der 1960/70er Jahre, das architektonische Konzept demnach oft als stärkerer Inhaltsträger zu bewerten ist, als das finale Objekt selbst.

Bei den Arbeiten der Wiener Aktionisten lassen sich ähnliche Bemühungen nachvollziehen: Dabei überwiegt, gleich wie auf Seiten der Architektur, der Entstehungsprozess, dem aus der Aktion hervorgegangenem Artefakt. Denn für die Gruppe der Wiener Aktionisten liegt, wie bereits erwähnt, die Verfügbarkeit der Wirklichkeit im Materialvollzug, mit welchem gezielt in der Aktion gearbeitet wird: Dementsprechend kann also ausschließlich in der Bearbeitung des Materials, auch mit der Wirklichkeit operiert werden. Somit sind die in der Aktion entstandenen Artefakte demnach nicht als tragendes Element der Aktion zu betrachten. Das gewonnene Artefakt in Form einer Plastik, eines Bildes, einer Collage oder eines Fotos, darf

15. Engel 2014-1, S.39.

dabei nicht als maßgebliches Ziel der Aktion betrachtet werden. Es kann daher seinen eigenen Wirklichkeitsanspruch nicht direkt geltend machen. Die Rolle des Artefaktes, das die Aktion hervorgebracht hat, ist lediglich als Stellvertreter für den Prozess der Suche bzw. Konstatierung einer Wirklichkeit zu betrachten. Der konzeptuelle Prozess der materiellen Bearbeitung des menschlichen Körpers, ist als grundlegende Essenz der Aktion zu betrachten.

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass sich der Betrachter in der Auseinandersetzung mit den beiden Disziplinen darüber bewusst sein muss, dass der Entstehungsprozess der Kunst schon die Kunst per se darstellt.

Siegfried Schmid beschreibt dieses Phänomen der ästhetischen Prozesse folgendermaßen:

„Kunstwerke solcher Art sind erst dann vollendet, wenn sie im Prozeß der Aneignung und deutenden Reflexion vollendet werden. Sie sind nicht als Werk konsumierbar, sondern sie haben ihren Sinn und ihren Stellenwert in einem ästhetologischen Bewußtseinsprozeß. Ihr Charakter als Werk besteht nur darin, einen Prozeß an einer prägnanten Stelle zu dokumentieren.“¹⁶

Die Interaktion, in die der Betrachter mit dem Mind-Expander tritt bzw. der Prozess der Materialbearbeitung anhand des menschlichen Körpers innerhalb der Aktion, ist demnach als stärkerer Inhaltsträger zu bewerten als der Mind-Expander oder das entstandene Artefakt selbst.

16. Schmidt 1971, S.93/94.

DER RAUM

Die Bestimmung von Raum und die Erweiterung seiner Potentiale stellen sich als zentrales Element in der Bearbeitung beider Disziplinen heraus. In der Etablierung eines Naheverhältnis zwischen der österreichischen Architekturavantgarde der 1960/70er Jahre und dem Wiener Aktionismus ist es also notwendig, die jeweiligen Positionen zu Raum einer Untersuchung zu unterziehen.

DER RAUM ALS NEUE IDENTITÄT

Seit jeher wird Architektur über ihr Verhältnis zu Raum bestimmt. Die ursprüngliche Auffassung von Architektur beschrieb im weitesten Sinne die handwerkliche Beschäftigung und ästhetische Auseinandersetzung des Menschen mit gebautem Raum. Auch wenn das ästhetische bzw. funktional-ideale Anforderungsprofil von Architektur einem ständigen Wandel unterzogen war, so stand die Architektur schon immer dafür ein, sich für die Gestaltung von Bauwerken zu verantworten. Seit den 1960/70er Jahren jedoch operiert das Feld der Architektur, in seinen Bestrebungen neuen Raum zu schaffen, nicht mehr ausschließlich im physisch wahrnehmbaren Bereich. Der Begriff von Raum wurde neu bewertet und Architektur somit einer grundlegenden Erneuerung unterzogen:

Raum sollte von nun an nicht mehr bestimmt sein.

Raum konnte sich verändern.

Raum reagierte.

17. Hollein 1967.

„Die gebaute und physikalische Architektur wird, da nun im Gegensatz zu den wenigen und beschränkten Mitteln vergangener Epochen eine Vielzahl solcher zur Verfügung steht, sich intensiv mit Raumqualitäten und der Befriedigung psychologischer und physiologischer Bedürfnisse beschäftigen können und einen anderen Bezug zum Prozeß der «Errichtung» einnehmen. Räume werden deshalb weit bewußter etwa haptische, optische und akustische Qualitäten besitzen, Informationseffekte beinhalten, wie auch sentimentalen Bedürfnissen direkt entsprechen können.“¹⁷

Für die Wiener Aktionisten ist der Raum insofern von rele-

vanter Bedeutung, als dass sie diesem eine entscheidende Rolle in der Leiblichkeit ihres Seins zuweisen. Den Theorien Merleau-Pontys Folge leistend gehen sie davon aus, dass der Leib, Begriff für den Ort der Fundierung des Menschen im Raum ist.¹⁸

Es wird also von einer direkten Abhängigkeit vom Körper und dem ihn umgebenden Raum ausgegangen. Demnach wird dem Raum eine essentielle Rolle als konstituierende Kraft in der Aktion zugesprochen. Jahraus beschreibt das Verhältnis von Körper und Raum indem er festhält, dass der Körper nicht nur räumlicher Bestandteil der Welt ist, sondern dass Welt erst durch die Räumlichkeit des Körpers greifbar wird.¹⁹ Der Körper kann demnach nur erfahrbar gemacht werden, wenn er sich räumlich artikulieren kann:

„Die Räumlichkeit des Leibes ist die Entfaltung seines Leibseins selbst, die Weise, in der er als Leib sich realisiert.“²⁰

Sowohl Architektur als auch der Wiener Aktionismus sind in ihrem Sein also direkt an den Raum bzw. an die Definition seiner Begrifflichkeit gebunden.

Architektur ist direkt von der Begrifflichkeit des Raumes geprägt. Abhängig von der vorherrschenden Raumdefinition ist Architektur demnach einer ständigen Aktualisierung seiner Werte unterzogen. Da sich Architektur nun direkt mit der Generierung und Manipulation von Raum auseinandersetzt kann durchaus behauptet werden:

Ohne Raum, keine Architektur - ohne Architektur kein Raum.

Der Wiener Aktionismus ist gleichermaßen direkt an den Raum gebunden: Er benötigt diesen um sich darin manifestieren zu können. Denn nur durch die räumliche Verortung des Körpers im Raum kann dieser für die Bearbeitung verfügbar gemacht werden. Da die Materialisierung des Leibes und in weiterer Folge die Bearbeitung des Körpers als Material nun von zentraler Wichtigkeit in den Arbeiten der Wiener Aktionisten ist, darf dabei nicht auf die essentielle Rolle des Raumes als identitätsstiftende Instanz vergessen werden: Denn ohne Raum innerhalb dessen es dem Leib sich zu verorten nicht möglich ist, kann der Leib auch nicht sein und somit auch keine körperliche Materialisierung von Wirklichkeit stattfinden.

Als interessant erscheint hierbei, dass sich die Begrifflichkeit des Raumes auf beiden Seiten der Kunst nun fortgehend auf die intensive Auseinandersetzung mit dem immateriellen Raum

18. Jahraus 2001, S.230 ff.

19. Jahraus 2001, S.230.

20. Merleau-Ponty in: Jahraus 2001, S.231.

bezieht. Denn mit Hollein ebenso wie mit Merleau-Ponty wird der Fokus der räumlichen Positionierung vom physischen Raum auf den metaphysischen gelegt. Nichts desto trotz sind dennoch beide Disziplinen weiterhin direkt von der Definition der räumlichen Begrifflichkeit abhängig.

Verändert sich also der Begriff von Raum – unabhängig davon ob physischer oder metaphysischer Begrifflichkeit - müsste dies nun also auch direkten Einfluss auf die Architektur wie auch auf die Aktion haben. Auf beiden Seiten ist der Raum also als Daseinsberechtigung und Legitimierung für das Bestehen der jeweiligen Kunst heranzuziehen. Er gilt als Ursprung anhand welchem das Handeln, sowohl von Architektur als auch der Wiener Aktionisten hergeleitet werden kann und ist somit als Zusammenhang von essentieller Wertigkeit der beiden Disziplinen zu nennen.

DIE GRENZE

Direkt verbunden mit dem Begriff des Raumes ist auch der Begriff der Grenze. Denn nur über diese lässt sich Raum (physisch, sprachlich, rechnerisch) überhaupt erst konkret bestimmen. Geht es also um die Definition von Raum, geht es auch direkt um die Definition von Grenzen. Egal ob diese physischen oder rein gedanklichen Ursprungs sind. Im Folgenden soll der Umgang mit Grenzen vom Standpunkt beider Disziplinen aus beleuchtet werden.

WO RAUM AUFHÖRT UND WIRKLICHKEIT BEGINNT

Ein Anliegen der Wiener Aktionisten zielt auf das Finden von Grenzen ab. Wie bereits beschrieben stellt die Materialisierung des Körpers ein zentrales Interesse in ihren Aktionen dar. Denn die Bearbeitung des Materials gilt für sie als die operative Form der Wirklichkeit. Da der Körper innerhalb der Aktion nun in die Materialpalette eingebunden ist, kann folglich auch am Menschen als Material mit der Wirklichkeit operiert werden. Dementsprechend können nun auch über die Grenzen des menschlichen Körpers die Grenzen seiner eigenen Materialität und somit auch die Grenzen der Wirklichkeit und der Unterdrückung erforscht werden:

21. Jahraus 2001, S. 340.

„Die staatliche Macht wird im konkreten Vollzug der Positionierung manifest; hier werden konstitutive Körpergrenzen ausgebildet und die Möglichkeiten, diese Grenzen zu überschreiten, durch Normen reglementiert. Der Körper kann daher überhaupt nur insofern eine soziale Realität werden, als er positioniert, das heißt konkret: in seinen Grenzen festgelegt wird.“²¹

Durch das Verspüren, Erproben und Strapazieren von Grenzen kann nun auch die Wirklichkeit limitiert bzw. fassbar gemacht werden. Das bedeutet demnach, dass über das Spürbarmachen der körperlichen Grenzen auch die Wirklichkeit direkt spürbar wird. In anderen Worten formuliert bedeutet dies jedoch auch, dass durch das Durchdringen der körperlichen Grenzen – durch das Durchdringen der menschlichen Haut – das Innere des Körpers und somit auch die

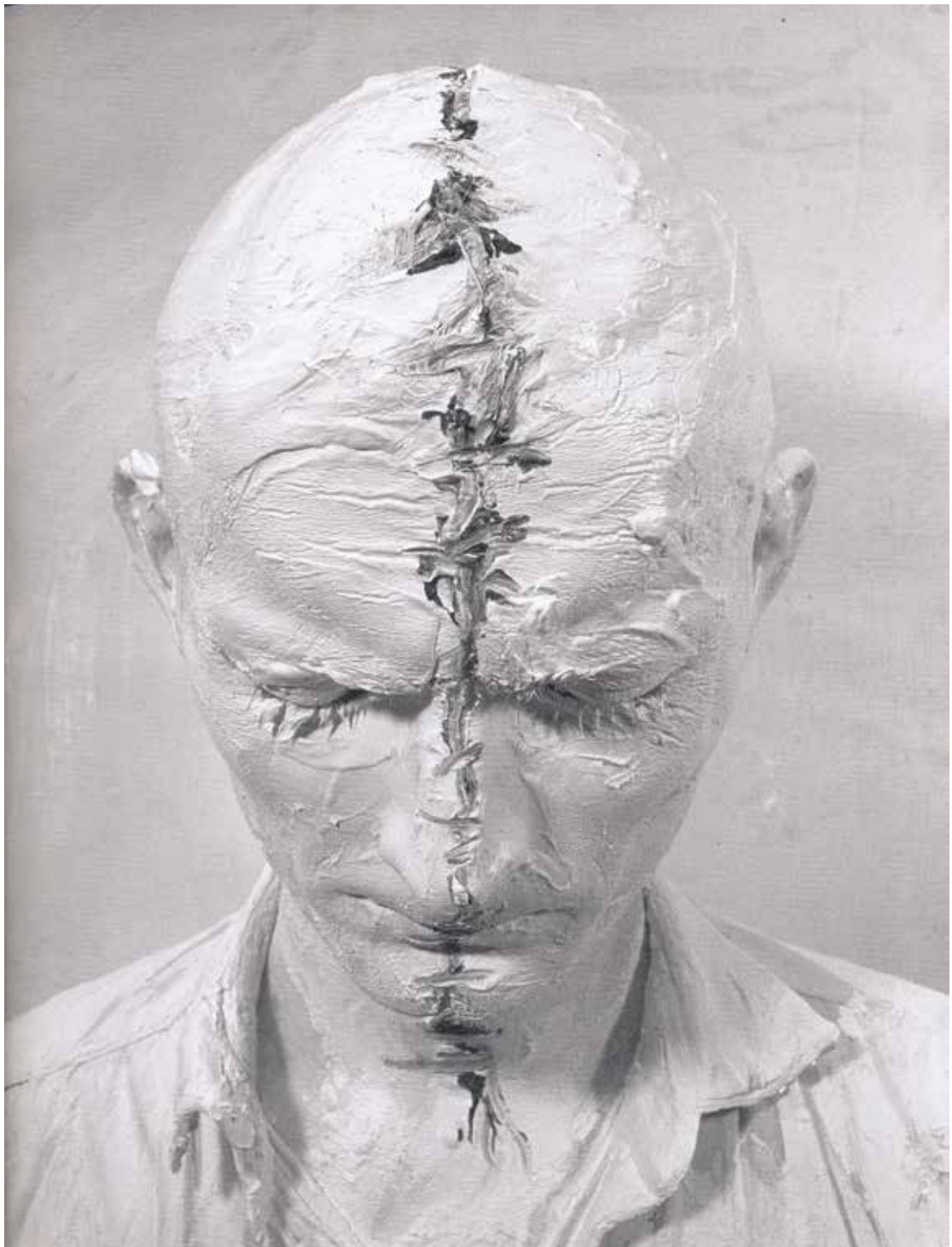


Abb. 43.: Günter Brus, Selbstbemalung 1, 1964.

innere Wirklichkeit freigelegt wird.

Versucht man diese Aussage nun auf die Architektur zu übertragen, ließe sich folgende These aufstellen: Wenn also nun die vorhandenen Grenzen der Architektur immer stärker aufgelöst werden, dann bedeutet das folglich auch, dass man der inneren Wahrheit immer näher kommen kann.

In diesem Fall lassen sich die Versuche der österreichischen Architekturavantgarde sehr nahe an die Praktiken des Wiener Aktionismus heranführen. Durch das Bewusstmachen vorhandener Grenzen konnte aktiv gegen diese gearbeitet werden. So wurden Wände fortgehend durch Membrane und undurchsichtige Materialien durch transparente ersetzt. Die Grenzen der Architektur wurden kontinuierlich transponiert, bis sie schließlich von pneumatischen luftgetragenen Konstruktionen dargestellt wurden. Schlussendlich liefen Versuche sogar darauf hinaus, die spürbaren Grenzen des Raumes durch immaterielle Projektionen zu ersetzen, oder diese sogar nur durch Chemikalien und Sprays nur mehr zu suggerieren. Grenzen wurden fortwährend verschoben und aufgelöst.

Versucht man nun die Vorgehensweisen der Disziplinen im Umgang mit ihren Grenzen einem direkten Vergleich zu unterziehen, so lassen sich zwei konträre Ansätze feststellen, die dennoch ein gemeinsames Ziel zu verfolgen versuchten:

Der Wiener Aktionismus ging also davon aus, dass der Körper als Materialisierung der Wirklichkeit betrachtet werden konnte. Die Grenzen des Körpers stellten somit auch die Grenzen der Wirklichkeit dar. Um also nun tatsächlich mit dem Innersten der Wirklichkeit in Kontakt zu kommen, musste nun vorerst die Grenze des menschlichen Körpers aufgelöst werden. Es kann also von einem nach innen gewandten Prozess gesprochen werden, bei dem Versuch immer tiefer zur Wirklichkeit vorzudringen.

Die Architektur hingegen sieht sich selbst innerhalb bestehender Grenzen gefangen. Sie betrachtet die Grenzen als direkte Reaktion auf die sie umgebende Wirklichkeit. Es galt also den bestehenden Begriff der Architektur neu zu definieren, um aus deren Grenzen heraustreten zu können. Es wurde darauf abgezielt die bestehenden Grenzen immer näher gegen die Wirklichkeit zu verschieben. Durch die Versuche der kontinuierlichen Auflösung der bestehenden Grenzen der Architektur, konnte nun immer näher - gegen unendlich - an die Wirklichkeit der Umgebung herangetreten werden: Wenn die Möglichkeiten der Architektur tatsächlich unendlich sind, dann hat Architektur keine Grenzen mehr. Folglich

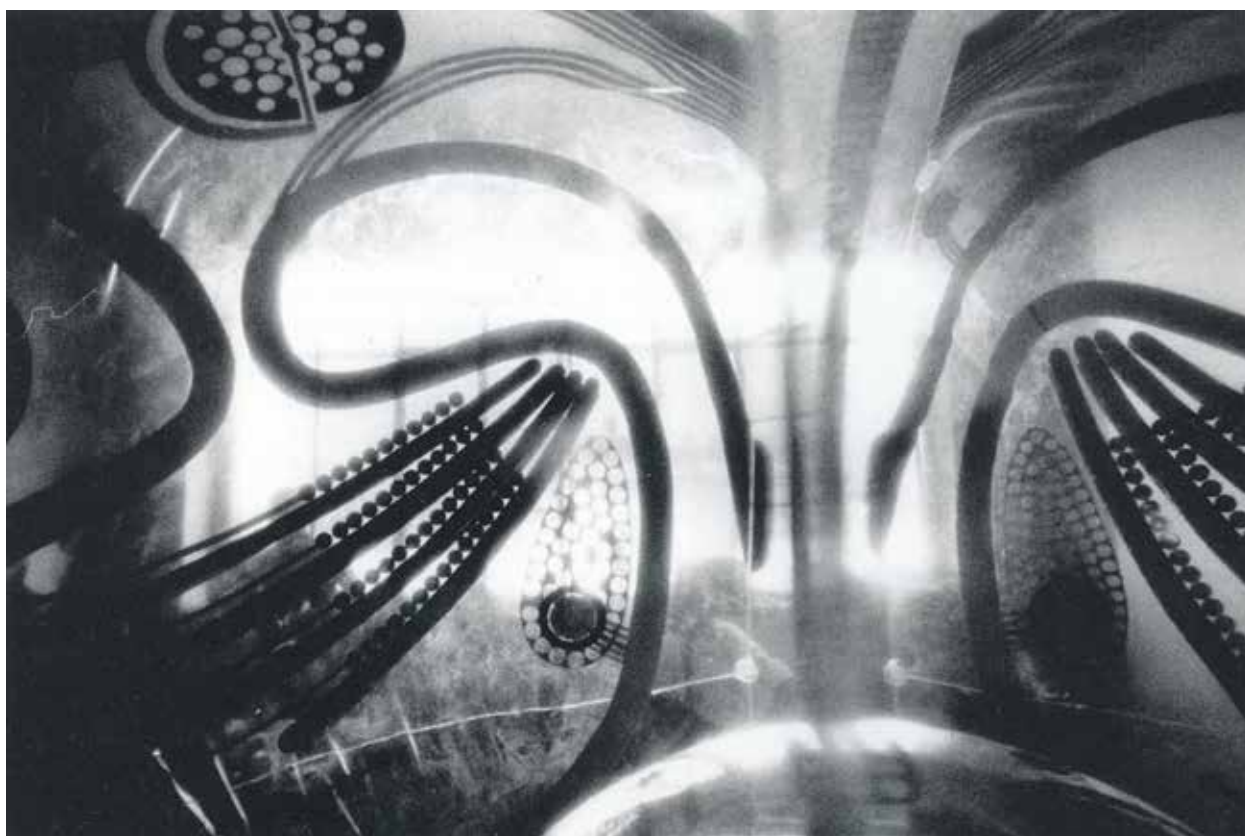


Abb. 44.: Günter Brus, Mind Expander I, 1967.

müsse dies bedeuten, dass wenn die Architektur es einmal tatsächlich geschafft hat, die Grenzen aufzulösen, sie auch tatsächlich mit der Wirklichkeit operieren kann. Diese Vorgehensweise kann demnach als nach außen gewandte Methode beschrieben werden.

Die erfolgreichen Bemühungen die Grenzen der Körperlichkeit aufzulösen, führt gleichzeitig auch eine immer stärker zu Tage tretende Problematik mit sich: Denn je mehr die Grenze der Architektur bzw. des Menschen aufgelöst wird, umso eher schwindet auch die Möglichkeit mit der gesuchten Wirklichkeit zu operieren. Denn ohne Material, welches ausschließlich über seine Grenzen handhabbar ist, kann auch nicht mit der Wirklichkeit gearbeitet werden. Demnach stellt die totale Auflösung der Grenzen, mit dem Ziel nun endlich die Wirklichkeit fassbar zu machen gleichzeitig auch die Unmöglichkeit dar, mit der Wirklichkeit weiterarbeiten zu können.

Wenngleich nun die Versuche der Architektur und des Wiener Aktionismus auf den ersten Blick als unterschiedlich eingeordnet werden, so lässt sich dennoch die Suche nach der absoluten Wirklichkeit der jeweiligen Disziplin als gemeinsames Merkmal auszeichnen. Auch dann, wenn dieses Unterfangen nie als erfolgreich zu bewerten möglich sein kann.

WO TRADITION AUFHÖRT UND NEUES ANFÄNGT

Neben ihrer Rolle als Indikator und Hilfestellung im Umgang mit Wirklichkeiten wird der Grenze eine weitere wichtige Funktion zuteil. So wird diese benötigt, um bestehende Traditionen abzustecken um sie somit überschreiten zu können. Erneut geht es darum, anhand der Grenze ihre sie umgebenden Bereiche scharf abzubilden. Denn nur durch die Grenze kann auch der Kontrast zwischen sämtlichen Grenzgebieten dargestellt werden.

Im speziellen Fall des Aktionismus wird das Operieren mit Gattungsgrenzen besonders gut ersichtlich: Die Aktionskunst, in dem Ausmaße wie sie in Wien ausgeübt wurde, gab es als solche bis dahin noch nicht in der Kunstgeschichte. Die Wiener Aktionisten hatten sich mit den Feldern der Malerei, Bildhauerei sowie des Theaters auseinandergesetzt und waren sich der Kapazitäten und Limitierungen bewusst. Die Grenzen dieser klassischen Kunstfelder

konnten im nächsten Schritt dahingehend modifiziert werden, dass schlussendlich eine komplett eigenständige Kunstposition daraus hervorgehen konnte.

In der Architektur lassen sich ähnliche Muster im Umgang mit Vorangegangenen ablesen: Über die Möglichkeiten, Regeln und Schwächen existierender Praktiken im Klaren, konnte eine neue Form der Architektur entstehen. Jedoch war diese im Unterschied zum Wiener Aktionismus keine komplett genuine Kunstform. Im Gegensatz zu ihren aktionistischen Kollegen waren die Architekten nämlich darum bemüht, ihre Konzepte nach wie vor im Feld der Architektur zu verorten.

Demnach kann an genau dieser Stelle ein markanter Unterschied im Operieren mit Grenzen ausgemacht werden: Während der Wiener Aktionismus eine neue unabhängige Position für sich behauptet, müssen sich die architektonischen Konzepte der 1960/70er Jahre als formale Weiterentwicklung von Architektur abfinden.

Beiden Disziplinen jedoch gemein ist in diesem speziellen Fall das Überschreiten der von ihnen bekannten Grenzen. Der Wiener Aktionismus sieht sich als Erweiterung der Poesie, des Dramas und der expressiven Malerei. Auf die Frage hin, ob es sich beim Wiener Aktionismus nun eher um Theater als um Malerei handle, kann jedoch keine klare Auskunft gegeben werden, da die Felder in ihrer Interpretation beinahe untrennbar aneinander herangerückt waren. Versucht man sich nun an der Analyse der österreichischen Architektur der 1960/70er Jahre, so lässt sich auch hier nicht mehr klar zwischen Design, Bildhauerei, Mode und Behausung unterscheiden. Auch hier erscheint es als unmöglich die Architektur aus einer einzigen vorangegangenen Kunstdisziplin abzuleiten.

Scheinbar liegt gerade hier eine weitere Gemeinsamkeit zwischen der österreichischen Architekturavantgarde der 1960/70er Jahre und dem Wiener Aktionismus: Nicht das Ergründen einer neuen Position sondern viel eher das Infragestellen von altbekannten Traditionen, um in der Konzeptualisierung ihrer prädeterrnierten Grenzen den Weg für Neues zu schaffen, ist es was die beiden Disziplinen tatsächlich verbindet.

DEKONSTRUKTIVISMUS VS. DEKONSTRUKTION

Sowohl im Umgang mit der österreichische Architekturavantgarde der 1960/70er Jahre als auch im Umgang mit dem Wiener Aktionismus wird gerne versucht, diese von dekonstruktivistischen bzw. destruktiven Mustern abzuleiten. Um jedoch Gemeinsamkeiten von Architektur und Aktionismus auf dekonstruktivistischer Basis aufzuzeigen, muss zunächst einmal der Begriff des Dekonstruktivismus näher beleuchtet werden:

Die Wurzeln der dekonstruktivistischen Tendenzen auf sämtlichen Ebenen der Kunst sind in der Philosophie, Mitte des 20. Jahrhunderts zu finden. Jacques Derrida gilt dabei als Urvater des Dekonstruktivismus.²² Derrida verwendet Dekonstruktion als Strategie, Texte und Philosophien auf bestimmte Weise zu lesen und zu erörtern.²³ Dabei steht für ihn die Frage im Vordergrund, was Autoren unternehmen würden, um die Grundgedanken ihrer Theorien als schlüssig behaupten zu können. Derrida zerlegt also Texte, um deren Essenz und Unbewusstheit auf die Spur zu kommen.²⁴ Grundlage dafür stellt die Auflösung vorgefundener Hierarchien dar, um diese in weiterer Folge in Frage zu stellen und aufzulösen.

„Dekonstruktion ist Schicht-arbeit, die aufspüren will, was einem Text an Unbewußtheit zu Grunde liegt, und was der blinde Fleck im Auge des Autors nicht sehen kann.“²⁵

22. Jacques Derrida (15.07.1930 – 08.10.2004). Gilt als wichtiger Vertreter des Poststrukturalismus und Begründer des Dekonstruktivismus auf Seiten der Sprach- und Literaturphilosophie.

23. Dekonstruktivismus zielt in keinsten Weise auf ein zerstörerisches Moment ab: treten auflösende und zersetzende Prozesse als Nebenprodukt vieler Dekonstruktivistischen Arbeiten zwar auf, so ist es dennoch nicht die Zerstörung, die den Arbeiten ihren dekonstruktivistischen Charakter verleiht.

24. Müller 1991, S.10.

25. Müller 1991, S.10.

26. Derrida 1986, S.88,

Derrida betrachtet Gegensätze nicht als Beziehungen der Koexistenz sondern als gewaltsame, artifiziell etablierte Hierarchien.²⁶ Im Dekonstruktivismus geht es also darum, Hierarchien aufzulösen, die Grundlagen des Begriffsgebäudes freizulegen und den unbewussten Antrieben auf den Grund zu kommen um dann herauszufinden, wie sie sich selbst erklären und legitimieren.



Abb. 45.: Günter Brus, Zerreißprobe, 1970.

Abb. 46.: Günter Brus, Zerreißprobe, 1970.

Abb. 47.: Günter Brus, Zerreißprobe, 1970.

ANALYSE ODER ZERSTÖRUNG

Unabhängig voneinander, scheint sich eine gewisse Auseinandersetzung einzelner Akteure mit den dekonstruktivistischen Denkmustern Derridas ausmachen zu lassen. Sowohl Architektur als auch Aktionskunst im speziellen weisen Muster dekonstruktivistischer Untersuchungen in ihren Arbeiten auf:

Die Kontextualisierung des Körpers als Teil der aktionsbildenden Medien stellt dabei die wichtigste Errungenschaft in der Auseinandersetzung der Aktionisten mit Dekonstruktion dar: Durch die Einbindung des menschlichen Körpers in Aktionen mittels Beschmutzungen und Übermalungen wird der Mensch als aktiv handelnder Akteur seiner traditionellen Rolle im Umgang mit Kunst enthoben. Der Körper wird auf seinen bloßen Materialcharakter reduziert und somit in einen neuen Kontext gerückt. Durch die Neukombination des Körpers mit anderen Materialien kann nun eine neue Form der neutralen Objektivierung des menschlichen Körpers erreicht werden. Durch diesen Prozess der Objektivierung wird die Hierarchie zwischen Mensch und Material dekonstruiert und der Körper seiner traditionellen Bedeutungen entledigt.²⁷ Diese Reduktion stellt die Grundlage dar, auf welcher eine Körperanalyse auf dekonstruktivistischer Ebene und die damit einhergehenden Suche nach der ursprünglichsten Wahrheit überhaupt erst stattfinden kann.

Von Seiten der Architektur setzt man sich auf ähnliche Weise mit einer dekonstruktivistischen Methode auseinander. Dabei wird verstärkt auf traditionelle Symbole und derer Dekonstruktion abgezielt. Hans Hollein trat als einer der ersten Architekten hervor, der sich mit der Kontextualisierung in der Architektur auseinandersetzte. 1965 leistet Hollein erste Vorarbeit und beschreibt die Architektur von heute bereits als vielschichtiges Konstrukt bestehend aus Symbolen und Codes:

„Ihre Symbole sind anders, ihr plastischer Ausdruck wird bestimmt durch die Elemente dieser Kommunikation, durch Zeichen der räumlichen Ordnung.(...)Architektur von heute ist in ihrem Aufbau komplex, eine Vielfalt von Voraussetzungen und Materialien.“²⁸

Zwei Jahre später führt er seine Gedanken fort indem er die Architektur ihrer Tradition enthebt und die sie konstituierenden Zeichen und Symbole in einen neuen Kontext rückt. Dabei beschreibt

27. Braun 1999, S. 195.

28. Hollein 1965.



Abb. 48.: Coop Himmelblau, Weicher Raum, 1970.

er die Situation der Architektur als Produkt von artifiziellen Umständen, die vom Menschen selbst geschaffen wurden. Dabei geht Hollein ähnlich vor wie seine Kollegen in der Aktionskunst, indem er gewissermaßen die Architektur dechiffriert und deren Bauteile als ständig verändernde Produkte der Anforderungen ihrer Umgebung analysiert.

Im Unterschied zu den Aktionisten sucht Hollein jedoch nicht direkt durch die Architektur mit der einzigen Wirklichkeit operieren zu können - vielmehr zeigt er auf, dass Architektur keine eindeutige Wirklichkeit zugeschrieben werden kann. Resultierend daraus bildet sich seine Aussage, dass Architektur ständig neue Bedürfnisse zu befriedigen habe und sich demnach ständig selbst in einen neuen Kontext bringe. Holleins dekonstruktivistische Analyse führt ihn also zu dem Schluss, dass Architekten demnach auch aufhören sollten in bekannten Mustern zu denken und parallel zur Entwicklung der Architektur neue Kontexte ergründen sollten. Nach der Dekonstruktion sämtlicher Schichten, um Aufschluss über die Essenz der Architektur zu erhalten, kann also keine einzige Wahrheit gefunden werden – im Gegenteil, es gibt unendlich viele.

Der Wiener Aktionismus kann ebenso als angewandte Studie zur Zerlegung altbekannter Regeln der Kunst verstanden werden. Denn durch die Auseinandersetzung mit bestehenden Künsten und deren Methoden zur Ausformulierung ihrer Anliegen, können Muster der klassischen Künste freigelegt und aktiv in Frage gestellt werden. So ist die Aktionskunst gewissermaßen als „Collage“ bestehender Künste zu verstehen. Materialien ebenso wie Fertigungs- und Präsentationstechniken werden interpretiert und dekonstruiert. Ihres gewohnten Kontextes enthoben, werden sie so nun zu einer neuen genuinen Position in Form der Aktion zusammengesetzt.

Dieser analytische Dekonstruktivismus muss aber im klaren Kontrast zur physischen Destruktion gesehen werden. Die beiden Begriffe müssen in diesem Zusammenhang auf jeden Fall als separat betrachtet werden. Während der Dekonstruktivismus eine theoretische Methode beschreibt und als abstraktes Werkzeug zur Anwendung kommen mag, wird die Destruktion als bewusst gewähltes künstlerisches Ausdrucksmittel eingesetzt: Dabei kommt sie als Mittel zur Provokation und Ausformulierung von Missständen zum Einsatz. Offensichtlich wird speziell von den Wiener Aktionisten gesellschaftlicher Terror thematisiert, nur kann dieser eben ausschließlich durch den künstlerischen Terror verständlich gemacht werden. Dabei geht es dem Wiener Aktionismus um das Beharren

auf den Gewaltanspruch!

Die Vertreter des Wiener Aktionismus beschäftigten sich mit der Fragestellung warum die Kunst tatenlos dabei zusehen müsse, während der Staat sein Gewaltmonopol scheinheilig zu legitimieren versucht. Sämtliche Tabubrüche auf destruktiver Ebene, wie das Übermalen, Beschmieren, Zerkratzen oder Zerreißen der Körper, sind demnach als Forderungen zu sehen, für die Freiheit Gewalt auch im ästhetischen Bereich anwenden zu dürfen.

„Die destruktive Tat im Kunstkontext macht, entblößt von gesellschaftlichen Funktionen, den Schrecken erst erkennbar.“²⁹

Wenn sich der Staat und die Gesellschaft nun die Freiheit erlauben, Gewalt anzuwenden - unter der die Leute unfreiwillig zu Leiden haben - warum dürfe die Kunst dann nicht auf freiwilliger Ebene auch mit Gewalt operieren?

In diesem Sinne ist die Destruktion gewissermaßen als Ausdrucksmittel der Kunst für einen Versuch der Emanzipation zu deuten. Indem sich nun die Kunst auch die Freiheit nimmt mit Gewalt zu arbeiten, nimmt sie dieser zugleich an Wert als repressive Maßnahme der Bestrafung und Unterdrückung! Es geht also eine gesellschaftspolitischen „Entmystifizierung“ von Gewalt vor sich. Weiters wird durch die Einführung der Gewalt in den Kanon der künstlerischen Ausdrucksmittel mit alten Traditionen gebrochen und wiederum eine weitere Grenze überschritten.

29. Braun 1999, S. 149.

Ausgehend von der Eigenschaft, dass der Aktion das Unbewusste Handeln – zu einem Teil Chaos und Willkür – zu Grunde liegt, ist die Entwicklung der Aktion gar nicht oder nur bedingt vorhersehbar. In der bewussten Entscheidung der architektonischen Experimentalgruppen, ihre architektonischen Konzepte in Form von Aktionen zu präsentieren, kann sich auch hier eine destruktive Tendenz auf Seiten der Architektur festmachen lassen. Mit der ständigen Veränderung ihres Zustandes befindet sich die architektonische Aktion, in einem permanent wechselndem Verhältnis zwischen Konstruktion und Zerstörung. Ist Architektur einmal in eine szenische Form übertragen, gleicht keine architektonische Situation ihrer vorausgegangenen bzw. nachfolgenden. Somit ist sie durch ihre permanente Neugenerierung ebenso einer stetigen Destruktion unterzogen. Die Überführung der Architektur, von statischer auf szenische Ebene, führt also die destruktive Kraft als

konstituierendes Medium in die Architektur ein.

Auf beiden Seiten der analysierten Disziplinen lassen sich somit ähnliche Bemühungen ausmachen: Eine Dekonstruktion altbekannter Muster auf Seiten der Architektur wie auf Seiten der Kunst, führte zu einer Neubewertung der Materialität, der Darstellung sowie der Bewertung der beiden Felder. Durch den gezielten Einsatz destruktiver Maßnahmen konnten von beiden Seiten altbekannte Auffassungen aufgeschlüsselt werden, um so zu einer komplett neuen Position interpretiert zu werden.

CONCLUSIO

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde ein Versuch an- gestellt, erstmalig Zusammenhänge zwischen der österreichischen Architekturavantgarde der 1960/70er Jahre und dem Wiener Ak- tionismus aufzuzeigen.

Dazu wurden zuerst die beiden Disziplinen getrennt von- einander untersucht, um so eine objektivere Aussage betreffend ihrer grundlegenden künstlerischen Intentionen zu erhalten.

Eine unabhängige Entwicklung in beiden Disziplinen ließ sich über die eigenen Gattungsgrenzen hinaus ableiten. Bildhauerei, Malerei, Design, Lyrik und Theater bekamen ein von Grund auf neues Profil auferlegt und verschmolzen zu Architektur und Wiener Aktionismus.

Gefangen in einem engen Korsett der österreichischen Kul- turpolitik, blieb den beiden Disziplinen wenig Spielraum für Neues. Auffällig ist jedoch eine beidseitig vorhandene Motivation, neue Werkzeuge und Methoden zu entwickeln, um sich - der inter- nationalen Aufbruchsstimmung der 1968er Bewegung Folge leistend - aus dem post-faschistischen Biedermeier Österreichs zu befreien.

Dabei ist festzuhalten, dass die Intention des Wiener Aktion- ismus dezidiert auf der Aufarbeitung einer österreichischen Praxis des Verdrängens auf gesamtgesellschaftlicher Ebene beruht.³⁰ Diese schlägt sich jedoch nicht ausschließlich in den physisch-praktischen Arbeiten der aktionisten nieder. Freund, Foucault, Merleau-Ponty sowie Derrida und Wittgenstein sind nur einige der Philosophen, die von einem Großteil der Fachliteratur als Basis und Quellen der In- spiration für die Aktionistische Auseinandersetzung genannt werden.

Auf Seiten der Architektur hingegen, lässt sich eine etwas komplexere Situation festhalten: Während Wolf D. Prix einen Teil der frühen Arbeiten von Coop Himmelblau auf eine Auseinander- setzung mit philosophischen Positionen stützt, negiert Feuerstein diese Aussagen und spricht den Arbeiten jegliche Auseinander- setzung mit Philosophie ab.³¹ Solch widersprüchliche Quellen ver- deutlichen nur, dass eine ausführliche wissenschaftliche Aufarbeit- ung in diesem Bereich, die bis heute ausblieb, jedoch dringend von Nöten wäre, um endlich eine objektive Grundlage für die Frage nach einem Naheverhältnis der beiden Künste auf theoretischer Ebene schaffen zu können.

Aufgrund der höheren Dichte an wissenschaftlichen Ausein- andersetzungen auf dem Gebiet des Wiener Aktionismus, beruhen

30. Badura-Triska 2015, S. 11.

31. Vgl. dazu Interview Prix, Feuerstein.

die in dieser Arbeit aufgestellten Thesen hauptsächlich auf Aussagen, die ursprünglich für die Aufarbeitung des Wiener Aktionismus angestellt wurden. Oliver Jahraus sowie Kerstin Braun und Eva Badura-Triska boten die grundlegenden Gedanken, auf denen diese Arbeit nun aufbaut.

Diese Gedanken wurden im Rahmen der vorliegenden Untersuchung dahingehend interpretiert, dass sie auch direkt auf dem Feld der Architektur Anwendung finden konnten. Anhand dieses transdisziplinären Vorgehens wurden so nun die ersten Konzepte für den Vergleich der beiden, bis dato als separat behandelten, Kunst-richtungen erstellt.

Dabei erweist sich das Einbinden des menschlichen Körpers in die konstituierende Materialkette als zentrales Bearbeitungsmoment auf beiden Seiten der Künste. Somit wird der Mensch als Mittel der Konstruktion wie Kommunikation unmittelbar in die Artikulation der jeweiligen Gattung eingebunden. Ebenso lässt sich ein abstrakter Umgang mit Wirklichkeit sowie die direkte Partizipation in Form einer prozesshaften Etablierung von Situationen in beiden Feldern als omnipräsentes Sujet anführen. Das enge Verhältnis zu Raum unabhängig davon, ob auf materieller oder immaterieller Ebene kann als gleichermaßen bezeichnend für beide Gattungen festgehalten werden: Als Position zur Relativierung und Legitimierung ist er von essentieller Bedeutung sowohl für die Architektur als auch den Wiener Aktionismus.

Darüber hinausgehend wirft diese Arbeit auch weitere Fragen auf, aus deren Beantwortung sich ein noch engerer Zusammenhang konstruieren ließe. Dabei sei auf Günter Feuersteins Bemerkung - betreffend das „szenischen“ Moment, das auf beiden Seite vorhanden war, und in einer gewissen österreichischen Tradition stand - nur als eine von vielen hingewiesen.³²

32. Vgl. Interview Feuerstein.

Die vorliegende Arbeit kann nun als entscheidender erster Anstoß dazu betrachtet werden, den Fokus der Betrachtung der österreichischen Kunstszenen nach 1955 neu zu setzen. Die anfänglich gestellte Frage nach den typisch österreichischen Voraussetzungen, für das von Peter Cook beschriebene „Austrian Phenomenon“ kann an dieser Stelle wiederum nur als bedingt beantwortet betrachtet werden.

Bis heute konnte leider noch immer keine ausreichend befriedigende Antwort auf die Frage nach dem typischen Moment gefunden werden, das verantwortlich war für die spezielle Entwicklung der österreichischen Architektur der 1960/70er Jahre sowie

des Wiener Aktionismus. Diese Arbeit soll mit einer der möglichen Antworten auf diese Frage abgeschlossen werden:

“Was ist schon typisch? Wenn man sich bemüht, eine österreichische Kunst zu machen, kommt sicher ein Scheißdreck heraus. Wenn man sich aber bemüht, über die engen Grenzen hinauszuschauen, und dies redlich tut, dann kommt vielleicht auch etwas Österreichisches an den Tag. Nur, was das genau ist, kann ich nicht sagen. Es ist vielleicht eine gewisse Sicht der Dinge, eine gewisse Art der Stellungnahme. Es hat auch mit Sentimentalitäten zu tun. Dazu kommt noch eine gewisse Lust am Leiden, Lust am Zerstören, ein Infragestellen des Körpers, eine masochistische Tendenz(...)”³³

33. Frohner Adolf 1996, S.27.

IV. ANHANG

INTERVIEW

FEUERSTEIN

geführt am 10.02.2016 in seinem Atelier, 1040 Wien

Ich möchte im Rahmen meiner Diplomarbeit den Versuch wagen ein Naheverhältnis zwischen dem Wiener Aktionismus und der Architekturavantgarde der 1960/70er Jahre aufstellen. Anhaltspunkt dabei soll der Körper sein, anhand dem nun meiner Meinung nach ein Zusammenhang sichtbar wird.

Naja man kann sich natürlich an dieser Konstruktion versuchen, aber für mich ist das viel zu einseitig.

Inwiefern?

Insofern, als Wiener Aktionismus und unsere seinerzeitigen Ambitionen tatsächlich eine gewisse Affinität gehabt haben. Aber die verschiedenen Bezugfelder sind viel größer. Und wenn man das nur auf diesen Punkt fokussiert, ist es total einseitig.

Das war sozusagen die erste Herangehensweise dass ich das über den Körper versucht habe. Ich bin mittlerweile soweit dass ich ein paar Themenpunkte herausgearbeitet habe, anhand derer ich versuche diesen Vergleich ein bisschen komplexer auszuformulieren. Ich habe mir ein paar Fragen dazu aufgeschrieben aber wenn wir schon dabei sind, dann kann ich sie ja gleich zu diesen Punkten befragen. Der Körper beispielsweise, war ja bei den Aktionisten das Material, das herausgearbeitet wurde um gesellschaftliche Missstände herzuzeigen. Die Aktionisten beschreiben den Körper ja immer als unmittelbarstes Medium um mit Wirklichkeit zu operieren. Gleichzeitig, so kommt es mir vor, wenn man sich nun frühe Arbeiten der Haus-Rucker und Coop Himmelblau anschaut, wird mit Begriffen gearbeitet wie „Architektur zum Anziehen“ oder dem „mind expander“... Es wird immer wieder operiert mit

den Punkten den Körper durch Architektur zu erweitern. Das stellt für mich schon einen Punkt dar, der auf beiden Seiten präsent ist und ein Indiz ist, dass es hier anknüpfungspunkte gibt zwischen den beiden Feldern. Ich weiß nicht wie sie das sehen als damals unmittelbar beteiligter? Glauben Sie dass über den Körper etwas aufzubauen ist?

Das ist ein sehr guter Ansatz, absolut. Aber es ist nicht der einzige und die Frage ist auch ob es der entscheidende Ansatz einer Affinität ist. Als Ausgangspunkt ist es absolut okay. Nur es ist so: Der Körper ist also ein Teil eines Phänomens, dass meiner Meinung nach vielleicht noch wichtig ist und das ist das Szenische, das heißt die Darstellung, die Bewegung, die Präsentation, die schauspielerische Situation des Körpers. Das hat natürlich mit dem Körper zu tun – ist ein sehr guter Ansatz – es geht aber natürlich über die bloße Körperhaftigkeit hinaus. Das heißt der Körper kann natürlich auf der einen Seite ein isoliertes Phänomen sein, das auf sich selbst, auf den Körper bezogen ist. Das ist aber dann doch wieder ein sehr konträrer Ansatz gegenüber dem szenischen. Weil das Szenische ist kommunikativ und sozial. Das sind sich berührende aber sehr divergente Ansatzpunkte.

In meinen Versuchen einen Vergleich aufzustellen ist das Prozesshafte und szenische natürlich auch da, der Körper war für mich der unmittelbarste Punkt, weil der natürlich auf den ersten Blick vorhanden ist. Weiterführend ist natürlich dann bei Körper der Prozess und das In Szene setzen des Körpers da und vor allem auch der Körper als Material das wirklich versucht wird an die Grenzen des Körpers zu gehen. Ausgehend von Hollein, der behauptet hat „alles ist Architektur“ und von der Pille spricht, die eingenommen wird, um den Geist zu stimulieren und somit das Körperschaft zu verlassen. Gleichmaßen kommen die Aktionisten an den Körper indem sie behaupten, der Körper stellt die unmittelbarsten Grenzen dar, die es zu überwinden gilt auf der Suche nach einer neuen, tatsächlichen Wirklichkeit.

Interpretiere ich da mehr rein, als es tatsächlich war?

Naja, das heißt nicht, dass sie mehr hineininterpretieren...Im Gegenteil da ist zu wenig hineininterpretiert, weil eben bei diesem Ansatz das Körperhafte allein nicht bleiben kann und das muss meiner nach eine ganz entscheidende Expansion erfahren. Inwieweit in das szenische in das theatralische in wiener Traditionen in das Kultische hineingehört.

Herr Prix hat mir in unserem Interview erzählt dass er sich sehr intensiv mit Derrida, Sprachkritik, Gesellschaftskritik und Philosophie auseinandergesetzt haben. Jetzt sind das alles Punkte die Brus, Nitsch und Mühl in ihren Schriften auch ansprechen. Da könnte man ja auch schon von gemeinsamen Anhaltspunkten sprechen. Sie haben ja in ihrem Seminar Aktionisten eingeladen, um ihren Studenten Vorträge von Aktionistischer Seite zu eröffnen. Warum wollten sie die Architekturstudenten mit Aktionismus in Berührung bringen, was war Ihr Gedanke dabei?

Mein Gedanke ist natürlich schon von einer entscheidenden expandierten Architekturdefinition ausgegangen und war das szenische, das theatralische in Zusammenhang mit der Architektur. Für mich war natürlich ganz stark auch die generelle wiener Situation und dann der Einfluss des katholischen, religiösen. Das war etwas was vielleicht nur kurzzeitig scheinbaren Einfluss gehabt, aber hat natürlich den gigantischen Einfluss gehabt auf den Nitsch. Denn das ist natürlich totale Interpretation einer barocken, katholischen Liturgie. Das hat natürlich schon auch unausgesprochen Einfluss gehabt. Das hat natürlich auch auf den Walter Pichler einen großen Einfluss gehabt. Die waren nicht religiöse katholisch in dem Sinn, sind aber dennoch unter dem Einfluss gestanden. Durchaus echt religiös kurzzeitig war der Arnulf Rainer. Das war natürlich die ganz starke Ausstrahlung die der Otto Mauer gehabt hat. Das ist natürlich ein ganz entscheidender Einfluss. Otto Mauer war natürlich voll geprägt durch

einen traditionellen Katholizismus im rituellen, im liturgischen trotz seiner unglaublich progressiven Einstellung gegenüber der Kunst war er natürlich voll in diesem katholischen Szenarium drinnen. Das war natürlich etwas was der Nitsch dann durchgezogen hat bis in die Gegenwart in seinen -aktionen. Die sind natürlich kultische Interpretationen die von vielen Kulturen gekommen sind in erster Linie aber aus dem Katholizismus gekommen sind. Das war das eine. Das hat beim Walter Pichler einen großen Einfluss gehabt und war natürlich in dieser Aufbruchssituation der 50er 60er Jahre ein sehr starker Einfluss. Es hat ja diese ganz starke katholische Aufbruchssituation gegeben, die stark von Frankreich ausgegangen ist – von den Dominikanern – und diese starke christlichen Akzentuierung der Kunst in Frankreich, hat natürlich hier einen ganz starken Widerhall gefunden. Das ist also für mich ein ganz starker, wenig beachteter Einfluss, der aber absolut gegeben war und ist natürlich stark von Otto Maurer geprägt worden.

Wir sprechen also von den 50er 60er Jahren – der Galerie nächst St. Stephan, oder noch früher, wenn sie von einem katholischen Aufbruch sprechen?

Die Gründung der Galerie nächst St. Stephan war natürlich der entscheidende schritt dann, aber die katholische Aufbruchssituation hat sehr bald nach 1945 eingesetzt. Das ist von der katholischen Hochschuljugend teilweise ausgegangen. Ich hab damals eine der ersten Ausstellungen gemacht: „Geist und Form“, da war Otto Maurer in der Jury, der Böckl war mit dabei. Das haben wir von studentischer Seite gemacht, ist einige male wiederholt worden ist dann versickert. Aber ist natürlich auch davon ausgegangen dass es sich in der Kunst um eine neue spirituelle Annäherung handelt. Also das war einer der wesentlichen punkte. Das hat natürlich schon weiter fortgewirkt. Das hing also auch damit zusammen, dass natürlich in Wien ganz allgemein die Tradition des theaters ganz stark war. Das war immer auch die große Differenzierung zu den Archigram: Die Archigram

haben immer wunderbar gezeichnet, phantasiert, aber nicht agiert. Wir in Wien haben von Anfang an gleich agiert.

Da sind also diese viele kleinen Aktionen zustande gekommen. Das hat dann noch Ausflüchte gehabt in meinen Versuchsbaustellen wo wir auch noch sehr aktiv waren und dann natürlich in den Aktionisten. Die Experimentalgruppen sind gleich von Anfang an von dieser Aktivität – von dieser szenischen Aktivität ausgegangen. Die Philosophie hat keine Rolle gespielt. Das was ihnen der Prix erzählt ist eine nachträgliche Interpretation. Das hat er hineininterpretiert.

Das redet er schön, kann man fast sagen wahrscheinlich?

Also wenn er ein bisschen eine theoretische Basis gesucht oder gemacht haben, dann war das in meinem Klubseminar, aber auch nur teilweise. Unsere Gespräche und Überlegungen und so weiter haben keinen philosophischen Hintergrund gehabt. Also den Derrida haben wir vielleicht einmal erwähnt und drüber gesprochen weil er halt modern geworden ist und der einzige war, der irgendwo ein bisschen versucht hat...Nein umgekehrt, wo die Architekten versucht haben ein bisschen in die Philosophie über den Derrida hineinzukommen, der eben seinen Begriff der Postmoderne ganz anders formuliert hat als sich eben bei uns die postmoderne artikuliert hat. Abgesehen davon wir ja absolute Kritiker der Postmoderne waren. Wir waren ja totale Kritiker. Wenn man Spuren aufsucht wo man ein bisschen was mit Derrida anfangen kann, dann findet man das bei Peter Eisenmann. Der Eisenmann hat artikuliert versucht sich mit dem auseinanderzusetzen. Aber bei seiner Architektur ist ja nicht viel herausgekommen von der philosophischen Postmoderne.

Das ist aber alles eigentlich auch erst später, oder? Weil Derrida wird ja oft gerne dazu verwendet den Dekonstruktivismus zu rechtfertigen. Diese Zerlegen ins Kleinste und in einen neuen Kontext bringen etc...

Ja, Ja aber die Verbindung vom philosophischen Konstruktivismus mit dem architektonischen Konstruktivismus ist total dürftig. Das ist ja ein furchtbarer Krampf dass da irgendwas rauskommt.

Das ist interessant von Ihnen zu hören.

In Wahrheit ist da verbal einiges drinnen an Spekulation...wenn sie bei den Postmodernen und Derrida und bei den anderen wenn sie da nachlesen, kommt ja Architektur auch nie vor. Die haben Beziehungen zu Literatur natürlich; in der Literatur, ja okay, da hat sich die postmoderne und der Dekonstruktivismus bisschen festgelegt. Aber in der Architektur ist eigentlich nichts herausgekommen.

1958 haben sie ja als einer der ersten ihre Thesen zur inzidenten Architektur geschrieben, parallel dazu haben dann ach Prachensky und Rainer ihr manifest geschrieben und Hundertwasser auch. Können sie das erklären warum sich auf einmal Künstler, die ja aus dem zeichnerischen kommen auf einmal versuchen sich über die Architektur zu verorten? Haben Sie eine Erklärung dafür?

Naja schon, weil die Architektur hat eine kritische Provokation geboten in diesem elend der Nachkriegsarchitektur. Während ja die Kunst nichts geboten hat gegen das man protestieren konnte. In den 50er Jahren war ja irgendwie alles da. Es war zwar völlig dürftig hier - es war ja geradezu diskriminiert die moderne Kunst. Wir haben ja dann die ersten Informationen ausstellungsweit aus Frankreich bekommen, aber da war ja das schon da. Da war die Abstraktion vor allem da, das informell war da, es war natürlich auch da, aber damals schon ein bisschen als alter Hut, der Surrealismus, der dann von den phantastischen Realisten aufgenommen wurde, aber eigentlich nicht mehr entwicklungsfähig war. Und daraus hat sich ja auch erklärt die große Kontrastsituation, Gegensituation von den wiener Maler-Bildhauer-Künstlern zu den phantastischen Realisten. Das war ja eine völlige

beinahe Feindschaft – Gegenposition wechselweise Verachtung. Otto Mauer hat ja die phantastischen Realisten nie gezeigt in seiner Galerie. Und in der Architektur war natürlich etwas da wogegen man sein konnte und das offenkundig war.

Geht es da auch um die physische Artikulation einer vorherrschenden Architektur gegen die man sein konnte?

Absolut. Das heißt die Präsenz der Gemeindebauten, war eine unglaublich penetrante Situation – eine Provokation. In der Kunst ist es doch irgendwie nachgesiekt die modernen Strömungen – sind aufgenommen, modifiziert worden. Das österreichische Informel, also die Galerie St. Stephan war eine ganz schöne, große, starke, effiziente Bewegung – ist also weit vorausgeleitet der Architektur, die in dieser grauenhaften Wohnbausituation verharret ist. Und natürlich auch der Missverständnis in den Rationalismus, der Bezug auf Le Corbusier, dass das sozusagen eine abgeleitete These von Corbusier ist und dass das sozusagen die weiteren Folgen waren, was ja ein vollkommener Unfug war, dass so zu interpretieren. Also das heißt wir haben jetzt etwas gehabt, gegen das wir sein konnten und das hat sich als erstes dann in unseren Manifesten dargestellt in der verbalen Situation und dann natürlich auch bei den Künstlern. Weil von den Architekten war ja niemand da, die Architekten haben ja das gemacht. Die sind ja erst mit uns gekommen. Aber die Künstler waren schon da – Die Künstler waren ja uns voraus, die haben ja in den 50er Jahren schon mit ihren Artikulationen begonnen, aber die Architekten noch nicht. Wir Architekten waren ja 10-15 Jahre nachher. Natürlich auch die Wiener Gruppe von der Literatur her, war ganz stark da. Hat also auch eine Chance gehabt – waren natürlich auch total auf Unverständnis gestoßen. Das ist natürlich dann auch noch in den 60er Jahren so geworden, dass wir dann mit den architektonischen Ansätzen auf Unverständnis gestoßen sind. Wir haben also nur sehr gute Unterstützung bei der Presse gehabt. Die war sehr auf un-

serer Seite, viele schöne Artikel haben wir da gehabt. Aber so von der Bevölkerung, an der du von den ProfessorInnen, die haben uns natürlich für vollkommen deppert gehalten – ist eh klar. Vollkommenen Unfug. An der Akademie, der Arnulf Rainer hat uns auch für vollkommen deppert gehalten, der natürlich auf einer ganz anderen Linie gelegen hat. Der hat das überhaupt nicht beachtet. Der war schon mit unter denen die das für einen Studentenulk gehalten hat. Der Schwanzer war auch nicht dafür, unter uns gesagt, der hat das ein bisschen toleriert, hat uns fuhrwerken lassen, aber überzeugt war er nicht davon. Aber irgendwie hat er geahnt da ist irgendwas. Er hat mich sehr geschätzt und wir haben ganz gut zusammengearbeitet aber ich habe gegenüber dem Schwanzer oft total harte Kämpfe ausfechten müssen. Also wenn die Typen das als Projekte eingereicht haben, habe ich mühe gehabt dass er da einer positiven Note zustimmt – er hat das nicht durchschaut, dass da irgendetwas spannendes auch kommen kann; oder erst ziemlich spät.

Wenn sie davon erzählen, sprechen sie da aus der Position des Schülers oder des Lehrers? Waren sie der studentischen Bewegung näher oder dem Lehrapparat von Professor Schwanzer?

Naja ich kann das deswegen behaupten, weil ich bis zum heutigen Tage unentwegt Leute treffe, die sich bei mir als Lehrer bedanken. Ich habe vor drei Monaten ein Geburtstagsfest gefeiert, da waren natürlich viele meiner Schüler wieder da und da freue ich mich natürlich über deren Huldigungen die sagen „das war so a Klasse Zeit“. Aber wir sind natürlich vom Lehrer-Schüler-Verhältnis zum Freundesverhältnis übergegangen. Die Typen von den Experimentalgruppen, wir waren dann natürlich Freunde.

Würden Sie sagen dass sie dieses revolutionäre Moment initiiert haben oder haben sie nur reagiert auf eine Strömung die verlangt wurde?

Die Strömung ist nicht verlangt worden...

Also Sie haben aktiv versucht eine Bewegung zu formulieren? War das nur eine Konsequenz von dem was die Studenten verlangt haben, wollten die Studenten mehr oder mussten Sie überhaupt einmal den Studenten...?

Die Studenten haben es nicht verlangt weil sie es nicht gekannt haben. Ich habe einmal einen Artikel geschrieben, der hieß „die andere Architektur“ und war eine Übertragung von einem Artikel „l'art autre“ die andere Kunst und da habe ich schon zusammengeklaut aus ausländischen Beispielen was es außer dem sogenannten Rationalismus in der Architektur gibt, wo man anknüpfen könnte. Das hat der Prix immer wieder bestätigt, dass dieser Artikel und vor allem die Vorlesungen, wo ich das noch ausgebaut habe, dass das die eigentliche Öffnung war. Ich habe ja von meiner Seite nichts anbieten können, weil ich habe ja keine Architektur gemacht. (ich habe Architektur gemacht – Häuser gemacht, und Interieurs und Lokale – Kleinkram halt) aber ich hab keine beispielhafte Architektur selber machen können, sondern ich hab das angeboten. Da war natürlich internationale Namen dabei: Amerikaner, Engländer, die Anknüpfungspunkte gegeben haben. Das war also das was ich dann versucht habe vorzutragen und sozusagen indirekt zu sagen: „da könnten wir irgendwie anknüpfen“: provisorische Architektur, skulpturale Architektur – Friedrich Kiesler war vollkommen unbekannt und die Bekanntschaft mit der Skulptur – skulpturale Architektur, Bildhauerei. Das waren sozusagen die Öffnungssituationen und Kontakt mit ausländischen Situationen. Natürlich hinweise auf Theater und die ganze szenische Situation. Das war natürlich auch etwas die Künstler eingestiegen sind. Die Verbindungen waren nicht sehr intensiv. Ich war sehr viel in Verbindung mit dem Michael – also Prachensky, mit dem Rainer sehr stark, wir waren befreundet, waren in den Ateliers, sind eingeladen worden, waren gemeinsam saufen, haben die Doppler der Reihe nach vertilgt... Aber das war keine allgemeine Kontaktsituation. Das war dann natürlich auch so, die Experimentalgrup-

pen haben wenig Kontakt gehabt zu den Wiener Aktionisten. Also bei der spektakulären Situation an der uni, bei der sogenannten Uniferkelei, war ich also der einzige der dort war, da war niemand dort sonst von den Architekten mehr dabei. Einer der Aktionisten also der Akteure hat sich also Laurids genannt und der Laurids Ortner war also sehr bemüht, hat dann sogar in der zeitung veröffentlicht, dass er mit diesem Laurids ja nicht identisch ist. Also die haben sich teilweise sogar der Kritik angeschlossen und haben aber damit aber auch nicht so wirklich etwas anfangen können, obwohl sie natürlich eine sehr starke affinität gehabt haben. Aber natürlich nicht in dieser extremen Formulierung wie es dann auf der uni bei der Aktion gemacht wurde. Was dann natürlich auch noch eine gewisse Distanz hervorgerufen hat. Also es hat ein paar Kontakte gegeben - besuche in der Kommune in Wien, wie sie noch in der Praterstraße war. Im Burgenland glaube ich war ich der einzige, der öfters unten war und sie besucht hat. Von den Architekten und von den Leuten von der Gruppe war kaum wer unten.

In den Tagebüchern von Ottmar Bauer, der Student von Ihnen war, beschreibt er was für eine Errungenschaft das war, dass endlich zeitgenössische Architektur gelehrt wurde an der technischen Universität. Und dann beschreibt er auch dass es ein extrem tolles Ereignis für ihn war, dass sie damals tatsächlich den Herrn Mühl eingeladen haben ins Clubseminar - nach dem Vortrag von Herrn Mühl beschreibt er weiter, dass Architektur auf einmal so langweilig geworden war, dass er vom Architekturstudium zum Aktionismus wechseln wollte. Ihre Einladung dürfte ein Initialmoment dargestellt haben.

Ja gut der Otmar war dann – nicht ganz richtig, dass er diese Konsequenz gefasst hat... Naja mit Otto Mühl war ich deswegen am nächsten befreundet weil ich mit ihm beim Reichsarbeitsdienst war. Wir haben dort Lagertheater gemacht, leider erst ziemlich spät in der Spätphase, wie wir unseren Arbeitsdienst schon abgeleistet haben. Aber von dort her haben wir natürlich

Kontakt gehabt und ich hab hin und wieder auch mit ihm Kontakt gehabt. Aber die Kontakte die sich begonnen haben anzubahnen sind eben teilweise am Otto Mühl gescheitert, weil ein großes befremden über sein autoritäres verhalten war. Das hat uns alle also doch ziemlich schockiert. Wir waren sehr interessiert an Kommunenbildung und Gemeinschaft aber wir sind dann da auf einer ganz anderen ebene gelegen. Für uns war also die soziale Situation auf der Basis unserer heutigen Gesellschaft entscheidend war und wir also dieses Experiment dieser Welt in der Welt, die der Otto versucht hat an der er dann gescheitert ist, haben wir nicht für tragfähig gehalten. Wir sind dann auch gegenüber den deutschen sehr distanziert gelegen, die haben uns auch sehr hergenommen verbal. Das war bei diesem Kongress der UIEA, der in Wien stattgefunden hat. Wir haben damals diese Aktion am Karlsplatz gemacht und bei der gemeinsamen Versammlung ist es also dann zu einer Auseinandersetzung gekommen. Die haben also propagiert „ hört auf zu bauen, es ist alles schon da, Architektur ist scheiße, ihr macht da ästhetische Spielerei, das ist alles ein Schas, ihr müsst euch politisch betätigen usw.“. Das war die große Auseinandersetzung. Wir haben das natürlich alles völlig anders gesehen, weil wir tatsächlich ja versucht haben auf dem Weg neue Ideen, Formen, Innovationen, Konstruktionen usw. , einen Beitrag zur gesellschaftlichen Veränderung zu finden und nicht wie es uns damals schon klar war auf diese Pseudo-revolutionären marxistisch-maoistischen Parolen, das hat sich ja dann in einer unerhört spannenden weise bestätigt, wo wir überzeugt waren: das ist ein verlorener weg. Damit waren wir nicht revolutionär in dem Sinne, sondern unsere sogenannten Revolution hat eine sehr konkrete Basis gehabt. Natürlich eine große Freude für uns, dass wir recht behalten haben und dass die Sachen weitergegangen sind und viele viele verästelungen gehabt haben, während also die Pseudo-revolutionären studentischen Bewegungen gescheitert sind.

Haben Sie ihre Studenten aktiv dazu ermutigt Ak-

tionskunst zu betreiben? Oder war der Aktionismus nur eine Metapher dafür politisch aktiv zu werden?

Weder noch. Wir haben weder gesagt wir möchten Aktion machen, noch hat uns der Aktionismus verbal irgendwie berührt. Sondern wir haben einfach Experimente gemacht. Die Gruppen haben ihre eigene Terminologie gefunden und damit operiert. Diese Terminologie war poetisch, dichterisch, provokant, plakativ. Also das was natürlich für uns eine sehr schöne Verbindung war, wenn auch nicht artikuliert aber doch präsent zur Literatur, das waren die Parolen und die Kommentare. Die waren natürlich weit entfernt von der Philosophie. Das war plakativ bis zum Hollein natürlich noch, der das dann noch bissl später, oder parallel teilweise früher, der genau auf dieser poetisch-provokativ plakativen verbalen ebene gelegen ist. Das ist dann natürlich der zweite Punkt: das sprachliche, das also zum theatralischen immer mit dazu gehört. Diese verbalen Formulierungen haben ja etwas theatralisches gehabt und waren ja manchmal auch so, dass sie natürlich ein bisschen übers Ziel geschossen haben. Die Formulierungen beim Walter Pichler waren bisschen allzu wild und der hat dann natürlich unglaubliche Proteste hervorgerufen. Man hat nicht verstanden, dass das einfach so verbale Herumschießerein waren, die wir gemacht haben.

Würden Sie in dem Sinne sagen, dass Holleins „Alles ist Architektur“ etwas bahnbrechend neues war – das Futter für eine Revolution oder das Festhalten eines Stimmungsbildes?

Ich kann mit beidem nicht so richtig etwas anfangen. Wie kann man das charakterisieren diese verbalen Äußerungen? Also erstens einmal habe ich immer zugestanden, dass diese Parolen verwendbar sind, habe aber immer dazugesagt zu meinen Studenten „alles ist Architektur ist ein herrlicher Reklame-Slogan, aber ist ein totaler quatsch“ ist logisch ein völliger Blödsinn, weil wenn alles Architektur ist, liquidiert sich die begriffliche Abgrenzung und dann ist nichts Architektur. Du kannst logisch nichts Verallgemeinern. Bei nichts

kann man das sagen, alles ist, weil das ist die begriffliche Auflösung, die logische.

Bleiben wir bei dem Slogan, aber behalten wir im Auge, dass das ein totaler Blödsinn ist.

Interessant dass sie das so formulieren. Es wird ja immer wieder geschrieben, dass es das wichtigste Werk der modernen Architekturtheorie war, das alles losgetreten hat...Das Leitbild einer Generation...

Das ganze ist wahnsinnig überschätzt. Das lag in dieser unheimlichen Griffigkeit des Begriffes. Er wird ja nicht nur für die Architektur verwendet. Sie hören ja immer wieder „alles ist...alles ist...alles ist Kunst, alles ist Politik, alles ist...“ das wird unreflektiert verwendet, ist aber nicht brauchbar.

Einerseits heißt es „alles ist Architektur“ und gleichzeitig wird von der „Totalaktion“ gesprochen von Mühl und Brus. Und die sagen wiederum: „alles ist Material und erst wenn wir alles als Material wahrnehmen, dann können wir tatsächlich erst mit der Wirklichkeit operieren. Wir finden erst die absolute Wirklichkeit in unserer Disziplin wenn wir alles dazu verwenden können, wäre ein Moment, das auf beiden Seiten vorhanden wäre...

Ja, ich habe vorgeschlagen, aber das ist natürlich nicht so griffig und hat sich auch nicht durchgesetzt: „alles kann zur Architektur werden“. Das heißt es müssen aber Maßnahmen, Hantierungen, Geschehnisse, Vorgänge da sein, um es zur Architektur zu machen. Damit schließe ich natürlich an, an den Kunstbegriff, wo das ja auch aufgetaucht ist, immer wieder „alles ist Kunst, alles kann zu Kunst werden“. Ja okay, der Duchamp kann seinen Flaschenständer nehmen, kann ihn ins Museum tragen, dann wird er erst zu Kunst. Aber solange der Flaschenständer im Bistro steht ist er keine Kunst. Das Pissoir von Duchamp kann zur Kunst werden, aber so lange du hinein pinkelst ist es noch keine Kunst.

Ich muss also aktiv einen Prozess in gang setzen, es

in einen neuen Kontext setzen?

Es muss eine Handlung, eine Maßnahme, eine Aktion eine Erklärung, eine Deklaration, irgendetwas da sein, damit es Kunst, damit es Architektur wird. Das ist ja auch an dem Beispiel das Hollein gezeigt hat – im Bau ist ja das dann illustriert – da ist es ja so, dass etwas gemacht wird. Auch alleine wenn man jetzt dieses etwas in einer Zeitschrift veröffentlicht und darunter schreibt „das ist Kunst“, ist es schon ein Akt. Aber so lange es an Ort und stelle der Realität ist, ist es nicht Architektur, ist es nicht Kunst – es ist völlig logische Sinnverdrehung.

Dann kann man ja eigentlich behaupten, dass genau hier ein zusammenhang wäre zwischen Architektur und Aktionismus: ich nehme den Flugzeugträger, setze ihn in die wüste und behaupte „das ist Architektur“ genau dasselbe haben die Aktionisten gemacht „mein Körper ist das Material, ich operiere mit meinem Körper, das ist Aktion und Aktion ist Kunst“. Dieses aus dem Kontext lösen, in einen neuen Kontext bringen, wäre ja auch ein Merkmal auf beiden Seiten, mit dem man die Disziplinen zueinander führen könnte.

Ja Absolut. Wenn man also durch Aktion, durch Verfremdung, wodurch auch immer entsprechende Maßnahmen treffen kann, dann wird es zur Kunst, dann wird es zur Architektur. Aber das war eben vom Hollein die plakative Vereinfachung. Wahrscheinlich hat er auch nicht geahnt dass er so erfolgreich wird – das hat er halt so irgendwie rausgeschossen.

Sie sehen also keine Verbringung zwischen Architektur und wiener Aktionismus?

Ja es ist schon eine Verbindung. Also eine direkt Verbindung, wie gesagt, dass wir persönlich Kontakt mit ihnen aufgenommen haben...ich bin bis heute mit Nitsch befreundet von damaligen zeiten. Ich habe seine arbeiten immer verfolgt und war bei der 7 tage Aktion seinerzeit mit dabei und habe das mitverfolgt. Habe seine Stagnierungen bedauert, habe bedauert

dass er ganz wichtiges wiener erbe, nämlich der szenischen Dramaturgie nicht geschafft hat. Seine Aktionen waren zwar in der Quantität sehr ausgedehnt, haben aber dann die damit erforderliche Qualität in der eher Inszenierung vermissen lassen. Und das ist viel zu wenig kritisiert worden. Die Kritik ist natürlich auch auf einer ganz anderen ebene gelegen, nämlich in der Ablehnung der Schweinerei usw. usw. . Eigentlich nicht auf der künstlerischen ebene. Das heißt dass das was die Bühnen was das Theater können muss und gekonnt hat, seit Jahrhunderten nämlich die szenisch dramaturgischen Abläufe, das hat er natürlich in den relativ kürzeren Szenarien ganz gut gemacht, aber dann, wie er das plötzlich auf 6 tage ausgedehnt hat, ist es stagniert, ist es collagiert worden. Collagen sind ja ein sehr schwieriges künstlerisches Medium. Die werden manchmal tatsächlich zur Kunst und sehr häufig werden sie aber nebeneinander -situationen, die zu keinem gesamten künstlerischen rahmen kommen. Gut, ja okay, man hätte sich natürlich auch den Dekonstruktivismus beziehen können um auf diese Art auf das dramaturgische verzichten zu können. Aber das ist nicht zur Diskussion gestanden. Daher war es auf die Dauer für uns auch nicht so interessant. Da waren natürlich schon die Aktionen von den Experimentalgruppen – die waren entsprechend kurz, waren aber dramaturgisch sehr gut gemacht.

Wenn man sich jetzt Aktionen wie den weichen Raum von Coop Himmelblau anschaut, in der sie Schaumstatuen generieren, würden Sie so etwas zum Beispiel eher der Architektur zuordnen oder eher in den aktionistischen Rahmen einordnen?

Naja, schau das ist schon die Schwierigkeit. Natürlich hat man sich vielfach mit dem „expanded“-begriff abgegeben. „Expanded cinema“ hat die Valie Export gemacht usw. usw. Ich habe immer die expandierte Architektur vorausgesetzt und war damit aus dem Schneider weil wir keinen neuen begriff gehabt haben und weil wir es beim traditionellen Architekturbegriff auch nicht belassen konnten. Also das heißt diese Ak-

tionen waren jenseits des konventionellen Architekturbegriffes. Aber wir haben es auch nicht als Aktion bezeichnet, sondern die haben den Titel gehabt wie „die Wolke“...was weiß ich wie die das alles genannt haben...Das hat genügt ab und zu einige Neologismen die uns eingefallen sind, die wir verwendet haben. Aber das ist die generelle Schwierigkeit die wir heute haben, dass wir nicht fähig sind eben wirklich tragfähige Neologismen – also neue Begrifflichkeiten zu erfinden mit denen wir operieren können. Das ist aber erstens die Aufgabe der Kunsthistoriker, der Geschichtsschreiber, die das alles erfunden haben: die Gotik, barock usw. Das haben ja nicht die Künstler erfunden, sondern die Historiker und die Künstler haben das dann akzeptiert. Fantastischer Realismus haben ja nicht die Künstler erfunden sondern ein Journalist: der Musil usw. Das heißt in der Terminologie waren wir ein bisschen schwach eigentlich.

Kann man dann vielleicht in diesem Zusammenhang behaupten, dass gerade das die Qualität der architektonischen Konzepte ist dass man sie eben nicht klar einordnen kann. Eben genau dieses Gattungsübergreifende?

Schon auch. Ja, also wie gesagt ich habe mich aus der Affäre gezogen: Expandierte Architektur, was ist das? Die Kriterien sind: alles das, was räumlich ist, was visuell ist, was gesellschaftlich relevant ist. Dazu gehören natürlich die Experimentalgruppen, dazu gehört weitgehend der Aktionismus, ist aber natürlich nicht alles mit enthalten: Die Materialaktionen sind nicht räumlich. Die haben keine Dreidimensionalität. Für meinen begriff der expandierten Architektur, muss das räumliche, das dreidimensionale, ja, das vierte, das sichtbare dabei sein. Diese vier Kriterien sind okay, größtenteils beim Nitsch dabei, sofern er das draußen im Burgenland macht, obwohl er es nicht sehr virtuos mit der Raumartikulation macht, das spielt sich im Raum ab, aber die Beziehung zu der Räumlichkeit ist nicht sehr gut. Er nimmt keinen Kontakt auf zu dieser Dreidimensionalität. Die stehen halt dort in der Grube

und zergatschen die Weintrauben, aber das, was ich als eine Qualität eben in der Architektur beanspruchen würde, dass diese Räumlichkeit präsent ist. Das heißt die können genauso irgendwo anders die Weintrauben gatschen – es kommt aufs selbe raus. Ja, das mit den Prozessionen durch die Felder ist ganz schön – ist für mich aber zu wenig Architektur. Eine Fronleichnamprozession ist etwas ganz anders: das hat die vier Altäre für die vier Evangelien... das heißt die vier Punkte ist eine räumliche Absteckung – eine ganz tolle, Städtebaulich natürlich. Das heißt das könnte man der Architektur dazurechnen.

Um einen Bezug zwischen den beiden Disziplinen aufzubauen muss also tatsächlich eine räumliche Interaktion da sein?

Eine Situation! Die unruhige Kugel, die die Himmelblau gemacht haben, die sind also erst einmal in Zürich durch die Stadt marschiert. Der Weg, die Prozession im Zusammenhang aber mit dem Raum, bewusst mit der Landschaft ist okay, das kann man in der Architektur diskutieren.

Das „Giant Billard“ der Haus-Rucker, bei dem Leute auf der riesigen Luftmatratze herumkugeln können, würde ja eigentlich all diese Kriterien erfüllen.

Das war natürlich ganz schön, im 20er Haus der Innenraum. In New York habe ich es nicht gesehen leider. Ich weiß nicht ob dort der Raum genügend akzeptiert worden ist. Mag sein, aber im Prinzip war es eine räumliche Geschichte. Also für das gelbe Herz...bewusst in der Baugrube, das war eine schöne Geschichte. Diese Baugrube hat was gehabt. Das war nicht zufällig in der Baugrube. Das waren die räumlichen Situationen. Die Himmelblau im MAK oben, in der Halle, das war eine schöne Geschichte, weil diese Halle war präsent. Es war Abgrenzung und du hast Kontakt aufgenommen. Die vorherige Aktion in der Aula in der TU war auch ganz passabel, hat den Raum auch akzeptiert. Abgesehen davon, dass es natürlich in sich ein Raum war.

Würden sie sagen dass die versuche die Architektur aufzulösen, ein entscheidendes Element in der Architektur der 60er Jahre war? Wenn davon gesprochen wird, dass Architektur gekratzt, gesprengt zerrissen gehört, würden sie das als wichtiges Phänomen betrachten?

Auflösung war weniger bezeichnend. Modifikationen, Operationen mit dem Körper, nicht Auflösung. Bei dem weichen Raum, war ich mit dabei, das war ein sehr schönes Erlebnis, war ein räumliches Erlebnis. Das war eine Art von Raum-Raum, Bedrängnis, Bedrängtheit aber es war keine Vernichtung, keine Negation des Raumes. Die pneumatischen Konstruktionen waren Räume – waren sehr starke Räume. Zwei oder drei habe ich unmittelbar erlebt. In der Apollogasse bei der ersten Aktion, halbsbrecherisch ein bisschen, war ich in dem Raum drinnen. An der TU in dem Raum drinnen in der Pneumatik. Das waren natürlich ganz starke Erlebnisse, weil sie ja sehr schöne Grenzsituationen ergeben haben: nämlich dass du im Raum gefangen bist und gleichzeitig durch den Raum durchsiehst, hinaussiehst. Also das war die Situation. Zu dem Thema „der offene Raum“ hab ich dann ein Buch gemacht, wo das sozusagen eine der kleinsten Formen eines offenen – eines expandierten Raumes ist.

Das bedeutet, dass die Grenzerfahrung war dann doch sehr wichtig. Das Spiel zwischen offenem Raum und geschlossenem gefangen sein. Wo ist die Grenze zwischen außen- und Innenraum? Das Ausloten der Grenze – kann man das bezeichnen als wichtige Erfahrungseigenschaft?

Naja nicht das abstecken. Ich kann ihnen dann das Buch zeigen - ich habe ein dickes Buch über diese Situation gemacht. Eben über den offenen, über den expandierten Raum. Das heißt die Doppelerfahrung des innen und Außenseins ist für mich ja eine ganz entscheidende Geschichte. Bis lang war es ja so, dass wir in der Architektur drinnen sind oder wir sind draußen. Das heißt, das war auch nicht immer so,

denn in der gotischen Kathedrale, waren wir drinnen im Raum und gleichzeitig waren wir draußen im himmlischen Jerusalem. Also das ist sozusagen eines dieser Grundmodelle des innen und Außenseins und ist also meiner Meinung nach ein ganz elementares Architekturproblem, das wir heute vielfach erleben. Es gibt viele tolle Räume wo wir drinnen und draußen sind. Monument natürlich, die Ausstellungshalle 1851 wo erstmalig in einem unglaublichen Maße neu hat dieses drinnen und draußen Doppelerlebnis vermutlich stattgefunden, dass wir vermutlich heute ab und zu in manchen Räumen wieder erleben und natürlich auch die Technologie dazu haben. Aber nicht immer die funktionellen Voraussetzungen um das dann tatsächlich darzustellen. Also im kleinen Maßstab war das ganze bei den pneumatischen Konstruktionen da.

Hat das neue Material, das oft eingesetzt wurde – die neue Konstruktion eine entscheidende Rolle gespielt?

Naja es hat insofern eine entscheidende Rolle gespielt weil man auf einfache Art und Weise eben diese Transparenz erzeugen konnte. Es war eben das Basismaterial mit denen man eben diese Identität von innen und außen machen konnte. Also das, was wir heute mit den tollen Glaskonstruktionen machen, mit den großen. Das war technologisch damit ganz gut herzustellen.

Es fällt nämlich auf, dass bei vielen Projekten, gerade wenn man sich die Prototypen anschaut, irrsinnig oft Schläuche vorkommen, irgendwelche Apparaturen, die etwas modernes suggerieren wollen als sie tatsächlich darstellen – beinahe wie ein Platzhalter in Skizzen. Da werden Kästen eingezeichnet und „Mind Expander“ bezeichnet. Das ist offensichtlich kein reales Bauteil wird aber als Platzhalter für eine irgendwann mögliche Apparatur gesehen...

Ich habe ja noch nicht alle meine Spekulationen und Interpretationen durchgegangen. Das ist ja auch gar nicht möglich, da müssten sie jetzt viele viele Stunden dabei sitzen. Aber wenn sie es schon ansprechen, ist ein-

er meiner Interpretationsstränge die berühmte Wiener medizinische Schule und die Auseinandersetzung mit Krankheit, Leid und Wunde. Da sind wir natürlich bei Hollein bei der richtigen Adresse aber natürlich auch bei den Himmelblau. Das heißt die frühen Konstruktionen mit den Gestängen, Schläuchen, Kabeln usw. haben für mich immer Assoziationen an die Intensivstation im Krankenhaus. Das heißt also dieses angekabelt, angebunden sein auf der einen Seite. Auf der anderen Seite aber auch etwas womit sie sich dann weiter verbunden haben, was aber aktuelles Thema geblieben ist oder sogar geworden ist. Das ist der verkabelte Mensch, der verkabelte Körper. Da gibt es einen ganz berühmten Mann – der Name fällt mir jetzt nicht ein – der also seinen gesamten Körper digital verkabelt hat und jetzt Aktion und Reaktion über Elektronik geht. Wo also seine Körperbewegung eine Kombination aus elektronischen Steuerungen und Willensbewegungen sein. Der tritt also auf – schaut wahnsinnig komisch aus weil also tatsächlich die Kabel von ihm weggehen und macht diese Aktion. Das war etwas was ansatzweise vorhanden war und was natürlich beim Walter Pichler bei seinem Helm im Ansatz schon da war. Das heißt, dieser Künstler der das macht ist sozusagen eine Perfektionierer oder Nachfolger von Walter Pichler mit seinem Wohnzimmer. Mit dem Helm.

Das war ein Teilaspekt am Anfang nicht sehr intensiv verfolgt. Die Elektronik in den 60er Jahren war ja auch nicht ganz so weit, es wäre wahrscheinlich auch zu kostspielig gewesen.

Prix hat gemeint, dass sie manche Dinge bewusst als Platzhalter eingebaut haben, da sie ja nicht gewusst haben, was ihnen die Technik 40 Jahre später vielleicht tatsächlich ermöglichen könnte. Technik dürfte schon einen hohen Stellenwert dargestellt haben in der entfernten Möglichkeit einer zukünftigen Vision. Ja also ich glaube, die Ideen und Konzepte sind also auch über die Technik – über die damalige Technik oder über die leistbar und finanzierbare Technik hinausgegangen. Schönes Beispiel: Wie also die Idee – die architektonische Idee über die Technologie voraus-

seilt.

Hat man tatsächlich Zukunft gesehen in den Prototypen – wollte man die tatsächlich in Serie produzieren oder wollte man nur die Bereitschaft für eine neue Denkart ergründen?

Ja, wie ich mein Buch herausgebracht habe, haben wir dann eine Diskussion natürlich gehabt nachher. Da war ganz interessant - ich habe ja auch Projekte vom Fehringer veröffentlicht ein städtebauliches – und da hat der Fehringer gesagt: „Naja, Gott sei dank ist das nicht realisiert worden“. Und der Hollein hat gesagt: „ich stehe überhaupt nicht auf diesem Standpunkt sondern mir tut es leid, dass meine Projekte nicht oder noch nicht realisiert wurden. Ich würde das wahnsinnig gerne realisieren!“. Also das heißt, dass der Realisierungstrend absolut da war. Und das war ja auch der Grund dass wir, auch wenn uns das manchmal rein gerutscht ist - aber wir es absolut nicht verwenden wollten - dass wir den begriff der Utopie nicht verwendet haben. Das war für uns keine Utopie. Auf jeden Fall aber waren es in vieler Hinsicht auch Modelle, auch wenn wir uns mit der Modellen Philosophie zurecht gefunden haben, haben wir ja doch eine ganze reihe von Basisgedanken gehabt, die Gültigkeit gehabt haben. Und dazu hat natürlich gehört in etwa die Mobilität. Das war natürlich etwas wovon wir heute total enttäuscht sind. Abgesehen davon, dass wir nicht sehr mobil geworden sind - sehr sesshaft geworden sind. Es war ja der Gedanke, der natürlich sehr stark durch die amerikanische Mobilität genährt worden ist, dass der Mensch in der kommenden Gesellschaft zunehmend mobil wird. Und diese Objekte die gemacht wurden waren also schon Prototypen für die Mobilität. Also das heißt das amerikanische Haus, das auf den Tieflader verladen wird und irgendwo hinfährt, komplett mit Dach und Klappläden, das war also die alternative. Unser mobiles Haus schaut so aus: es wird Luft ausgelassen und wir verladen es auf einen Caravan. Also das war eine diese Mobilität. Das zweite war natürlich auch die Transparenz, von

der ich gesprochen habe, das heißt dieser Austausch außen/innen. Das dritte war natürlich kostengünstige Probleme, weil die Materialien waren ja wahnsinnig billig. Wie kann man das bautechnisch, biophysikalisch hinkriegen? Daran ist ja die Kohlenstoffsituation gescheitert. Parallel dazu, ziemlich gleichzeitig sind ja die Plastikhäuser entwickelt worden. Das Vollkunststoffhaus war in den 60er Jahren ein großer Diskussionspunkt. Da hat es ja dutzende Prototypen gegeben: Amerika Monsanto Haus usw. usw. und daran sind wir zu der zeit total gescheitert. Das ist unbewohnbar. In Deutschland, Architekt Schmid hat sich sein eigenes Haus aus Vollkunststoff gemacht. Das hat sogar schön ausgeschaut, hat er sich gut überlegt, technologisch interessanter Bau. Er hat glaube ich ein Jahr versucht darin zu wohnen, war natürlich nicht bewohnbar. Er hat versucht wie man es bewohnbar machen kann, Belüftung, Luftaustausch usw. das hat alles nicht funktioniert. Also das Vollkunststoffhaus war in den 60er Jahren eine Endentwicklung. Vielleicht kommt es wieder, ist durchaus möglich, dass irgendwann eine tolle Erfindung kommt, eine technologische, dass du es wieder machen kannst. Das wäre natürlich dann die Chance, dass du ein wahnsinnig billiges Haus machen kannst. Das heißt du könntest jetzt so boxen für Forschung, WC, Badezimmer usw. – da hat sich auch nicht viel getan – du könntest jetzt für 120 Euro für eine Flüchtlingsfamilie eine Behausung machen. Da sind wir gescheitert.

Das heißt sie meinen, dass der Prototyp eher für das Konzept dahinter gestanden ist? Sie waren sich damals schon bewusst, dass es relativ unwahrscheinlich ist, das ding tatsächlich bewohnbar zu machen und es tatsächlich in Serie produzieren zu lassen?

Naja, das war damals in den 60er Jahren – damals war man ja noch nicht gescheitert. Gescheitert sind wir in den 80er Jahren, 80er 90er Jahren.

Aber der schritt wurde ja nicht gemacht, die „Villa rosa“ jetzt tatsächlich einen schritt weiter zu denk-

en. Mit dem Prototypen war das Projekt ja eigentlich fertig...

Nein, es war nicht fertig, sondern es war etwas was weiterzuentwickeln war. Dieser Gedanke ist natürlich viel zu weit gesprungen. Also dieser Pneumacosc für New York, war natürlich die Idee dass man so etwas wirklich machen kann zum wohnen. Technologisch hat man gewusst dass es noch nicht geht, aber wir haben ja angenommen dass man die entsprechenden Materialien noch findet. Genauso wie der Erich Mendelsohn gescheitert ist, der seinen Einsteinurm aus beton gießen wollte – ist aber nicht gegangen – jetzt hat er ihn aus Ziegeln gebaut und zugeschmiert. Er hat es nicht mehr erlebt. Heute könnte man den Einsteinurm natürlich gießen aus beton. Ob man das biophysikalisch hinkriegt ist natürlich die frage, aber heute kannst du entsprechende Kunststoffschalungen machen – wird ja auch gemacht, immer wieder werden da tolle Schalungen für kühne Betonkonstruktionen gemacht. Aber das war gedacht als Modell, als ein Stichwort für die Zukunft.

Würden sie sagen dass die Architektur damals gesellschaftlich aktiv werden wollte, dass man mit der „Villa Rosa“, mit dem „Mind-Expander“ oder dem Pneumacosc tatsächlich auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam machen wollte? Wird diese Eigenschaft heute retrospektiv aufgeladen oder war das tatsächlich ein anliegen? Wollte man tatsächlich den Menschen wieder ins Zentrum der Diskussion rücken?

Das war tatsächlich ein anliegen. Was den Menschen, die Person, den Körper betrifft. Das was zu meinem Leidwesen meine freunde ein bisschen ausgelassen haben, war das soziale Moment. Ich habe viel im sozialen Bereich gearbeitet aber das habe ich ihnen nicht übertragen können. Das hat sie nicht so interessiert. Das heißt für Gemeinschaft, Gesellschaft, positive Ansätze für die Politik, tragbare gesellschaftliche Modelle usw. usw. Bildung, schule, Ausbildung, da waren sein ein bisschen spröde. Ja natürlich hat es sie interessiert aber

nicht so elementar.

Das ist interessant, weil gerade da hat sich Herr Prix meiner Meinung nach sehr stark gemacht dafür, dass festgehalten wird, dass Gesellschaftspolitik etc. doch präsent war in seinen arbeiten.

Naja, das sind so Phänomene – ich will nicht sagen Altersphänomene oder der Spätinterpretation...Richard Neutra, war doch der Individualist, hat Villen für die oberste oberste Schicht gebaut, dann ist es ihm ein bisschen komisch vorgekommen, vor allem als er dann eingeladen wurde zu Vorträgen nach Russland... Schulen! Dann hat er sich für schulen interessiert, im hohen alter sehr stark. In seiner Blütezeit, kein brösel von Schulbau...okay, das ist vielleicht so, dass man rückblickend sagt, irgendwie hat es ihn doch interessiert.

Glauben sie dass heute mehr hineininterpretiert wird als es damals tatsächlich war? Wollte man damals tatsächlich nur ausprobieren, hat einfach nur versucht alles zu kombinieren, oder ging es tatsächlich um diese eine aussage die geleistet werden musste?

Ja natürlich sie sind ja das beste Beispiel dafür, dass sie versuchen, etwas hineinzuinterpretieren, weil sie sozusagen das Thema Experimentalgruppen und Aktionismus als Schwergewicht postulieren. Das hat es aber nicht gegeben. Es war Immanent - sagen wir immanent war es. aber es war nicht wirklich ein Problem. Was natürlich die Kunsthistoriker und Diplomanden und Doktoranden und Schriftstellern usw. immer bedauern: es hat keine Theorie gegeben, es hat keine Philosophie gegeben. Ich bin so eingebildet zu behaupten, dass sie das bisschen Philosophie von mir gehabt haben. Ich hab ihnen viele Sachen eingeredet, das sie dann übernommen haben für die Motivationen. Aber das war das plakative, das bisschen aggressive, das literarische, das diskursive, das Gesprächshafte, das Zitatmäßige, das war die eigentliche stärke. So gesehen ist das natürlich in der Tradition von Adolf Loos und le Corbusier. Die haben eine unheimliche stärke

gehabt im literarischen und das war so wichtig wie das was sie gebaut haben. Also beim Loos auf jeden Fall, beim le Corbusier auch. Seine Sprüche haben ja auch nicht übereingestimmt mit den Bauten. Schon gar nicht die Nachkriegsarchitektur von le Corbusier hat mit seinen Vorkriegsthesen aus den 20er 30er Jahren nicht viel zu tun gehabt. Aber das ist ein schönes Phänomen der Architekten – das ist das Privileg der Inkonzistenz! Man kann aus Sprache und Aktion und Realität und Phantasie usw... das ist unser Privileg dass man das so bisschen durcheinanderwurschteln und austauschen kann. Aber die Kunsthistoriker drängen uns sehr viel, weil die sind natürlich wahnsinnig unglücklich darüber, dass wir keine Philosophie, keine Theorie gehabt haben. Was willst du denn schreiben darüber? über die paar starken Sprüche die wir gemacht haben, kannst du kein Buch anfüllen. Und die interpretieren natürlich noch und noch und wir bzw. meine lieben Freunde stimmen natürlich zu und sagen: „Ja das war schon so...sozial und so...“ na nix, das war nix außer ein Schmatzes.

Abschließend noch eine Frage: Sie sind eigentlich fast der einzige der sich so ausführlich mit dieser Architektur auseinandersetzt. Vermissen Sie ein bisschen die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Nachkriegsarchitektur aus Österreich, mit dieser experimentellen Architektur?

Nein nicht wirklich. Schau, es ist ja so, in der bildenden Kunst habe ich sehr viele Freunde gehabt, die haben auch keine Theorie gehabt - die haben großartige Sachen gemacht. Natürlich bin ich überhaupt keiner Meinung mit Adolf Loos, dass Architektur keine Kunst ist, für mich ist es eine Kunst. Die Formulierung ist natürlich hervorragend vom Loos – der war irgendwie unser Vorbild in den Formulierungen, in den plakativen Sprüchen, aber ich habe viel gelernt davon. Aber es muss natürlich interpretiert werden, es muss die Sprache herkommen, es muss die Metasprache sein, die Sprache über die Sprache. Architektur ist Sprache. Aber wir müssen über die Architektur spre-

chen, daher brauchen wir eine Art von Metasprache. Das ist okay, ja, natürlich habe ich furchtbar viel gemacht in dieser Metasprache. Ich widerspreche mir selbst, aber es war irgendwie doch eine Notwendigkeit und eine Hilfe, war okay, meiner Meinung nach. Wenn ich das nicht fände hätte ich nicht die vielen Bücher schreiben dürfen.

Es würde ein massiver Teil der Dokumentation fehlen und ich frage mich ob es Ihnen ein Anliegen ist das breiter zu dokumentieren?

Es ist nicht so dass ich eifersüchtig bin und der einzige sein will der etwas über diese Zeit geschrieben hat. Es kann geschrieben werden noch und noch... aber meiner Meinung nach ist nichts mehr drinnen zum schreiben. Und es sind furchtbar viele Erfindungen. Wenn man die Kommentare dazu liest, zur Kunst, zur Architektur, toll, interessant was die da alles schreiben, ist alles ein Blödsinn. NEIN, ist kein Blödsinn, ist wahnsinnig gescheit! Das sind die projektiven und interpretativen Aspekte in denen wir uns bewegen und das ist durchaus legitim. Über Shakespeare gibt es zweitausende Bände und Kommentare. Man sagt immer das haben die alles nicht gewusst. Die schreiben und schreiben und das haben die gar nicht im Kopf gehabt. Ja stimmt auch, das ist legitim. Du kannst darüber schreiben über Kunst über Architektur über Schauspiel musst du heute schreiben, weil du um die Verbalisierung und die dicken Bücher nicht herumkommst. Deshalb ist das okay, dass du diese Arbeit schreibst und dass du darüber was sagen musst und ist auch okay wenn du ein bisschen ausflippt und deine eigenen Interpretationen hineinschreibst, wie zum Beispiel der Gedanke, dass die Experimentalgruppen und der Wiener Aktionismus sehr viel miteinander zu tun gehabt haben - stimmt nicht – aber egal, du siehst es so. du kannst ja Assoziationen machen. Ich mache es ja genau so. wenn ich den Zusammenhang mache jetzt mit Wotrubaschule der Bildhauerei, Wiener Szenario, Katholizismus, Wiener medizinische Schule usw. Wenn ich das alles zusammennehme ist das meine

Interpretation. Das haben die nicht gedacht. Das ist aber legitim, das zu denken was von den eigentlich authentischen Personen nicht gedacht wurde. Das ist das Phänomen der Interpretation, das steht uns zu. Was über moderne Kunst heute, oder über Kunst überhaupt heute interpretiert wird, das ist ja enorm. Das ist ja ganz toll – das ist okay.

Ich bin wirklich überrascht darüber, dass sie mir sagen können dass die beiden Disziplinen nichts miteinander zu tun hatten, ich bin aber fast froh darüber...

Ich will sie ermutigen, dass sie trotzdem sagen, aus ihrer Sicht hat das etwas damit zu tun gehabt. Sie können Erfindungen machen. Ich mache auch Erfindungen. Wenn ich vergleiche die katholische Liturgie mit bestimmten Phänomenen in der Kunst ist das eine Erfindung von mir. Das kann ich nicht beweisen, ist plausibel oder nicht. Man kann sagen das ist ein Blödsinn und hat überhaupt nichts miteinander zu tun. Aber das ist unser Privileg des assoziativen dass wir solche Gedankenverbindungen herstellen können. Du weißt ja auch nicht was die Interpreten von Göthe und Shakespeare alles erfinden. Die müssen ja etwas erfinden, sonst könnten sie ja nichts schreiben.

INTERVIEW PRIX

geführt am 08.01.2015 in seinem Büro, 1040 Wien.

Wie ist es tatsächlich abgelaufen, abseits von der Universität und den Dokumentationen Feuersteins?

Genau im Mai 68 haben wir Coop himmelblau gegründet. Ursprünglich war der Name Baukooperative himmelblau weil wir bauen wollten. Wir wollten die Ideen die wir am Papier entwickelt haben auch gebaut sehen. Also insofern sind diese Fragen: politisches Statement oder Pop – das war kein entweder oder, das war alles ein Ideenstrom. Das sieht man ja auch an der Politik, dass der Fischer zum Beispiel sich auch genauso wie ein Rockstar benommen hat und mit Turnschuhen angelobt worden ist, zum entsetzen des Establishments. Also für uns war das keine Unterscheidung. Aber wir waren auf jeden Fall mehr politisch engagiert im Sinne von einem Versuch die Zusammenhänge die hinter der Architektur stehen zu erkennen. Ich vergleiche das heute mit einem Eisberg, wo wir die Architekten und Theoretiker nur die Spitze diskutieren. Aber der gefährlichere Teil ist der unsichtbare Part (sieht man eben an der Titanic). Und das ist eben die Politik und die Ökonomie und gesellschaftspolitische und philosophische Fragen, die diese Spitze des Eisbergs zu dem machen was sie ist. Also insofern gab es keine Trennung und die persönliche Motivation war, wie es hoffentlich auch heute noch so ist, dass wir die Architektur sofort und radikal ändern wollten, weil wir gedacht haben, dass die Architektur wie sie damals gebaut wurde, den gesellschaftlichen Randbedingungen nicht mehr entspricht.

Das bedeutet aber de facto dass es eine stark politische Motivation war?

Nicht Tagespolitisch, ÖVP und SPÖ sondern die Gesellschaftspolitik hat uns sehr interessiert. Das war aber bei allen diesen Gruppen bis weit nach Amerika immer in Motiv so wie die Studentenrevolution heu-

te in Frankreich aus persönlich politischen philosophischen Ansprüchen der Leitfiguren entstanden sind.

Für uns war Politik und Pop eines, der Minirock war genauso ein Signal der Befreiung der Frau. Sexuelle Befreiung kann man das nennen. Gesellschaftspolitisch war uns das sehr sehr wichtig. Dafür haben wir geplant und gehofft dass wir das bauen können. Offene Architektur, das Schlagwort das wir damals geprägt haben, war in diesem Sinne gemeint, dass wir Räume einer neuen Gesellschaft zu Verfügung stellen wollen.

Das ganze ist also im Kontrast zur vorherrschenden Situation entstanden?

Mein Vater war Architekt, ich war also nicht unvertraut mit Architektur und Bauen, bin auf die TU gekommen und es war mir fürchterlich langweilig, was hier gelehrt wurde. Erst wie ich Bekanntschaft mit der Lehrkanzel schwarzen also mit Feuerstein gemacht habe, war mir klar dass Architektur auch anders sein kann. Und dann war ich in Berlin, bin damals abgesandter der Tu nach Berlin zu einem Kongress gesandt worden, eh vom Feuerstein und habe dann in einer Buchhandlung das Archigram-Heft gesehen, also die erste Ausgabe, und habe mir gedacht, geh schau es gibt auch woanders neue Dinge, der Raumstadt, neue Dinge wie man Städte also zeitrichtig plant. So hat das begonnen. Natürlich waren wir beeinflusst von der Musik und von der Mode von der Philosophie und der Erziehungstheorie – das war uns eigentlich wichtiger als die Architekturgeschichte, wenn ich ehrlich bin; faszinierend war die technische Möglichkeit der Raumfahrt. Als das bei uns am Tisch gelandet worden ist, dass es einen Raumanzug gibt, der uns schützt vor dem Unbill der Umwelt dann war klar dass Architektur etwas ganz anderes sein müsste.

Wenn ich den Vergleich zu heute ziehe, sind das Sachen, die für uns schwerer und einfacher waren den Beruf zu beginnen. Schwerer zum einen weil der Widerstand größer war als heute. Wir haben diese ganze

Medien nicht zu Verfügung gehabt. Damalige Vorbilder konnten wir nicht aus dem Internet ziehen und googeln. Leichter war es weil man sich sehr schnell profilieren musste – im Sinne von nachdenken was Architektur wirklich in Zukunft eigentlich können soll. Damals war es ein wirkliches Anliegen für die neue Gesellschaft neue Architektur zu Verfügung zu stellen.

Es wurde also aktiv nach dem Schritt nach vorne gesucht?

Ganz genau, es herrschte aber auch zum Unterschied zu heute ein grenzenloser Optimismus. Also wir haben wirklich geglaubt dass es möglich ist, Architektur rasch und radikal zu verändern. Unsere Diplomarbeiten waren aufblasbare Gebäude die wir 1:1 gebaut haben...Aber der Wille dass man neue Architektur für eine neue Gesellschaft baut ist im Vordergrund gestanden. Die antiautoritäre Erziehung war mit ein Vorbild für die Entwürfe die wir damals gemacht haben, weil es wie ja die Aufklärung immer wichtiger wird, damals für uns schon wichtig die Selbstbestimmung als Guideline für die Architekten und auch für die Benutzer. Wir designen nicht nur sondern wir schaffen offene Räume, wo der selbstbestimmt seinen Traum vom Leben verwirklichen kann.

Das bedeutet, dass Philosophie damals tatsächlich eine große Rolle gespielt hat?

Ja selbstverständlich, die Frankfurter Schule war ein Muss. Auch basierend auf Freud.

Es scheint fast so also ob diese Zeit heute als großes bunte Pop-Theater abgetan wird...

Jaja, das liegt daran, dass die Leute heute nicht mehr gebildet sind. Das ist ein großes Problem der Schulen, dass sie nicht wissen was eigentlich wirklich dahintersteht. Der Dekonstruktivismus, beispielsweise – keine weiß mehr was das bedeutet – basiert auf dem Leben mit dem Unbewussten. Derrida war ja ein Schüler von Freud und der sagt dass unser Leben bestimmt wird durch den Unbewussten Teil. Und genau das theore-

tisch zu verfolgen war eine Entwurfsmethode von uns.

Es wurde also tatsächlich auf philosophischen Ideen aufgebaut. Derrida beispielsweise wird oft als Grundfeste dieser Zeit genannt. Seine Theorie wird aber in diesem Zusammenhang auch fast schon romantisiert... Das hatte aber schon alles einen ernsten Hintergrund: Ich glaube ja noch immer an den Satz von Derrida, indem er sagt, dass der unbewusst geschriebene Satz das gesamte Stück regiert. Und wir haben parallel dazu untersucht, wie das Unbewusste in den Entwürfen den Entwurf beeinflusst. Daher auch der Satz: je mehr Klischeehaft der Architekt sein Leben lebt, umso klischeehafter wird auch seine Architektur.

Würden Sie sagen dass sie damals den Jugendstil, Loos, Hoffmann neu für sich entdeckt haben?

Naja damals glaubte man noch immer, dass der Klimt der größte Künstler aller Zeiten war, aber man vergisst dass zur selben Zeit der Kubismus und das erste abstrakte Bild, nicht hier in Wien sondern eben in Paris und Deutschland entstanden ist. Und das ist nach wie vor eine Kritik die nach wie vor gilt. Weltberühmt in Wien sag ich immer.

Wie war es um die Ausbildungssituation in Österreich bestimmt? Ist es tatsächlich so dass der universitäre Alltag von einem konservativen alt-nationalsozialistischen Stimmung geprägt war?

Es ist tatsächlich so. Es war inhaltslos und Öde. Der Aufbruch ist sicher durch Schwanzer der Feuerstein geholt hat gekommen. Feuerstein war die treibende Kraft, die uns mit anderen neueren und zeitrichtigen Strömungen bekannt gemacht hat. Das gibt es heute auch nicht mehr“

Die Bilder die uns Feuerstein gezeigt hat, Corbusier und Kiesler, die waren im damaligen Lehrbetrieb nicht bekannt.

Können sie sich noch an das Clubseminar von Feuerstein im speziellen erinnern?

Die Mitgliedschaft im Club war wichtig für uns – nicht jeder konnte ins Clubseminar – Feuerstein hat sich aufgrund von Vorentwürfen, die Studenten aus- sucht und das war dementsprechend eine informelle Diskussionsrunde wo eh alle dabei waren, die heute noch einen Namen haben. Hollein war dabei ein be- freiendes Vorbild. Wenn du nur im 7,5 Raster denk- en musst, der als ökonomisch bezeichnet wurde, und Hollein plötzlich Flugzeugträger als Städte bezeichnet hat, war das befreiend für uns. Hollein und Pichler! Die Städte vom Pichler waren wirklich wichtig von uns. Zu sehen, dass man das auch denken kann und dass das auch Architektur ist.

War Pichler nur wichtig auf theoretischer ebe- ne oder auch auf Formaler – kann man von einer neuen Formensprache sprechen?

Sicherlich war das etwas neues. Es war das was ich heute Gestalt nenne und nicht Form. Es war Gestalt mit Anspruch die Umwelt wirklich zu gestalten und nicht nur zu reagieren.

Hat die Sommerakademie in Salzburg wirklich eine Rolle gespielt?

Ja, von den altvorderen etwas konservativen Architek- ten wird Wachsmann gerne immer wieder zitiert, der sicher einen Einfluss hatte. Jona Friedmann war in seiner Präsenz als Städtebau sicher wichtiger. Ich habe selber bei Bakema ein Sommerseminar gemacht und bin damals mit der Grazer Plug-In Schule in Kontakt getreten. Wachsmann hat den Ruhm der Sommer- akademie mit Sicherheit begründet.

Würden Sie Hollein als Kollegen oder als Lehrer be- zeichnen?

Zuerst einmal Rolle Modell, danach Kollege und in den letzten Jahren eher Freund. Als Student noch Vor- bild und zum Schluss ist man Freund?

Waren die Schriften Holleins im Umlauf, wurden diese gelesen?

Der Bau war ein Heft das man haben musste. Das war schon Holleins Leistung, dass was Feuerstein auf der Schule gemacht hat nochmal zu verstärken und in der Öffentlichkeit zu tragen.

Würden Sie sagen dass Hollein mit „Alles ist Ar- chitektur“ eine Vorlage vorgelegt hat oder ein Stim- mungsbild der vorherrschenden Situation abgeze- ichnet hat?

Ich spreche jetzt nur für mich: Er war Pionier! Damals war in den Köpfen der Architekten diese Idee nicht vorhanden. Man hat über Loos und Wagner diskutiert und andere lokale Größen. Aber dass man Flugzeu- gträger organisatorisch mit Städten vergleicht, oder dass man unterirdische Städte formal anders aussehen lässt, oder wie Abraham diese Überlegungen die mehr sind als nur Gebäude in die Diskussion einbringt – der Anspruch dass Architektur mehr ist als nur ein Geb- äude, kommt aus dieser Zeit. Den Anspruch habe ich noch immer und deswegen finde ich die Kritik und die Theorie heute in Österreich als wirklich provinziell!

Würden sie sagen dass mit Hollein die zeitgenös- sische Architekturtheorie gestorben ist?

Nein, die gibt es schon noch, sie wird nur nirgendwo gelehrt.

Inwiefern War Alles ist Architektur der Theorie we- gen relevant?

Das ist ein großer Unterschied – das wird leider viel zu wenig verstanden und in den ganzen internationalen Zentren überhaupt nicht behandelt, weil die ja nur immer provinziell sich selber oder die nächste Umge- bung anschauen – In Wien findet die Theorie direkt mit der Auseinandersetzung mit dem Raum statt und nicht eine akademisch-historische Abhandlung ist. Ich vergleiche das so: Wir in Wien sind von den Barocken Einflüssen nicht freizusprechen. Die gesamten Raum- sequenzen des Barocks kommen bei Hollein, Abra- ham bei Domenig und bei uns im verstärkten Maße vor – während Kiesler als Vorbild, der wird immer

gerne vergessen – für mich war das endlesse house von Kiesler eines der wichtigsten Architekturen. Ich halte ihn für einen der wichtigsten metaphysischen Architekten Österreichs. Das wird in Österreich nicht erkannt im Gegensatz zu den calvinistischen holländischen Architekten die die selbe Haltung verkörpern aber ganz andere Ergebnisse erzielen. Rietveld in Rotterdam wäre in Wien in dieser Form unmöglich. Ein Rietveld hätte hier in Wien keine Chance gehabt. Umgekehrt ein Kiesler in Rotterdam oder in Holland unmöglich, weil das kabalistisch-jüdische denken steht uns aber näher als den Calvinisten in Holland usw. Die Protestanten die ganz anders Architektur denken wie wir, als Barock infizierte Architekten, und das wird hier überhaupt nicht gesehen weil die Theorie wenn man es versucht zu machen immer nur akademisch ist und nie die psychologische Seite, gesellschaftspolitische Seite, also die unsichtbare Architektur nie diskutiert wird. Da sehe ich ein großes Versäumnis unserer Architekturtheoretiker, wenn es welche gibt – ich weiß es gar nicht. Und deshalb haben wir international nicht so einen Stellenwert wie alle anderen.

Haben sie als Teil der Wiener Szene mit Graz kommuniziert?

Ja ich habe die eben durch die Bakema-Zusammenkunft gekannt. Dadurch habe ich die andere Seite der damals sehr technokratisch gebende grazer schule gekannt und auch ein Naheverhältnis mit Frey und Gerngroß und richter eben über dieses Bakema-Seminar gehabt. Wie ich Institutsvorstand an der Angewandten war, dann ist dieser Austausch natürlich lebendiger oder offizieller (vor allem international) und breiter als damals wo es nur über persönliche Kontakte gegangen ist.

Also würden sie sagen, dass das zwei komplett unabhängige Zentren waren, Wien und Graz?

Jaja also wir haben dann Anschluss gefunden, später über Domenig. Wir haben gesehen was er gebaut hat, sind hingegangen und haben ihn kennengelernt.

Es war damals lustiger. Wir haben damals mehr gelacht als die jungen Architekten heute lachen. Es war wirklich lustiger, fröhlicher, weil es optimistischer war. Auch die Auseinandersetzungen waren nicht so bluternst.

Wo fand denn die wiener Architekturdebatte statt?

Zu Beginn im Clubseminar, dann später in der Zentralvereinigung aber da waren wir schon unterwegs auf eigenen schienen.

Gab es direkten Austausch mit anderen Kollektiven wie Haus Rucker, Zünd up oder Salz der erde?

Mit den Hausruckern als Kollegen auf der schule haben wir die gekannt und haben mit ihnen geredet aber Austausch in dem Sinn gab es nicht, eher noch mit den Zünd-ups.

Dass bei allen Gruppierungen eine ähnliche „Linie“ ablesbar war, würden sie das einen Zufall nennen oder war das Wien, das so etwas hervorgebracht hat?

Es war die Denke von Wien und das Öffnen der Architektur in andere sparten. Also wir waren unheimlich interessiert an der Kunst, auch an der Aktionskunst. Die Zünd-ups haben dann überhaupt nur mehr Aktionen gemacht. Also das war schon sehr wienerisch und hängt eben auch mit Freud zusammen.

Das war eben die Motivation für diese Arbeit, dass ich parallelen gesehen habe in den frühen arbeiten aus den 68ern mit den ersten Aktionen des Aktionismus: Gerümpelcollagen, Tachismus etc.

Ja das war aber ein internationaler Trend, nicht die Aktionen aber die Gerümpelcollagen. Diese informellen Plastiken vom Hollein...diese dinge. Das war ein ganz wichtiger Punkt – was ja heute wieder verleugnet wird – dass ja Kunst eine große rolle im Feedbacksystem mit Architektur spielt. Also dass Architektur Kunst des 21. Jhd sein sollte.

Das bedeutet also, dass Architektur alle bis heute separierten Gattungen subsumieren sollte?

Eigentlich ja, und das war damals der Fall. Man hat ja damals den Begriff des Environments eingeführt, was ja sprachlich raffiniert war, dass man sagt da ist ja Environment da brauchen wir uns nicht darum kümmern als Architekten. Solche Tendenzen hat es natürlich gegeben, weil die Leute erschrocken sind vor dieser neuen Art von offenem Denken. Das hat traditionelle konservative Architekten sehr erschreckt.

Sie haben gemeint, dass sie interessiert waren in Kunst. Fand da ein Austausch statt. Ging man in Ateliers von beispielsweise Prachensky oder Staudacher?

Na klar, die waren auch im Clubseminar. Die wurden eingeladen, mit denen wurde diskutiert. Obwohl wir wussten dass das nicht die Ebene der internationalen Kunst war. Unter dem muss ich ehrlich sagen, habe ich immer gespottet „weltberühmt in Österreich“ ist so ein Ausdruck, weil jeder geglaubt hat er sei der Mittelpunkt der Welt und wir sind ja die Berühmtesten. Wir haben immer nur gesagt „Die sind berühmt bis St. Pölten vielleicht...“ Das war auch der Grund warum ich auch nach Amerika gegangen bin und das muss ich ehrlich sagen, hat viel geholfen, diese Auseinandersetzung international zu etablieren.

Es war also die Eigeninitiative die ihnen die Welt außerhalb von Österreich eröffnet hat?

Ja natürlich. Ich War Student an der AA und dann Lehrer und dann bin ich nach Amerika gegangen und war dann von West nach Ost unterwegs... Habe ich mich in den Windkanal der internationalen Diskussion gestellt und dort habe ich erfahren dass das alles in Wien nur sehr beschränkt diskutiert wurde weil kein Mensch gewusst hat, wer das ist Reiner Benham und so weiter.

Zuletzt noch ein paar Fragen konkret zum Wiener Aktionismus bzw. zu den Künstlern:

Die Wiener Gruppe wo das ganze ja seinen Ursprung nahm – Theater, Philosophie und Musik – hat das

eine Rolle gespielt, hat man das gekannt?

Jaja natürlich. Weil der Versuch war sich von dem Mief des 19. Jhd zu befreien. Die Moderne aus den 30er Jahren ist ja totgeschwiegen worden oder vertrieben worden. Und da haben die Wiener Gruppe und die Aktionisten versucht neue Aspekte in die Kunst, die man damals als modern bezeichnen konnte, einzuführen. Und die Zünd-Ups waren ja zum Teil damals bei diesen Aktionen dabei. Wie waren Zuschauen und das hat sich auch mit den Sprengungen und dem Schaum-dings bei uns manifestiert.

Die Wiener Aktionisten – Pioniere oder peinlich – was würden Sie sagen?

Pioniere! Von peinlich keine Rede! Und das geht tief in das Unbewusste des wiener Zwergpudeltums. Also wirklich – der Schwarzkogler mit seinen Aktionen, das tut wirklich weh!

Haben Sie das tatsächlich so mitbekommen, dass das einen Erdbeben verursacht hat?

Nein schauen Sie, Sie müssen sich das so vorstellen: Es hat in Wien damals ein Kaffeehaus gegeben wo man alle diese Leute treffen konnte. Das war das Hawelka, später dann das Sport, dann das Habsburg. Also das war nicht so wie heute, dass das displaced war. Dort konnte man erfahren, die Meinungen der einzelnen Persönlichkeiten. Wie die Dichter die so verkannt sind: den Schürer und den Kobalek. Trotzdem hat man gewusst dass es passiert. Es war in New York nicht anders: man ist hingegangen zu Aktionen und waren vielleicht 20, 30 Leute aber trotzdem war das wichtig und wurde diskutiert. Große Aufmerksamkeit hat das durch den Jeannée erfahren. Dann die Uni-Ferkelei... Da hat es auch eine grandiose Vorführung bei einer TV-Veranstaltung gegeben wo der Osi Wiener mit den Zünd-Ups aufgetreten ist und das Publikum glaube ich mit Germknödeln geworfen hat. Also diese Sachen waren hervorragend – die waren schon lustig, aber sie haben natürlich in der extremen Form vom Schwarzkogler

schon wehgetan. Also geistig war das wichtig!

Es ging also tatsächlich um das Zerschneiden der Gesellschaftsnormen etc.?

Sie müssen sich vorstellen - wie sag ich das am besten – dass die Kultur in Österreich eine vermiefte Kultur war. Wir haben es ja auch nicht geschafft eine echte Studentenrevolution auf die Füße zu stellen. Das war ja irgendwie lächerlich. Also Radikalität ist Wien fremd. Deswegen war das so wichtig dass der Schwarzkogler diese Radikalität an seinem Körper sogar demonstriert hat.

Das Bedeutet also Sex, Gender, Wirklichkeitsverbiegung und Repression das war...

Repression war – wie haben wir gesagt – nichts haben wir weniger vertragen können als die repressive Toleranz, die ich dann aber als Lehrer perfekt ausgeübt habe.

Das waren tatsächlich punkte die an der Tagesordnung waren...

Die waren auch ganz schön wichtig. Nicht bei allen, bei uns im Atelier auf jeden Fall. Soweit sind die anderen nicht gegangen. Ja, die Zünd-Ups, die waren noch expressiv-politischer, weil die nur Aktionen gemacht haben.

Ging es tatsächlich darum, dass die projekte tatsächlich realisiert werden sollen? Die Villa rosa beispielsweise...war es das Ziel die Villa Rosa in Serie zu produzieren?

Ja sowieso. Himmelblau ist auch der Gegensatz zu Wüstenrot. Das ist eine der Interpretationen. Wir haben fest daran geglaubt dass das möglich ist. Dass das naiv war sag ich heute, aber das hat uns ja soviel weiter gebracht, dass wir geglaubt haben, dass diese dinge wirklich für unsere zukünftige Gesellschaft bedeutend sein werden. Es war natürlich eine Abstraktion des Konzeptes. wenn ich sage Feedbackraum und ich meinen Herzschlag projiziere auf eine Raumhülle

dann ist es nichts anderes als das wir sagen dass die Architektur durch den Menschen verändert wird und nicht der Mensch durch die Architektur zu irgendetwas gezwungen wird. Also das war das Konzept. Und wenn wir sagen: „das Haus im Koffer“ dann war es tatsächlich das Nomadentum wo wir nachgedacht haben was wir eigentlich heute zum reisen brauchen. Also wir haben damals gesagt, wir brauchen keinen Pass mehr – die Augen werden gelesen. Das was heute im Gespräch ist und in den nächsten 20 Jahren sicher kommt. Und die Papierkleider die man nachher wegwirft wäre heute sehr praktisch bei den Sicherheitsuntersuchungen am Airport. Anyway. Also das waren die diene, aber immer freundlicher als es heute so gedacht ist.

Eine letzte Frage: der Körper – ging es tatsächlich darum die architektur wieder näher an den Körper heranzuführen?

Umgekehrt! Den Körper zur Architektur zu machen. Also wenn ich Herzschlag und Hirnwellen übertrage dann wird die Architektur zum Medium, zum erweiterten Körper oder zum erweiterten Kopf, was ja mit den damaligen versuchen mit Drogen zu tun hatte. Also „mind-expanding“ und so. Das sind die Neuerfahrungen die ja zu einer gewissen Art von Selbsterkenntnis verhelfen. Und der Raum ist...es gibt keinen physischen Grundriss bei uns sondern nur eine psychischen. Das ist ein wesentlicher Satz wo wir uns in diese Traumwelt als Erfahrungsgewinn und Informationsgewinn dass die Architektur diesen Informationsgewinn auch leisten muss.

Also die Architektur kann auch nur bestehen weil der menschliche Körper direkt damit in Interaktion tritt?

Damals! Also das Haus das „guten morgen“ zu dir sagt, oder die Stadt in der du im großen Netzwerk der Gedanken verbunden bist. Das waren die Utopien damals, oder die Visionen einer freien selbstbestimmten Gesellschaft. Ganz wichtig: offene Gesellschaft

ist keine totalitäre und wir haben damals nichts mehr abgelehnt (jetzt auch noch) als totalitäre Systeme die jetzt unbemerkt wieder in unser Leben eindringen – sondern wir wollten offene Systeme, also wenn sie so wollen – evolutionäre Systeme wo Zufall und Unbewusstheit eine große Rolle spielen so wie in der Natur und die uns selbstbestimmtes Leben ermöglichen.

Kann man die Selbstbestimmung als wichtige Parallele zum Aktionismus setzen? Der Körper als einziges Medium das sich selber noch kontrollieren kann?

Naja unter Selbstbestimmung meine ich: das Leben selbst bestimmen und nicht bestimmt werden. Also die -körperlichkeit in der Architektur die auch von den Aktionen der Aktionisten kommt, das war eine Ebene, die wir theoretisch bis zu den Transformationen von Medien durchexerziert haben, wo medial nicht nur kalt sind sondern durch Körpererfahrung und Geruch und Ton und Licht, ist eh klar, aber Geruch und Körpererfahrung erweitert wird. Der weiße Anzug war so ein Beispiel: wir kriegen den Unfall selbst mit.

LITERATURNACHWEIS

Abraham 2011

Raimund Abraham, Gespräch, in: Gerald Matt (Hg.), Gespräche - Österreichs Kunst der 60er Jahre, Nürnberg 2011, S.14-26.

Achleitner 1967/1

Friedrich Achleitner, Aufforderung zum Vertrauen – Architektur seit 1945, in: Otto Breicha (Hg.), Aufforderung zum Misstrauen. Literatur, bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945, Salzburg 1967, S.48-76.

Achleitner 1967

Friedrich Achleitner, Dreissig Jahre „Österreichische Architektur der Gegenwart“, in: Otto Breicha (Hg.), Aufforderung zum Misstrauen, Salzburg 1967, S.7-11.

Achleitner 1969

Friedrich Achleitner, Bemerkungen zum Thema „Österreichische Architektur“, in: Österreichische Gesellschaft für Architektur (Hg.), Österreichische Architektur 1960-1970. (Kat. Ausst., La-Chaux-de-Fond, Paris 1969), Wien 1969, ohne Paginierung.

Achleitner 1976

Friedrich Achleitner, Planen und Bauen in Österreich 1945-1975, in: Friedrich Achleitner für die Österreichische Gesellschaft für Architektur (Hg.) Österreichische Architektur 1945-75 (Kat. Ausst. Wiener Secession, 1976), Wien 1976, S.7-10.

Achleitner 1982

Friedrich Achleitner, Romantischer Realismus – Bemerkungen zur Architektur Clemens Holzmeisters, in: Akademie der bildenden Künste Wien (Hg.), Clemens Holzmeister (Kat. Ausst. Akademie der Bildenden Künste, Wien 1982), Wien 1982, S.7-11.

Achleitner 1983

Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert. Ein Führer in vier Bänden, Salzburg/Wien/St. Pölten 1983.

Achleitner 1985

Friedrich Achleitner, Wiederaufbau in Wien, Innere Stadt, in: Architekturzentrum Wien (Hg.), The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973 (Ausst. Kat., Architekturzentrum Wien, Wien 2004), Basel 2009, S. 834-835.

Ansgar 2011

Oswald Ansgar, Modellbau für Architekten, Berlin 2011.

Badura-Triska 2004

Eva Badura-Triska, Zerstörung, als Gestaltungsprinzip angewendet, führt über die Zerstörung hinaus - Zum künstlerischen Denken Otto Mühl's, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Aktionismusarchiv (Hg.), Otto Mühl – Aspekte einer Totalrevolution, Köln 2004, S.12-33.

Badura-Triska 2016

Eva Badura-Triska, Die Früchte des Verdrängens, in: Eva Badura-Triska/Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Körper, Psyche und Tabu (Kat. Ausst., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2016), Köln 2016, S. 9-50.

Bauer 2004

Ottmar Bauer, Autographische Notizen zu Wiener Aktionismus, Studentenrevolte, Underground, Kommune Friedrichshof, Mühl Ottos Sekte, Maria Enzersdorf 2004.

Benedikt 1954

Heinrich Benedikt, Geschichte der Republik Österreich, Wien 1954.

Blomberg 2014

Katja Blomberg, Einleitung, in: Katja Blomberg (Hg.) Haus-Rucker-Co. 1967-1977. Architekturutopie reloaded (Kat. Ausst. Haus am Waldsee, Berlin 2014) Köln 2014, S.8-17.

Boeckl 1996

Matthias Boeckl, Kulturnation Österreich, in: Werkner Patrick (Hg.), Kunst in Österreich 1945-1995, Wien 1996, S. 32-42.

Braun 1999

Kerstin Braun, der Wiener Aktionismus – Positionen und Prinzipien, Wien 1999.

Breicha/Fritsch 1967

Otto Breicha/Gerhard Fritsch, Vorwort, in: Otto Breicha/Gerhard Fritsch(Hg.), Aufforderung zum Misstrauen. Literatur, bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945, Salzburg 1967.

Brus 1965

Günter Brus, zitiert in: Günter Brus, Aktionen 1964/65, Mailand 2005

Brus 1970

Günter Brus, Ausscheidungskämpfe, in: Die Schastrommel: Organ der österreichischen Exilregierung, Nr.3, Oktober 1970.

Brus 1984

Günter Brus, Ana, URL: <https://www.museum-joanneum.at/neue-galerie-graz/ueber-uns/sammlung/bruseum/guenter-brus-ana-1964> (17.11.2015)

Brus 2001

Günter Brus, Zerreißprobe, URL: <https://www.museum-joanneum.at/neue-galerie-graz/ueber-uns/sammlung/bruseum/guenter-brus-zerreissprobe> (17.11.2015).

Brus/Mühl 1972

Günter Brus/Otto Mühl, Einladungstext, in: Die Schastrommel: Organ der österreichischen Exilregierung, Nr.8a, Oktober 1972, S.59.

Brus/Wiener/Mühl 1968

Günter Brus, Oswald Wiener & Otto Mühl, in: Günter Brus (Hg.), Patent Urinoir, Wien 1968.

Cook 1970

Peter Cook, Experimental architecture, London 1970.

Coop Himmelblau 1968

Coop Himmelblau, Villa Rosa – Projektbeschreibung, in: Architekturzentrum Wien (Hg.), The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973 (Ausst. Kat., Architekturzentrum Wien, Wien 2004), Basel 2009, S. 750.

Coop Himmelblau 1969

Coop Himmelblau, Gesichtsraum, in: Architekturzentrum Wien (Hg.), The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973 (Ausst. Kat., Architekturzentrum Wien, Wien 2004), Basel 2009, S. 750.

Coop Himmelblau 2005

Coop Himmelblau, Architektur muss brennen. (1980), in: Martina Kandeler-Fritsch/ Thomas Kramer (Hg.), Get off of my cloud - Wolf D. Prix, Coop Himmelblau, Texte 1968 – 2005, Ostfildern-Ruit 2005, S.46.

Denk 2003

Wolfgang Denk, Das Große Aufatmen – Der Art Club – seine Künstler, seine Folgen, in: Wolfgang Denk (Hg.), Mythos Art Club (Kat. Ausst. Kunst Halle Krems, Krems 2003), Krems 2003, S. 8-14.

Derrida 1986

Peter Engelmann (Hg.), Positionen - Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta, Wien 2009.

Dimitriou 1969

Sokratis Dimitriou, Österreichs Architektur 1960 bis 1970, in: Österreichische Gesellschaft für Architektur (Hg.), Österreichische Architektur 1960-1970 (Kat. Ausst., La-Chaux-de-Fond, Paris 1969), Wien 1969, ohne Paginierung.

Drimmel 1975

Heinrich Drimmel, Die Häuser meines Lebens : Erinnerungen eines Engagierten, Wien 1975.

Elser 2012

Oliver Elser, Zur Geschichte des Architekturmodells, in: Oliver Elser (Hg.), Das Architekturmodell – Werkzeug, Fetisch, kleine Utopie (Kat. Ausst. Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main 2012), Zürich 2012, S.11-22.

Engel 2014-1

Ludwig Engel, Mind-Expanding Program – Vanille Zukunft, in: Katja Blomberg (Hg.), Haus-Rucker-Co : 1967 - 1977 Architekturutopiereloaded (Ausst.kat. Haus am Waldsee Berlin 2014/15), Köln 2014, S. 29-52.

Engel 2014

Ludwig Engel, Geglückte Interventionen an gescheiterten Objekten, in: Katja Blomberg (Hg.), Haus-Rucker-Co : 1967 - 1977 Architekturutopiereloaded (Ausst.kat. Haus am Waldsee Berlin 2014/15), Köln 2014, S. 18-23.

Feuerstein 1988

Günther Feuerstein, Visionäre Architektur. Wien 1958/1988, Berlin 1988.

Feuerstein 1991

Günter Feuerstein, Visionäre Architektur. Wien 1958/1988, Wien 1991.

Feuerstein 2008

Interview mit Günter Feuerstein, Sendereihe A Palaver, Radio Orange. min.: 57, 11.01.2008.

Feuerstein 2016

Persönliches Interview mit Feuerstein, Günter (Architekt) am 10.02.2016, Gesamtes Interview liegt der Arbeit bei.

Fuchs 1996

Rainer Fuchs, Sprache als Bildfigur, in: Patrick Werkner (Hg.), Kunst in Österreich 1945-1995 – ein Symposium der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien im April 1995, Wien 1996, S. 117-139.

Gartler 1969

Klaus Gartler, Zwei Sätze über die Architektur. (tradiert von F. St. Florian und H. Hollein), in: Bau : Magazin für Architektur und Städtebau, H4/5, Wien 1969. S. 26.

Hollein 1958

Hans Hollein, What is architecture? (1958), Illinois Institute of Technology, Chicago 1958, URL: <http://www.hollein.com/ger/Schriften/Texte/What-is-Architecture> (21.11.2015).

Hollein 1965

Hans Hollein, Zukunft der Architektur, in: «Bau» Schrift für Architektur und Städtebau, 20. Jahrgang, H1, Wien 1969. S.

Hollein 1967

Hans Hollein, ALLES IST ARCHITEKTUR (1967) in: «Bau» Schrift für Architektur und Städtebau, 23. Jahrgang, Heft 1/2, Wien 1968, URL: <http://www.hollein.com/ger/Schriften/Texte/Alles-ist-Architektur> (12.12.2015).

Hollein/Pichler 1963

Hans Hollein/Walter Pichler, Vorwort, in: Galerie St. Stephan (Hg.), Work in progress (Ausst. Kat. Galerie St. Stephan, Wien 1963), Wien 1963.

Hollemey/Gross 2015

Werner Hollemey/Eugen Gross, Das poetische Lächeln der Architekturskizze, URL: <http://www.werkgruppe-graz.at/1400/05/50-skizze.html> (11.11.2015).

Holzbauer 1982

Wilhelm Holzbauer, Komplexität und Widerspruch – Zur Arbeit Clemens Holzmeisters, in: Akademie der bildenden Künste Wien (Hg.), Clemens Holzmeister (Kat. Ausst. Akademie der Bildenden Künste, Wien 1982), Wien 1982, S.12-17.

Huber 2015

Timo Huber, Die Gründung von Salz der Erde, URL:<http://www.zuend-up.com/70.html> (12.01.2015).

Hundertwasser 1989

Friedensreich Hundertwasser, zitiert in: Veit Loers, Als die Bilder laufen lernten, in: Museum Fridericianum (Hg.), Wiener Aktionismus, Band 1, Klagenfurt 1988, S.14.

Jahraus 2001

Oliver Jahraus, Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewusstseins, München 2001.

Kandeler Fritsch 2016

Martina Kandeler Fritsch, Vorwort zu einem Architekturexperiment zwischen Gesellschaftskritik und Exzess, URL: <http://www.zuend-up.com/vorwort.html> (10.01.2016).

Klocker 2005

Hubert Klocker, Günter Brus Werkstruktur 1960er Jahre, in: Günter Brus: Aktionen 1964/65. Mailand 2005, S.7-12.

Knoll/Hechinger 2006

Oswald Knoll/Martin Hechinger: Architektur-Modelle : Anregungen zu ihrem Bau, München 2006.

Kristan 2001

Markus Kristan, Österreichische Architektur 1945-1950, in: Robert Keil (Hg.), Architektur Wohnkultur Kunst 1940-1950, Wien 2011, S.8-15.

Kurrent 2011

Friedrich Kurrent, Clemens Holzmeister, der Lehrer: Wechselwirkung Türkei – Österreich, in: Horst Hambrusch (Hg.), Clemens Holzmeister: Ankara, eine Hauptstadt für die neue Türkei, Innsbruck 2011, S.12-31.

Loers 1988

Veit Loers, Als die Bilder laufen lernten, in: Museum Fridericianum (Hg.), Wiener Aktionismus, Band 1, Klagenfurt 1988, S.11-26.

Mattl 2009

Siegfried Mattl, Autoritäre Modernisten und skeptische Avantgarde. Österreich um 1959, in: Architekturzentrum Wien (Hg.), The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973. (Ausst. Kat., Architekturzentrum Wien, Wien 2004), Basel 2009, S. 843-845.

Moeller 2008

Elvira Moeller (Hg.), Handbuch Konstruktionswerkstoffe - Auswahl, Eigenschaften, Anwendung, München 2008.

Mühl 2004/1

Otto Mühl, Aktionismus und Kunst. 1960-2004. in: Peter Noever (Hg.), Otto Muehl – Leben/Kunst/Werk – Aktion Utopie Malerei 1960-2004, Köln 2004, S. 17-23.

Mühl 2004

Otto Mühl, Ein Manifest des Aktionismus, in: Peter Noever (Hg.), Otto Mühl – Leben/Kunst/Werk – Aktion Utopie Malerei 1960-2004, Köln 2004, S. 31.

Müller 1991

Martin Alois Müller, Dialektik der Moderne, in: Peter Noever (Hg.), Architektur im Aufbruch - Neun Positionen zum Dekonstruktivismus, München 1991, S. 9-20.

Nagler 2011.

Gabriela Nagler, Bildende Kunst in Österreich 1940-1950, in: Robert Keil (Hg.), Architektur, Wohnkultur, Kunst 1940-1950, Wien 2011, S. 24-31.

Nitsch 1972

Hermann Nitsch, Das Orgien-Mysterien-Theater II: theoretische Schriften; Partiturentwurf des 6-Tage Spiels, Neapel 1976.

Nitsch 1973

Hermann Nitsch, Zum Konzept des O.M. Theaters, in: Otto Breicha (Hg.), Protokolle 73. Wiener Zeitschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik, H2, Wien 1973, S.98-125.

Nitsch 2005

Hermann Nitsch, zitiert in: Danielle Spera, Hermann Nitsch – Leben und Arbeit, Wien 2005.

Oechslin 2011

Werner Oechslin, Architekturmodell, in: Wolfgang Sonne(Hg.), Die Medien der Architektur, Berlin 2011, S. 131-156.

Oppolzer 2015

Sabine Oppolzer, Der Große Unbekannte, URL: <http://www.nextroom.at/article.php?id=5363> (09.11.2015).

Ortner 1992

Ortner Laurids, in: Christian Ankwitsch, Die Verrückter gezähmt. URL: <http://www.zeit.de/1992/48/die-verruecker-gezaehmt/komplettansicht> (10.01.2016)

Prix 1991

Wolf D. Prix, On the Edge, in: Peter Noever (Hg.), Architektur im Aufbruch - Neun Positionen zum Dekonstruktivismus, München 1991, S.17-32.

Prix 2016

Persönliches Interview mit Prix, Wolf D. (Architekt) am 08.01.2016. Gesamtes Interview liegt der Arbeit bei.

Rainer/Prachensky 1958

Arnulf Rainer / Markus Prachensky, Architektur mit den Händen, in: Günter Feuerstein (Hg.), Visionäre Architektur – Wien 1958/1988, Wien 1988, S.51.

Rühm 1957

Gerhard Rühm, Neue Wege (1957), in: Architekturzentrum Wien (Hg.), The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973 (Ausst. Kat., Architekturzentrum Wien, Wien 2004), Basel 2009, S. 659.

Rühm 1997

Gerhard Rühm, Das Phänomen „Wiener Gruppe“ im Wien der fünfziger und sechziger Jahre, in: Peter Weibel (Hg.), Die Wiener Gruppe (Ausst. Kat.: Die österreichische Ausstellung im Rahmen der Biennale von Venedig, Venedig 1997.), Wien 1997, S.16-29.

Schmeller 1997

Alfred Schmeller, zitiert in: Otto Breicha (Hg.), Anfänge des Informel in Österreich 1949-1954, Graz 1997, S.17-18.

Schmidt 1971

Siegfried J. Schmidt, Ästhetische Prozesse – Beiträge zu einer Theorie der nicht-mimetischen Kunst und Literatur, Köln/Berlin 1971.

Schmied 2002

Wieland Schmied, Die Malerei. Nach 1945, in: Wieland Schmied (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 6, München 2002, S.113-160.

Schmied 2003

Wieland Schmied, zitiert in: Wolfgang Denk (Hg.), Das Große Aufatmen – Der Art Club – seine Künstler, seine Folgen, in: Mythos Art Club (Kat. Ausst. Kunst Halle Krems, Krems 2003), Krems 2003, S.17-21.

Spera 2005

Danielle Spera, Hermann Nitsch – Leben und Arbeit, Wien 2005.

Weibel 1973

Peter Weibel, Von den Möglichkeiten einer nicht-affirmativen Kunst, in: Peter Weibel (Hg.): Kritik der Kunst Kunst der Kritik. Es says & I say. Wien/ München 1973, S.

Wiener 1997

Oswald Wiener, Das literarische Cabaret, in: Peter Weibel (Hg.), Die Wiener Gruppe - ein Moment der Moderne, 1954-1960 - die visuellen Arbeiten und die Aktion (Kat.Ausst. Die österreichische Ausstellung im Rahmen der Biennale von Venedig 1997, Venedig 1997), Wien 1997, S. 309-322.

Ziener Gruppe 1997

Wiener Gruppe, Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes, in: Peter Weibel (Hg.), Die Wiener Gruppe (Ausst. Kat.: Die österreichische Ausstellung im Rahmen der Biennale von Venedig, Venedig 1997.) Wien 1997, S. 55.

Wunderlich 1981

Wolfgang Wunderlich, Der Wiener Aktionismus heute und Nitschs Ogien und Mysterien Theater, in: Otto Breicha (Hg.), Protokolle 81. Wiener Zeitschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik, H2, Wien 1981, S. 5.

Zamp Kelp 1984

Günther Zamp-Kelp, Journal. Konstruktion und Oberfläche, in: Klotz Heinrich (Hg.), Haus-Rucker-Co 1967-1983, Braunschweig 1984, S.31-68.

Zamp Kelp 1984/1

Günther Zamp-Kelp, Journal. Modelle, Perspektiven, Suchräume, in: Klotz Heinrich (Hg.), Haus-Rucker-Co 1967-1983, Braunschweig 1984, S. 31-68.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1.:

Wieland Schmied (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 6, München 2002, S.115.

Abb. 2.:

Wieland Schmied (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 6, München 2002, S.109.

Abb.3.:

http://www.wiener-staatsoper.at/Content.Node/home/aktuelles/neuigkeiten/60_Jahre46.jpg (21.03.2016)

Abb.4.:

http://mobilelearning.21erhaus.at/sites/default/files/styles/large/public/artworks/AG%20MK_Pavillon%20Voest.jpg?i-tok=B78YatcA (21.03.2016)

Abb. 5.:

Architekturzentrum Wien (Hg.), The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973. (Ausst. Kat., Architekturzentrum Wien, Wien 2004), Basel 2009, S.1048.

Abb. 6.:

Architekturzentrum Wien (Hg.), The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973. (Ausst. Kat., Architekturzentrum Wien, Wien 2004), Basel 2009, S.1054.

Abb. 7.:

http://www.zeit.de/wissen/geschichte/2014-07/vietnam-krieg/wide__1300x731 (21.03.2016)

Abb. 8.:

http://www.nasa.gov/sites/default/files/images/337294main_pg62_as11-40-5903_full.jpg (21.03.2016)

Abb 9.:

http://www.coop-himmelblau.at/uploads/made/uploads/images/Publications/CoopHimmelblau_SieLebenIn-Wien-1_500_875_85_s.jpg (21.03.2016)

Abb. 10.:

http://www.moma.org/explore/inside_out/inside_out/wp-content/uploads/2011/03/tumblr_kurairqo3a1qaylzzo1_500.jpg (21.03.2016)

Abb. 11.:

<http://www.zuend-up.com/images/gruppe1.jpg> (21.03.2016)

Abb. 12.:

<http://www.zuend-up.com/images/info1.jpg> (21.03.2016)

Abb. 13.:

Architekturzentrum Wien (Hg.), The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973 (Ausst. Kat., Architekturzentrum Wien, Wien 2004), Basel 2009, S.199, Abb. 20.

Abb.14.:

Architekturzentrum Wien (Hg.), The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973 (Ausst. Kat., Architekturzentrum Wien, Wien 2004), Basel 2009, S. 208, Abb. 32.1.

Abb. 15.:

Architekturzentrum Wien (Hg.), The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973 (Ausst. Kat., Architekturzentrum Wien, Wien 2004), Basel 2009, S. 207, Abb. 31.

Abb. 16.:

Architekturzentrum Wien (Hg.), The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973 (Ausst. Kat., Architekturzentrum Wien, Wien 2004), Basel 2009, S. 207, Abb. 31.2.

Abb. 17.:

Architekturzentrum Wien (Hg.), The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973 (Ausst. Kat., Architekturzentrum Wien, Wien 2004), Basel 2009, S. 207, Abb. 31.3.

Abb. 18.:

Architekturzentrum Wien (Hg.), The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973 (Ausst. Kat., Architekturzentrum Wien, Wien 2004), Basel 2009, S. 205, Abb. 30.

Abb. 19.:

Architekturzentrum Wien (Hg.), The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973 (Ausst. Kat., Architekturzentrum Wien, Wien 2004), Basel 2009, S. 205, Abb. 30.1.

Abb. 20.:

Katalog zur Ausstellung Mythos Art Club - Der Aufbruch nach 1945 (Kat. Ausst. Kunst Halle Krems, Krems 2003), Krems 2003, S. 48.

Abb. 21.:

Peter Weibel (Hg.), Die Wiener Gruppe - ein Moment der Moderne, 1954-1960 - die visuellen Arbeiten und die Aktion (Kat. Ausst. Die österreichische Ausstellung im Rahmen der Biennale von Venedig 1997, Venedig 1997), Wien 1997, S. 332.

Abb. 22.:

Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.): Wiener Aktionismus (Ausst. Kat., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2012) Köln 2012, S. 58. Abb. 75.

Abb. 23.:

Peter Weibel (Hg.), Die Wiener Gruppe - ein Moment der Moderne, 1954-1960 - die visuellen Arbeiten und die Aktion (Kat. Ausst. Die österreichische Ausstellung im Rahmen der Biennale von Venedig 1997, Venedig 1997), Wien 1997, S. 183.

Abb. 24.:

Eva Badura-Triska/Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Körper,Psyche und Tabu (Kat. Ausst., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2016), Köln 2016, S. 72, Abb. 106.

Abb. 25.:

Eva Badura-Triska/Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Körper,Psyche und Tabu (Kat. Ausst., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2016), Köln 2016, S. 59, Abb. 79.

Abb. 26.:

Eva Badura-Triska/Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Körper,Psyche und Tabu (Kat. Ausst., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2016), Köln 2016, S. 69, Abb. 98.

Abb. 27.:

Eva Badura-Triska/Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Körper,Psyche und Tabu (Kat. Ausst., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2016), Köln 2016, S. 87, Abb. 135.

Abb. 28.:

Eva Badura-Triska/Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Körper,Psyche und Tabu (Kat. Ausst., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2016), Köln 2016, S. 114, Abb. 197.

Abb. 29.:

Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.): Wiener Aktionismus (Ausst. Kat., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2012) Köln 2012, S. 102. Abb. 137.

Abb. 30.:

Eva Badura-Triska/Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Körper,Psyche und Tabu (Kat. Ausst., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2016), Köln 2016, S. 141, Abb. 250.

Abb. 31.:

Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.): Wiener Aktionismus (Ausst. Kat., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2012) Köln 2012, S. 85. Abb. 107.

Abb. 32.:

Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.): Wiener Aktionismus (Ausst. Kat., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2012) Köln 2012, S. 84. Abb. 106.

Abb. 33.:

Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.): Wiener Aktionismus (Ausst. Kat., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2012) Köln 2012, S. 104. Abb. 139

Abb. 34.:

Architekturzentrum Wien (Hg.), The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973 (Ausst. Kat., Architekturzentrum Wien, Wien 2004), Basel 2009, S. 213, Abb. 39.

Abb. 35.:

Architekturzentrum Wien (Hg.), The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973 (Ausst. Kat., Architekturzentrum Wien, Wien 2004), Basel 2009, S. 375, Abb. 16.7.

Abb. 36.:

Eva Badura-Triska/Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Körper,Psyche und Tabu (Kat. Ausst., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2016), Köln 2016, S. 43, Abb. 57.

Abb. 37.:

Architekturzentrum Wien (Hg.), The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973 (Ausst. Kat., Architekturzentrum Wien, Wien 2004), Basel 2009, S. 212, Abb. 37.

Abb. 38.:

Eva Badura-Triska/Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Körper,Psyche und Tabu (Kat. Ausst., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2016), Köln 2016, S. 43, Abb. 56.

Abb. 39.:

Architekturzentrum Wien (Hg.), The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973 (Ausst. Kat., Architekturzentrum Wien, Wien 2004), Basel 2009, S. 213, Abb. 40.1.

Abb. 40.:

Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.): Wiener Aktionismus (Ausst. Kat., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2012) Köln 2012, S. 107. Abb. 142.

Abb. 41.:

Architekturzentrum Wien (Hg.), The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973 (Ausst. Kat., Architekturzentrum Wien, Wien 2004), Basel 2009, S. 349, Abb. 1.6.

Abb. 42.:

Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.): Wiener Aktionismus (Ausst. Kat., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2012) Köln 2012, S. 83. Abb. 105.

Abb. 43.:

Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.): Wiener Aktionismus (Ausst. Kat., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2012) Köln 2012, S. 105. Abb. 140.

Abb. 44.:

Architekturzentrum Wien (Hg.), The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973 (Ausst. Kat., Architekturzentrum Wien, Wien 2004), Basel 2009, S. 348, Abb. 1.5.

Abb. 45.:

Eva Badura-Triska/Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Körper,Psyche und Tabu (Kat. Ausst., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2016), Köln 2016, S. 56, Abb. 76.

Abb. 46.:

Eva Badura-Triska/Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Körper,Psyche und Tabu (Kat. Ausst., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2016), Köln 2016, S. 56, Abb. 77.

Abb. 47.:

Eva Badura-Triska/Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Körper,Psyche und Tabu (Kat. Ausst., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2016), Köln 2016, S. 56, Abb. 78.

Abb. 48.:

<http://www.quer-magazin.at/media/image/original/881.jpg> (21.03.2016)