



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Grenzgänge. Das Gehen als künstlerisch-subversive  
Strategie Wiener Nachkriegsavantgarden“

Verfasserin

Felicia Stephanie Hayden

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuerin / Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Caecilie Weissert



# **Inhaltsverzeichnis**

<b>1 Einleitung</b>	<b>3</b>
<b>2 Das Dispositiv Gehen: Dimensionen einer Alltagspraktik</b>	<b>10</b>
2.1 Leibemphatische Taktiken	21
2.2 Künstlerisch-performative Ästhetik des Gehens	24
<b>3 Poetiken des Gehens</b>	<b>29</b>
3.1 Wiener Gruppe „Une soirée aux amants funèbres“	33
3.2 Das strategische Gehen der Situationistischen Internationale	44
<b>4 Günter Brus „Wiener Spaziergang“</b>	<b>54</b>
4.1 Die Macht des „Schwellenraumes“. Wie Brus im Gehen das Phänomen des Zwischen hervorbringt	58
4.2 Ein Spaziergang als gegenkulturelle Praxis	64
<b>5 Valie Export und Peter Weibel „Aus der Mappe der Hundigkeit“</b>	<b>71</b>
5.1 Differenz der Gangarten - Differenz räumlicher Dispositionen	74
5.2 Rhetorik des Gehens: ein Akt angewandter Gesellschaftskritik	82
<b>6 Schlussbetrachtung</b>	<b>87</b>
<b>Abbildungen</b>	<b>91</b>
<b>Abbildungsverzeichnis</b>	<b>113</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>117</b>
<b>Abstract</b>	<b>135</b>
<b>Lebenslauf</b>	<b>137</b>



## 1 Einleitung

Eine Grenze markiert das Potential der Unterscheidung zweier verschiedener Realitäten, die gleichzeitig bestehen: durch die Grenze voneinander getrennt und durch dieselbe gleichermaßen verbunden. Das allerdingst betont die Qualität der Grenze als Übergangsphänomen bzw. Schwellenzone umso mehr. Das Thema der vorliegenden Arbeit versteht die Grenze nicht als einen geografisch-manifestierten Ort, sondern erfasst diese als einen „Spannungsraum von „Nicht-mehr“ oder „Noch-nicht“<sup>1</sup>, in dem sich in der Vergangenheit entstandene und sich zukünftig etablierende Tendenzen im Gegenwärtigen berühren.<sup>2</sup> Nach diesem Verständnis forciert die hier gedachte Grenze die Möglichkeit einer Überschreitung auf formal-ästhetischer und inhaltliche Ebene im Kunstschaffen der von 1950 bis 1970 aktiven Wiener Avantgarden.<sup>3</sup> Drei – zu verschiedenen Zeitpunkten fester oder loser bestehende – Künstlerformationen forcieren mit ihrer Kunst in dem genannten Zeitraum aufeinanderfolgend eine schrittweise Erweiterung bzw. Über-Schreitung ihres jeweiligen Ausgangsmediums und des äußerst begrenzten Verständnisses der kulturkonservativen und bornierten Wiener Gesellschaft: (1) Die Wiener Gruppe, die hauptsächlich in den Fünfzigerjahren aktiv zusammengearbeitet und mit ihren szenisch-theatralen Arbeiten im öffentlichen Raum die gattungsbestimmten Grenzen ihrer Dialekt- und bildlichen Wortdichtungen verlassen hat; (2) die vornehmlich in den Sechzigerjahren agierenden Wiener Aktionisten deren konventionellen Dispositionen der Malerei eine leibbezogene und medienanalytische

---

<sup>1</sup> Kahlhammer 1992, S. 2.

<sup>2</sup> Vgl. Kahlhammer 1992, S. 2.

<sup>3</sup> In der Diplomarbeit findet der Avantgardebegriff angelehnt an den Avantgardediskurs des Kulturwissenschaftlers Manfred Wagner Verwendung, der diesen Terminus von der spezifischen sozialkulturellen Situation Österreichs nach 1945 ableitet. Konform mit Wagner sollte im Kontext der künstlerisch-kulturellen Situation in Wien die Avantgarde in ihrer Pluralität verstanden werden: Wiener Avantgarden, die sich als heterogene, aber einheitlich provokative Prinzipien gegen das im Nachkriegsösterreich herrschende Konglomerat eines restriktiven Bürgertums und vielfach noch existierender „postfaschistischer“ Ästhetik richten; Vgl. Wagner 2012. Es sollte dezidiert vom chronologischen Phasenmodell der historischen Avantgarde und Neoavantgarde des Literaturwissenschaftlers Peter Bürger Abstand genommen werden, ebenso von Bürgers Begriff der Neoavantgarde, für die in der Nachkriegszeit avancierenden künstlerischen Bewegungen, die an die historische Avantgarde des beginnenden 20. Jahrhunderts anknüpfen. Vgl. Bürger 1990. Das bedeutet jedoch nicht, dass für die Nachkriegsavantgarden in Wien die künstlerischen Positionen des 19. Jahrhunderts und jene, die sich unmittelbar vor dem Krieg etablierten, nicht von Relevanz gewesen wären. Doch sind das zumeist Einzelpositionen und nicht mit Avantgardebewegungen wie dem Surrealismus oder Dadaismus zu vergleichen. Wie im Rahmen des Symposiums „Teststrecke Kunst. Wiener Avantgarden nach 1945“ festgestellt wurde, kann das ambitionierte Kunstschaffen der Wiener Gruppe, Vertretern des Expanded Cinemas, der Wiener Aktionisten – um jene in dieser Arbeit relevanten Avantgarden zu nennen – durchaus in der Begriffsbestimmung von Avantgarde als ein „Sonderfall“ Ellrich 2012, S. 343. bezeichnet werden und dieses differenzierte Verständnis von Avantgarde sollte in der vorliegenden Arbeit seine Verwendung finden.

Erweiterung erfahren; und (3) die Protagonisten<sup>4</sup> der Austria Filmmakers Cooperative, die in ihrer Film- und Videopraxis ab Mitte der Sechziger mit Inszenierungs- und Repräsentationsformen experimentieren und die strukturellen Bedingungen des Mediums Film im Expanded Cinema – dem erweiterten Filmformat – zugunsten direkter Realitätskonfrontation und Interventionsbegegnungen mit den Rezipienten dekonstruieren.

Umfassen diese drei Gruppierungen aufgrund ihrer differierenden medialen Systeme weite kultursignifikante Bereiche von Literatur, Malerei und Film, so ist ihnen gleichermaßen die Integration und Sichtbarmachung wirklicher Elemente des alltäglichen Lebens in ihrer Kunst – seien es die Dialektsprache, Alltagsgegenstände, der eigene oder fremde Körper, – gemeinsam, sowie die damit bedingte unmittelbare Verflechtung ihres Kunstschaffens mit dem realen Raum-Zeitkontinuum und die Subversion des dogmatisch-unaufgeschlossenen Bürgertums. Man kann von einem Bruch, einer Zäsur gegenüber dem restriktiven Kulturleben im Nachkriegswien sprechen, die sich durch den radikalen Impetus ihres gattungsüberschreitenden Kunstschaffens verzeichnen lässt. Schwellen- bzw. Grenzgänge der Wiener Gruppe, zu deren Hauptprotagonisten Hans Carl Artmann, Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Oswald Wiener zählen, der Wiener Aktionisten – Hermann Nitsch, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler und Otto Muehl – und der Hauptakteure des Expanded Cinemas mit VALIE EXPORT, Peter Weibel, Hans Scheugel, Ernst Schmidt Jr., explizieren zudem die Verbindung ihrer Inspirationsschöpfungen aus der reichen Tradition österreichischer Kulturgeschichte mit der Gegenwärtigkeit des Kunstdiskurses zwischen 1950 und 1970, welches sich erst Jahre später in Österreich zu einem anerkannten Bestandteil der Wiener Kunstlandschaft etabliert.<sup>5</sup>

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, diese Übergangsphänomene bzw. Grenzformen anhand der Analyse aus theaterwissenschaftlicher und performancetheoretischer, zeit- und kunsthistorischer Perspektive von drei paradigmatischen Beispielen aus dem vielfältigen Oeuvre der hier fokussierten Wiener Avantgarden differenziert zu betrachten und konkret zu benennen. Die verschiedenen Ebenen der durch ihr künstlerisches Werk

---

<sup>4</sup> Sämtliche personenbezogenen Bezeichnungen sind geschlechtsneutral zu verstehen.

<sup>5</sup> Die Wiener Gruppe orientiert sich beispielsweise an Dichtern wie Hugo von Hofmannsthal, dem Philosophen Ludwig Wittgenstein und der Philosophie des Wiener Kreises; Egon Schiele, Oskar Kokoschka oder informelle Maler ab Mitte der Fünfziger wie beispielsweise Wolfgang Hollegha, Markus Prachensky, um wenige zu nennen, sind zweifelsohne prägende Positionen für den künstlerischen und theoretischen Schaffensprozess der Wiener Aktionisten; die ästhetischen und formalen Aspekte des Expanded Cinemas entwickelten sich nicht ohne Inspiration der Errungenschaften des Wiener Experimentalfilms.

evozierten Grenzerfahrungen verdeutlichen sich insbesondere im *Akt* der *Grenz-Begehung, -Überschreitung*: dem Gehen. Im Zentrum dieser Arbeit stehen demgemäß jene Performances der Wiener Avantgarden, für die der Akt des Gehens konstitutiv ist: die Straßenaktionen der Wiener Gruppe Mitte der Fünfzigerjahre, Günter Brus' Aktion „Wiener Spaziergang“ von 1965 (Abb. 1) und das Expanded Cinema „Aus der Mappe der Hundigkeit“ aus dem Jahre 1968 von VALIE EXPORT und Peter Weibel (Abb. 2). Durch die Analyse des spezifischen Gehens der Künstler in ihren Aktionen – die Wiener Gruppe im Kollektiv einer Prozession, Brus ganzkörperbemaht spazierend, Weibel trotzend auf seinen vier Gliedmaßen am Gängelband VALIE EXPORTS – sollen die jeweils signifikanten Paradigmenwechsel und Grenzstrukturen im Spannungsfeld von performativer Ästhetik und intellektueller Subversion dargelegt werden.

Das Gehen als eine genuin menschliche Fortbewegungsart, in seiner grundlegendsten und einfachsten Ausformung des sich aufrecht bewegenden Leibes und der alternierenden Abfolge der Schritte, wird in den exemplarisch ausgewählten Beispielen verfremdet und zu einer kreativen performativen Praxis im urbanen Stadtraum Wiens erhoben. Umso erhellender zeigt sich die Konzentration auf das motorische Grundvokabular<sup>6</sup> des Gehens, im Sinne der ersten unmittelbaren und direkten Vorstöße der Künstler *per pedes* in das alltägliche Straßenleben, folglich in das öffentliche Gesellschaftsbewusstsein. Die Fortbewegung der Künstler im Gehen erweist sich als eine leibzentrierte Methode: im Vollzug ihres Geh-Aktes werden Körper- und Raumkorrelationen ergründet, durch ihre raumbildende Fortbewegung neue Diskursebenen eröffnet; anthropologisch-bedingte, gesellschaftsbezogene, formalkünstlerische Grenzbereiche im Gehen aufgespürt, sichtbar gemacht, erforscht, infrage gestellt, durchbrochen oder negiert. Der progressive Impetus des Gehens als autonome künstlerische Strategie ist offensichtlich. In der Besprechung der einzelnen Aktionen erfährt die subversivmächtige Dimension der ambulatorischen Fortbewegung eine differenzierte Bestimmung. Der Begriff der Subversion sollte in der vorliegenden Arbeit in seiner vielgestaltigen Definition verstanden werden, insbesondere da die Wiener Avantgarden mit ihren gesellschaftskritischen Ansprüchen in ihrer Kunst nicht dezidiert und ausschließlich revolutionär-politische Intentionen verfolgten.<sup>7</sup> Die sozialkulturelle,

---

<sup>6</sup> Der Kulturwissenschaftler Ralph Fischer leitet diverse Begriffe zur Benennung des Geh-Aktes ein, wie beispielsweise das „motorische Grundvokabular“ oder „ambulatorischen Fortbewegung“, das er vom lateinischen Verb „ambulare“ – „gehen“, „umhergehen“ ableitet. Vgl. Fischer 2011, S. 127.

<sup>7</sup> Der Gebrauch des Terminus der Subversion erfährt zum Teil einen unhinterfragten und übermäßigen Gebrauch in den politischen Bewegungen, Künsten, Medien und Wissenschaften. Durch gängige Definitionen des Begriffs wird er hauptsächlich den politisch-aktionistischen und revolutionär-gewaltsamen

repressive Situation im Nachkriegswien der Fünfziger sowie die revolutionär-aktivistische Stimmung der späteren Sechzigerjahre werden als Indikatoren für den Exodus ihrer Kunst in den Straßenraum berücksichtigt, denn die ambulatorische Fortbewegung kann nicht isoliert von jenem Ort und seinen zeitlichen Determination gedacht werden, in dem sie ausgeführt wird.

Abgesehen von der formal-ästhetischen und thematischen Heterogenität der performativen Arbeiten, ermöglichen strukturelle Verwandtschaften eine Betrachtung unter denselben theoretischen Parametern. So werden im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit jene theoretischen Aspekte des Gehens als dispositive Praxis, die leibemphatischen Konsequenzen, sowie die performative Ästhetik der pedestrischen Lokomotion besprochen, die sich aus der Analyse des visuellen und schriftlichen Dokumentationsmaterials der ausgewählten Werkbeispiele darlegen. Das Werk „Kunst des Handelns“ des Kulturphilosophen und Ethnologen Michel de Certeau, insbesondere das Kapitel „Gehen in der Stadt“, bereichert als Grundlage der vorliegenden Arbeit den Diskurs über das Gehen im Stadtraum in seiner produktivsten – nämlich intentional ausgerichteten – und subversiven Dimension. Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit dem poetischen Attribut des Gehens in den Fünfzigerjahren als eine Methode der Grenzerfahrung zwischen Alltagskontexten und performativ-ästhetischem Schaffen. Dabei wird die in der Kunstgeschichte noch nicht umfassend berücksichtigte Nachtprozession „Une soirée aux amants funèbres“ der Wiener Gruppe und anschließend die Praxis des *dérive*, eine strategische Form des Gehens im urbanen Raum der in Paris in den Fünfzigern agierenden Gruppierung der Situationistischen Internationale, ins Zentrum gestellt. Im dritten Kapitel der Arbeit wird die ephemere-provokative Neubesetzung der bürgerlichen Praxis des Spazierengehens anhand der Analyse des „Wiener Spaziergangs“ von Günter Brus, einer der Hauptprotagonisten des Wiener Aktionismus, nachgezeichnet. Die Grenzerfahrungen zwischen weiblichem und männlichem Rollenbild, anthropologisch-realen Bedingungen und künstlerisch humorvoller Intervention werden im vierten

---

Tätigkeiten zugeschrieben. Die Historikerin Astrid Peterle legitimiert durch die Erläuterung von Konzepten unterschiedlicher Disziplinen zur Subversion und der Analyse des subversiven Potentials in den künstlerischen Manifestationen von vier Künstlerinnen eine erweiterte Bestimmung des Begriffes und zwar als Terminus für intellektuell-geistige Revolutionen. Jene Sinndeutung wird in Europa ab den Sechzigerjahren des 20. Jahrhunderts innerhalb des Kunstfeldes rezipiert, – eben jener Zeitraum, in dem sich die ausgewählten Werksbeispiele verorten lassen. Die Historikerin plädiert außerdem dafür, zwischen der intentional praktizierten Subversion, beispielsweise von Künstlern, und der Subversivität, als „Attribut der Zuschreibung“ in der Rezeption zu unterscheiden. Siehe hierzu Peterle 2009.

Kapitel in VALIE EXPORTs und Peter Weibels Aktion „Aus der Mappe der Hundigkeit“ konkretisiert.

In der gegenwärtigen Literatur und Forschung wird die Konzentration auf den performativ-ästhetischen Geh-Akt der Wiener Nachkriegsavantgarden, zur Verdeutlichung und Präzisierung ihrer gattungs- und paradigmensüberschreitenden Kunstaktionen, nicht berücksichtigt. Die beiden Bereiche – das Gehen und die Wiener Avantgarden – erfahren gesondert in den letzten fünf Jahren eine ausführliche wissenschaftliche Auseinandersetzung. Da sich in Wien, im Museum moderner Kunst (mumok), die größte Sammlung zu den Wiener Nachkriegsavantgarden befindet, wird der Wissenschaftsdiskurs zum Thema des österreichischen Kunstschaffens in der Nachkriegszeit von Forschern aus dem deutschsprachigen Raum augenscheinlich dominiert. Das jüngst in Köln im Jahr 2012 publizierte Grundlagenwerk „*Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er Jahre*“ ist zu erwähnen, welches von der Kuratorin Eva Badura-Triska und dem Sammlungsleiter Friedrichshof Dr. Hubert Klocker für das mumok konzipiert wurde. Die Publikation enthält eine komplexe Einführung in das vielfältige künstlerische Schaffen der Wiener Aktionisten, der sozial-kulturellen Situation in Österreich und eine illustrierte Chronologie ihrer Aktionen. Der Sammelband „*Teststrecke Kunst: Wiener Avantgarden nach 1945*“ wurde aus dem gleichnamigen internationalen Symposium im Oktober 2009 in der Österreichischen Akademie der Wissenschaft, von der Theaterwissenschaftlerin Elisabeth Großegger in Wien im Jahr 2012 herausgegeben, der eine interdisziplinäre Auseinandersetzung mit den Wiener Avantgarden und spezifischen Fragenstellungen zu ihrer kulturhistorischen, theoretischen und künstlerischen Situierung zum Inhalt hat. Es gibt zahlreiche Monographien und Ausstellungskataloge zur Wiener Gruppe und den Künstlern Brus, VALIE EXPORT und Peter Weibel, weshalb hier davon abgesehen wird, einzelne Publikationen hervorzuheben. Die erste Abhandlung zum Bereich der Wiener Avantgarden, im spezifischen dem Wiener Aktionismus, sollte jedoch nicht unerwähnt bleiben: Im Jahr 1970 in Frankfurt am Main publiziert Peter Weibel unter der Mitarbeit von VALIE EXPORT das Werk „*wien. bildkompendium wiener aktionismus und film*“, das aufgrund des abgebildeten Dokumentationsmaterials, der damals außerordentlich verfemten Kunstaktionen, verboten und der Pornographie bezichtigt wurde. Konzise Anmerkungen der beiden Herausgeber zu den einzelnen Aktionen der Wiener Gruppe, des Wiener Aktionismus und eigenen Aktionen geben dem Leser einen wertvollen

zeitaktuellen und direkten Einblick in das innovative Wiener Kunstgeschehen und zeugen erstmals von Ambitionen zur Theoriebildung über diese neuen Kunstgattung.

Die ausgewählten Performances der Wiener Avantgarden lassen sich im Vergleich mit den künstlerischen Arbeiten aus der zeitgenössischen internationalen Kunstgeschichte der sechziger und siebziger Jahre, die die Straßen der Stadt als Raum für Performances nutzen und denen der Akt des Gehens als autonome künstlerische Handlung inhärent ist, an außerhalb der österreichischen Grenzen sich etablierende Kunsttendenzen anschließen. Wobei sich die Wiener Kunstszene zwischen 1950 und 1975 mit einem enorm innovativen und gleichzeitig provokanten Werk auszeichnet. Der Kulturwissenschaftler Ralph Fischer expliziert in seiner Publikation *„Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten“* von 2011, in Bielefeld herausgegeben, dass sich in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts das Gehen zu einer *„elementaren Geste“*<sup>8</sup> in den performativen Künsten etabliert. Fischer zeichnet in seiner Studie die Etablierung alltäglicher, genuin menschlicher Bewegungen und Handlungen in die Performance-Kunst und Postmodern Dance nach und konzentriert sich in seinen Werksbesprechungen ausschließlich auf den Aspekt des „Pedestrianism“, der zum Leitbegriff der amerikanischen Performancekunst avanciert. Neben Fischers umfangreichem Werk, das sich mit europäischen und hauptsächlich amerikanischen Performancekünstlern und ihrem motorischen Grundvokabular, dem Gehen, beschäftigt, sei auf den Beitrag der Kunsthistorikerin Amelia Jones *„Raum praktizieren‘ KünstlerInnen als urbane WanderInnen“* im Sammelband *„The artist as...“* aus dem Jahr 2006 in Wien, verwiesen. Jones diskutiert, wenn auch nur sehr oberflächlich, die zeitgenössische Form des Flanierens als eine spezifische künstlerische Praxis in Europa und den USA ausgehend von einer historischen Perspektive, nämlich der performativen Praktiken des baudelairschen Flaneurs, der Dadaisten und Situationisten im Stadtraum. Die Literatin Rebecca Solnit eröffnet einen breiten kulturhistorischen Kontext zum Thema des Gehens in ihrem Werk *„Wanderlust. A history of walking“* von 2001, das in London und New York publiziert wurde. Keine der Publikationen, die sich dezidiert mit der zur autonomen Kunstästhetik erhobenen Alltagspraktik des Gehens im Kontext der Künste beschäftigen, berücksichtigen die strategischen Geh-Interventionen der österreichischen Avantgarden.

Die vermehrte Präsenz des Themas der Gehkünste in Kunstaussstellungen setzt zu Beginn des 21. Jahrhunderts ein: beispielsweise in der Ausstellung *„Les figures de la*

---

<sup>8</sup> Fischer 2011, S. 20.

*marche*“ im Musée Picasso in Antibes im Jahr 2000; die Wanderausstellung „*Walk Ways*“, die in verschiedenen Museen zwischen 2002 und 2004 in den USA zu sehen war oder die Ausstellung „*Gehen Bleiben. Bewegung, Körper, Ort in der Kunst der Gegenwart*“ im Kunstmuseum Bonn, im Jahr 2007. In der vorliegenden Arbeit wird nun nicht eine Synthese dieser beiden Themen – des Gehens und der Wiener Avantgarde – versucht, sondern das Gehen als eine autonome künstlerische Ästhetik positioniert und anhand der Analyse der je spezifischen Geh-Prozesse werden avantgardistische und innovative Neuerungen der Grenzgänger untersucht.

## 2 Das Dispositiv Gehen: Dimensionen einer Alltagspraktik

Der hinkende Ödipus hinterlässt in seinem Schreiten eine rätselhafte Fußspur. Kann diese überhaupt als die eines Menschen entziffert werden? Wohl gibt sie Zeugnis vom tragischen Schicksal des Königs Ödipus, der aufgrund des unheilvollen Orakels von Delphi als Säugling auf Geheiß seiner Eltern im Gebirge ausgesetzt wurde. Wilde Tiere hätten das Kind fassen, die Erfüllung des Orakelspruchs abwenden sollen. Zusätzlich wurden Ödipus die Füße verkrüppelt, um die Gefahr beim eventuellen Überleben des Kindes dennoch zu tilgen. Durch die Verletzung seiner Füße wird die genuin menschliche Fähigkeit – das Gehen – beeinträchtigt. Als eine Metapher, um das prophezeite Unheil des Orakels, das ausgesprochene Schicksal zu entkräften? „*Du wirst deinen Vater ermorden und deine eigene Mutter heiraten. Mit Abscheu werden die Menschen auf dich und deine Nachkommen blicken!*“<sup>9</sup> Der motorische Defekt seiner Bewegung erzeugt Momente der Instabilität in seinem Gang, negiert das Gleichgewicht, verlangsamt und unterbricht den Fluss seiner Fortbewegung. Durch die verletzte Materialität seines Körpers scheint die vollkommene Handlungsmächtigkeit und -fähigkeit des Ödipus destruiert zu sein; eine räumliche, lautliche und zeitliche Entfaltung der sich bewegenden Körperhülle, die schrittweise Erkundung seiner Umwelt und seiner selbst sind scheinbar nur annähernd möglich.<sup>10</sup>

Der unheilvollen Weisung des Orakelspruchs, die ihm den Vaternord und die Heirat mit der eigenen Mutter prophezeit, vermag Ödipus nicht zu entkommen. Gar weil Ödipus' Wegbahnen, die materielle Ausprägung seiner Bewegung, vom Orakel längst angelegt sind? Seine lahmen Füße vollziehen keine autonome Orientierung, sondern zeichnen ihre Spur auf dem bereits gebahnten Weg ein.<sup>11</sup> Dieser führt ihn vor die Tore der Stadt Theben, die von einem Schreckwesen aus Ägypten, der Sphinx, geplagt wird. Nun konzentriert sich ein weiteres Ereignis aus dem sagenhaften Leben des Ödipus auf den menschlichen Gang, denn Ödipus kann das Rätsel der Sphinx lösen: Der Mensch ist es, der als Kind auf allen Vieren kriecht, sich im Erwachsenenalter auf zwei Füßen

---

<sup>9</sup> Schwab 1992, S. 205.

<sup>10</sup> Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 127-239. Erika Fischer-Lichte definiert die Komponenten der „Körperlichkeit“, „Räumlichkeit“, „Zeitlichkeit“ und „Lautlichkeit“ als Grundlagen performativer Prozesse und diese entsprechen ebenfalls, gemäß Ralph Fischer, der Basis menschlichen Realitätserfahrung. Vgl. Fischer 2011, S. 194.

<sup>11</sup> Vgl. Klammer / Neuner 2010. Die Autoren des „magazins 31“ besprechen in der Ausgabe zum Thema „Was ist ein Weg? Bewegungsformen in einer globalen Welt“ unterschiedliche Grammatiken und Formen eines Weges. Die von ihnen entwickelte Hodologie differenziert zwischen vehikelgebundenen und leibzentrierten Fortbewegungsarten.

fortbewegt und am Abend seines Lebens dreifüßig, mit einem Stock zur Hilfe, geht.<sup>12</sup> Durch die Motorik seines benachteiligten Körpers, erschließt sich für Ödipus das Rätsel, bewirkt er den Tod der Sphinx und befreit die Stadt von diesem Ungeheuer. Er eignet sich – entgegen der Intention seiner Eltern – somit Macht an, er wird als König über die Stadt Theben regieren. Die Rekapitulation seines körperlichen Mankos, das Bewusstsein für die Grenzen seiner physischen Bewegung, führen ihn zwar auf die richtige Spur des Rätsels Lösung. Dennoch kann er das Schicksal seiner eigenen Existenz nicht erkennen.

Der Topos des Gehens wird im griechischen Mythos des Ödipus als narrative Strategie eingesetzt, um die körperlich artikulierten Grenzen und die bewegungsgenerierte Entgrenzung – im Sinne einer schrittweisen (Rück-)Eroberung von Autorität, indem er seinen Denunzierten-Status durch die leibliche Selbstbewegung überwindet – nachzuzeichnen. Die in Ödipus' Körper in Form der Wundmale eingeschriebenen „Machtstrukturen“ destruieren aber nicht die Handlungsfähigkeit seines Körpers, indem dieser demobilisiert, sein Gang aus dem gleichmäßig alternierenden Takt gebracht wird. Im Gegenteil: Der Akt des Gehens wird als ein Dispositiv erfahrbar – eben gegen jene Machtkonstellationen des Orakels und der Eltern, die seine Existenz zu bestimmen versuchten.

Die Betrachtung des „fehlerhaften“ Gehprozesses am Beispiel des antiken Mythos des hinkenden König Ödipus ermöglicht die Weise der Eigenbewegung zu reflektieren und jenen alltäglich und banal erscheinenden Bewegungsprozess auf seine Determination und Wirkmächtigkeit zu hinterfragen. In folgenden Überlegungen sollen außerdem Fragen nach der Leiblichkeit des Körpers und der ephemeren Materialität, die durch den Akt des Gehens erzeugt wird, nach der raumgreifenden und –bildenden Funktion des sich bewegenden Körpers und nach dem subversiven Potential des motorischen Grundvokabulars selbst, diskutiert werden. Zentraler theoretischer Bezugspunkt für diese Implikationen, die sich sowohl in Betrachtung der elementar anthropologisch-charakteristischen Fortbewegungsart eröffnen, als auch für die Analyse der Aktionen der Wiener Gruppe, der Künstler Brus, VALIE EXPORT und Peter Weibel grundlegend sind, ist das Werk „Kunst des Handelns“<sup>13</sup> von de Certeau. Insbesondere dem Akt des Gehens räumt de Certeau ein umfangreiches Kapitel in dieser soziologischen Analyse

---

<sup>12</sup> Vgl. Schwab 1992, S. 208.

<sup>13</sup> Erstveröffentlichung der französischen Originalausgabe „L'Invention du Quotidien“ von Michel de Certeau im Jahre 1980. Erste deutsche Veröffentlichung des Werks „Kunst des Handelns“ im Jahr 1988.

der Alltagskultur und des Konsumverhaltens ein. Die ausführliche Besprechung seines Ansatzes ist insofern essentiell, als es die einzige konkret auf das Thema des Gehens im urbanen Raum bezogene zeitaktuelle Literatur ist und sich sämtliche kunstwissenschaftliche Texte, die sich mit der pedestrischen Lokomotion von Künstlern beschäftigen, zwar darauf beziehen, es jedoch verabsäumen, diesen in seiner hochpolitischen Gesamtheit zu erfassen und den Kontext zu erläutern.<sup>14</sup>

Es sind die alltäglichen Handlungsweisen der verschiedensten Akteure in der Stadt, wie Passanten, Straßenbummler, Konsumenten, die der Autor zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen nimmt und auf deren Seite er sich positioniert. Diese sind für ihn von großem Forschungsinteresse, da er in der Gesamtheit und mannigfaltigen Kombination der Alltagspraktiken der Stadtbewohner das Potential „zur Bildung einer ‚Kultur‘“<sup>15</sup> erkennt. De Certeau nähert sich seiner Studie über das Potential der Intervention von Alltagspraxen, wie beispielsweise dem Lesen, Essen, Gehen, über den wirtschaftspolitischen Kontext an. Dabei geht er aus von einem dichotomen Schema der beherrschten Konsumenten und machtausübenden Produzenten.<sup>16</sup> Das alltägliche Treiben kann in der Theorie de Certeaus als eine Art „Gegenkultur“ zu den bestehenden Machtverhältnissen und Ideologien des herrschenden Regierungssystems, des industriellen Kapitalismus, einer sich ausweitenden Überwachung in der Stadt fungieren. Der Autor erarbeitet ein komplexes Modell zur Analyse der wirkmächtigen Alltagspraktiken der Stadtnutzer, vorrangig dem Gehen, Sprechen, Schreiben und Lesen, und eröffnet damit verborgene Dimensionen und Potentialitäten des Alltagslebens.<sup>17</sup>

Die Analyse des Gehverhaltens erweist sich für de Certeau und seinem Konzept der widerständigen Alltagspraktiken gegen die Obrigkeit unter denselben Aspekten als

---

<sup>14</sup> Amelia Jones' Aufsatz „Raum praktizieren“, Rebecca Solnits Werk „Wanderlust“ und Ralph Fischers Buch „Walking Artists“ sind exemplarisch herausgegriffene Beispiele, die sich in ihren Ausführungen zur Kunst- oder kulturellen Praxis des Gehens konsequent auf das Kapitel „Gehen in der Stadt“ in de Certeaus Werk „Die Kunst des Handelns“ beziehen und in den Fokus der formulierten Kritik geraten. Da de Certeau der einzige Autor ist, der explizit den Akt des Gehens in einen umfangreichen Kontext soziologischer und philosophischer Diskurse bettet und das Gehen in seiner wirkmächtigen Dimension begreift und erläutert, wird notwendigerweise von den Wissenschaftlern, die sich mit der ambulatorischen Fortbewegung in den Künsten beschäftigen, auf de Certeaus Lektüre Bezug genommen.

<sup>15</sup> Certeau 1988, S. 12.

<sup>16</sup> Im Folgenden sollte das Phänomen der Wirksamkeit von Alltagsgesten weniger auf ökonomischer, als auf sozial-gesellschaftlicher Ebene wahrgenommen werden.

<sup>17</sup> Verborgenen deshalb, weil gerade die alltäglichen Handlungsweisen in ihrer Trivialität und ihrem routinierten Vorkommen kaum in anderen Zusammenhängen wahrgenommen werden. Vgl. Winter 2007, S. 208. In Bezugnahme auf einen Forschungsbericht von Michel de Certeau und dessen Forschungsgruppe erläutert der Kulturosoziologe Rainer Winter die Schwierigkeit, das Phänomen der kreativen und produktiven Alltagspraktiken in wissenschaftlicher Analyse zu fassen und darzustellen. Siehe hierzu: Winter 2007, S. 209.

produktiv, wie es für die konkrete Herausstellung des progressiven Kunstschaffens der hier gewichteten Wiener Avantgarden förderlich ist, die sich ebenso gegen oppositionelle Beharrlichkeit von Seiten des Staates und des Kultursektors behaupten mussten. In Bezugnahme auf die Performance-Beispiele der vorliegenden Arbeit darf allerdings nicht außer Acht gelassen werden, dass sich de Certeau in seinen Analysen der reniten-ten Alltagshandlungen vordergründig auf den „gemeinen“ Stadtakteur bezieht und die Wirkmächtigkeit dieser banal anmutenden Alltagspraktiken nicht dezidiert aus dem Kontext avantgardistischer Kunstaktionen induziert.<sup>18</sup> Dem ist gegenzuhalten, dass es jene Alltagsbegebenheiten und die routinierte Praktik des täglichen Lebens sind, welche sich die Künstler in den für diese Arbeit relevanten Aktionen in zweifacher Hinsicht zu Nutze machen: Einerseits intervenieren sie direkt und unmittelbar in der Lebenswelt des städtischen Alltags und forcieren keine konstruierte und distanzierte Publikum-Betrachter-Situation; und andererseits ist das Gehen die Grundlage ihrer Aktionen und gleichermaßen als anthropologisch bedingte, triviale Handlung den Passanten und Straßenbummlern, die mit den Aktionen konfrontiert werden, nicht fremd; – und doch auch nicht konform mit deren eigener Fortbewegung per pedes, aufgrund der künstlerisch-ästhetischen Verfremdungsmomente des Geh-Aktes der Künstler. Hervorzuheben ist de Certeau, der, wie im Laufe des Kapitels noch herausgearbeitet wird, selbst zwischen dem subversiv-mächtigen Gehen und dem Gehen ohne zielgerichtet-widerständiger Intention unterscheidet.<sup>19</sup> Zudem sind die Künstler denselben panoptischen Bedingungen der Stadt und den restriktiven Gesellschaftsstrukturen ausgesetzt, wie es auch jene Akteure des alltäglichen Lebens in der Stadt sind, auf die sich de Certeaus in seiner Studie bezieht.

De Certeaus Beschreibung des Komplexes von alltäglichen Handlungsweisen orientiert sich in äußerst kritischer Auseinandersetzung an grundlegenden Gesellschaftsanalysen seiner Zeitgenossen, wie jene des Philosophen Michel Foucault, insbesondere an dessen Werk „Überwachen und Strafen“<sup>20</sup> und an der politischen Soziologie Pierre Bourdieus, vorwiegend an dessen Großstadtstudien und seinem Habitus-Konzept, das die Hervorbringungen von Handlungsweisen und Alltagspraktiken in der hierarchisch

---

<sup>18</sup> Der Soziologe Lefébvre wiederum arbeitete eng mit der Situationistischen Internationale zusammen und integrierte seine Erkenntnisse durch den intensiven fachlichen Austausch mit der Künstlergruppe explizit in seinen Schriften.

<sup>19</sup> Vgl. Certeau 1988, S. 194.

<sup>20</sup> Erstveröffentlichung des Werks „Surveiller et punir. La naissance de la prison.“ von Michel Foucault 1975; ein Jahr später die deutsche Ausgabe „Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses.“

strukturierten Gesellschaft begründet.<sup>21</sup> Doch bedient sich de Certeau nur in dem Maße der Errungenschaften seiner Zeitgenossen bzw. distanziert sich augenscheinlich davon, um eine Bekräftigung seiner eigenen Lehre von der Wirkmächtigkeit der Alltagspraktiken zu erzielen.<sup>22</sup> Die Arbeiten des Soziologen Henri Lefébvres, seine neuen und wegbereitenden Thesen vom bedingten Wechselverhältnis zwischen der Stadtentwicklung und dem produktiven Potential des Gesellschaftsgefüges, insbesondere Lefébvres kritische Überlegungen zum Alltagsleben in der Stadt, rezipiert de Certeau in seinem Werk.<sup>23</sup> Gleichwohl wie Lefébvre, doch im Unterschied zu den meisten Konzepten der Wissenschaftler, auf die sich de Certeau bezieht, gesteht er den Konsumenten bzw. Stadtakteuren eine gänzlich aktive Rolle zu und erkennt in ihrem alltäglichen Tun ein dezidiert subversives Potential des Widerstandes.<sup>24</sup>

De Certeau diskutiert das Stadtgefüge als einen „*geometrischen‘ oder ‚geographischen‘ Raum der panoptischen [...] Konstruktion*“<sup>25</sup> und bezieht sich dabei auf das Bentham'sche Panoptikum, dessen architektonische Struktur in Foucaults Analyse der Disziplinarmechanismen als Basis zur Beschreibung von Gesellschaftsformen im 19. Jahrhundert dient. Der Überwachungsturm im Zentrum des Panoptikums, ein disziplinatorisches Machtinstrument des Staates, ist in seiner physisch-architektonischen Gestalt verschwunden. Subtilere Überwachungstechniken, von macht-politischen Interessen verschiedenster Institutionen organisiert, breiten sich im diskursiven Stadtgefüge – der Autor bezieht sich in seinen Erläuterungen exemplarisch auf die Metropole New York – wie ein „*Raster der ‚Überwachung‘*“<sup>26</sup> aus. Den Begriff der Überwachung, den der Autor in seinem Werk konsequent unter Anführungszeichen setzt, bezieht er insbesondere auf die urbane Struktur der modernen Stadt, die als „*totalisierender [...]*

---

<sup>21</sup> Vgl. Certeau 1988, S. 101. Vgl. Kraus / Gebauer 2002, S. 15. Vgl. Weiß 2009, S. 32.

<sup>22</sup> Vgl. Schaub 2002. Die Philosophin Mirjam Schaub legt in ihrem Vortrag im Rahmen der Tagung „Eigene Wege: Michel de Certeau und die Sprachen des Subjektiven.“ die wesentlichsten Kritikpunkte de Certeaus an der Theorie der „Mikrophysik der Macht“ von Foucault und am Bourdieuschen Modell des Habitus dar. Schaub wiederum wendet ein, dass de Certeau fast ausschließlich in fremden Theorien „wildert“, um jene Aspekte daraus zu übernehmen, die seine eigenen Vorstellungen bekräftigen. Für die weitere Argumentation ist die Darlegung der konträr und analog zu de Certeaus Untersuchungen in „Kunst des Handelns“ stehenden Theorien nicht von maßgeblicher Bedeutung, deshalb sei für eine vertiefende Lektüre zu diesem Thema der online publizierte Vortrag Schaub's empfohlen: Schaub 2002. Der Philosoph Ian Buchanan erhebt denselben Kritikpunkt gegen de Certeaus Umgang mit verschiedensten Termini der Philologie seiner Zeitgenossen im Werk „Kunst des Handelns“: De Certeau operiere mit jenen Begriffen, in loser Berücksichtigung ihrer kontextuellen Gebundenheit, was eine Erschließung seiner Untersuchungen erschwert. Siehe hierzu: Buchanan 2007, S. 179, 194.

<sup>23</sup> Vgl. Burke 2007, S. 36-37. Im weiteren Verlauf des Kapitels wird Lefébvres Konzept des Körper-Raumverhältnisses erläutert und im zweiten Kapitel der Arbeit wird in Zusammenhang mit der Situationistischen Internationale nochmals auf den Soziologen Bezug genommen.

<sup>24</sup> Vgl. Burke 2007, S. 36.

<sup>25</sup> Certeau 1988, S. 182.

<sup>26</sup> Certeau 1988, S. 16.

*Bezugspunkt für sozio-ökonomische und politische Strategien*<sup>27</sup> dient. Gerade in der Urbanisierung des Stadtgefüges, in den „urbanistischen Techniken“, nämlich die räumliche Organisation von Wissen und Macht in der Stadt, erkennt de Certeau strukturelle Analogien zu Benthams Panoptik.<sup>28</sup> De Certeaus These der „Verräumlichung“ und Repräsentation des etablierten Ordnungs- und Herrschaftssystems in der Stadt greift unmittelbar Lefébvres Untersuchung des städtischen Gesellschaftsraums auf, der in der kapitalistisch-orientierten Urbanisierung durch das weite Netzwerk von Banken, Wirtschaftsinstitutionen, etc., eine neue Form der Organisation des Alltagslebens erkennt.<sup>29</sup>

De Certeau versucht nun mit seiner Analyse der urbanen Überwachungsmechanismen die das Alltagsleben konstituierenden Handlungsweisen der Akteure als ein Gegengewicht zur „sozialpolitischen Ordnung“<sup>30</sup> und als einen autonomen Wirkungsbereich zu etablieren.<sup>31</sup> Er charakterisiert den Vollzug der alltäglichen Gesten mit dem Potential seiner Spontanität, durch Eigensinnigkeit und Widerspenstigkeit sowie seiner unmittelbaren Wirkung, was wiederum eine Kontrolle durch die „panoptische Verwaltung“ verunmöglicht und das Alltagsleben als einen Ort des Widerstandes definiert.<sup>32</sup> Um einen Bogen zum soziokulturellen und gesellschaftspolitischen Kontext der künstlerischen Positionen zu spannen, können Analogien zum dichten Netz von Reglementierungen der strengen und konservativen Ordnung im großstädtischen Alltagsleben in Wien der Sechzigerjahre festgestellt werden. Das geistige Klima und die staatliche Kulturpolitik zu dieser Zeit werden beispielsweise von Künstlerzeitgenossen als extrem restriktiv beschrieben: „*Ein lähmender gesellschaftlicher Konsens legte sich bleiern über das gesellschaftliche Leben*“<sup>33</sup>. Anna Brus<sup>34</sup>, in den Sechzigerjahren wichtiges Modell für die Aktionen der Wiener Aktionisten, erzählt im Rahmen eines Podiumsgesprächs für die Fernseh-Dokumentation zum Thema des Wiener Aktionismus, wie „eng und versumpft“ Wien im Zeitraum von 1962-1969 war und

---

<sup>27</sup> Certeau 1988, S. 185.

<sup>28</sup> Vgl. Certeau 1988, S. 373.

<sup>29</sup> Vgl. Lewitzky 2005, S. 54.

<sup>30</sup> Certeau 1988, S. 16.

<sup>31</sup> Vgl. Krönert 2009, S. 52. Für einen detaillierten Blick auf de Certeaus Umgang mit Pierre Bourdieus Theorie der sozialen Praxis sei auf den Text von Schaub verwiesen: Schaub 2002.

<sup>32</sup> Vgl. Winter 2007, S. 202, 212; vgl. Certeau 1988, S. 19, 186. Winter bettet die Theorie der Alltagspraktiken von Michel de Certeau in seiner umfassenden Darstellung über die „Geheimnisse des Alltäglichen“ in einen breiten und zeitgenössisch-theoretischen Diskurs ein. In Diskussion um Globalisierung und industriellen Kapitalismus werden lokale Alltagskontexte zu Beginn des 21. Jahrhunderts vermehrt zum Gegenstand kritischer Analysen in den Sozialwissenschaften gemacht. Vgl. Winter 2007, S. 201.

<sup>33</sup> Zitat des österreichischen Schriftstellers und Musikers Rolf Schwendter, in: Schwendter 2003, S. 70.

<sup>34</sup> Frau Brus hat sich am 8. November 2012 im Rahmen der Buchpräsentation „Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch“ ausdrücklich dafür ausgesprochen, anstelle ihres Spitznamens „Anni“, der in vielen Publikationen so übernommen wurde, nunmehr mit ihrem Vornamen „Anna“ genannt zu werden.

charakterisiert die Stadt zu jener Zeit panoptisch strukturiert: „Man durfte nicht einmal einen Rasen betreten, überall war Polizei, man kam sofort ins Gefängnis...“<sup>35</sup>. Lässt man den Künstler Günter Brus zu Wort kommen, erhält de Certeaus Charakterisierung der Stadt in seiner panoptischen Struktur eine Konkretisierung:

„Wien war eine Polizeistadt, an jeder Ecke hat ein Polizist nur darauf gewartet hat, dass man einen Schritt in den Rasen hineingeht oder dass man irgendeine Kleinigkeit macht. Ich wurde ein paar Mal verhaftet, weil ich mich auf der Straße nicht richtig oder ordentlich aufgeführt habe. Das war der Grund, warum damals überall rebelliert wurde und das auch notwendig war.“<sup>36</sup>

Augenscheinlich werden die Mechanismen der disziplinierenden Ordnung in der Stadt am Beispiel der Aktion „Wiener Spaziergang“ von Brus im Jahre 1965, als ein Polizist den Geh-Akt des körperbemalten Künstlers über den Heldenplatz unterbricht, um ihn mit einer Geldstrafe zu sanktionieren. Zeugt diese Geste der Unterbindung des wohl ungewöhnlichen „Spaziergangs“ von der subversiven Qualität der performativen Ästhetik des Gehens?

In der metaphorischen Sprache Michel de Certeaus wird der Prozess des Gehens als ein „kreatives Vorgehen im Alltag“<sup>37</sup> beschrieben, eine Handlung von vielen Alltagspraktiken, die das Potential bergen, das machtstrukturierte System aufzubrechen und/oder darin zu intervenieren. Die Bewohner und „Benutzer“ der Stadt sind keineswegs den bestehenden Mechanismen und Strukturen der herrschenden Ordnung gänzlich ausgeliefert. Für das (Über-)Leben essentielle und zugleich banale, weil alltäglich „programmierte“ Handlungen, wie das Gehen, Lesen, Kochen, Sprechen, Einkaufen, Wohnen, werden von de Certeau in den Status einzigartiger und vielfältiger Umgangsweisen im städtischen Raum erhoben.<sup>38</sup> Formal zeichnen sich diese Aktivitäten der Stadtbewohner durch ihre intrinsische Logik aus, die sich nicht an einer Ideologie oder an einer dem herrschenden System unterliegenden Institution orientieren.<sup>39</sup> Dennoch werden diese Praktiken aus dem alltäglichen Kontext heraus erzeugt, in welchem die Konsumenten, die gemeine Frau, der gemeine Mann, integriert sind: „[...] aus dem Vokabular der gängigen Sprachen (des Fernsehens, der Zeitung, [...]) und der vorge-

---

<sup>35</sup> Sinngemäßes Zitat von Anna Brus, 2011, in: Aktion und Provokation - die Nacht des Aktionismus 12. 09. 2011.

<sup>36</sup> Brus im Interview für das österreichische Magazin DATUM, in: Trescher / Kaltenbrunner 1. 7. 2012.

<sup>37</sup> Certeau 1988, S. 15.

<sup>38</sup> Vgl. Certeau 1988, S. 13, 186.

<sup>39</sup> Vgl. Certeau 1988, S. 17.

*schriebenen Syntax (Zeitmodi des Stundenlaufes, paradigmatische Ordnungen von Orten, etc.)*<sup>40</sup>. Zwar sind diese „Helden des Alltags“<sup>41</sup>, die Akteure der Praktiken, dem kulturell vorgegebenen Repertoire unterworfen, doch wie de Certeau herausstellt, ermöglicht ihnen dieser Blick von innen Lücken im System zu erkennen und „listige“ Handlungsweisen zu schaffen, die „weder bestimmt noch eingefangen werden können“<sup>42</sup>. Diese außergewöhnliche Methodik de Certeaus einer „kriegswissenschaftlichen Analyse der Kultur“<sup>43</sup> lässt erahnen, welche Vorstellung er von der rhizomatischen Wirkungsfähigkeit der Alltagspraktiken hat.<sup>44</sup> Wie de Certeau selbst anmerkt, schafft er mit seinem Konzept der Aneignungstaktiken ein Gegenstück zu Foucaults Analyse der Machtstrukturen;<sup>45</sup> ein „Gegendispositiv“: ein Dispositiv gegen Michel Foucaults Machtdispositive in der Disziplinargesellschaft. Der Begriff des Dispositivs zeichnet sich zwar durch seine heterogene Verwendung aus, doch ist er bei Foucault ausschließlich in ein Machtverhältnis eingebunden und definiert eine „strategische Funktion“. Foucault selbst versucht ihn aus einer Gesamtheit von wissens- und machtorientierten Praxen zu fassen: Diskurse, Institutionen, Gesetze, moralische Leitmotive, sind wenige Beispiele, die er nennt, welche das Potential haben, auf den Menschen einzuwirken – sei es, seine Gesten und Gedanken zu kontrollieren oder sie in eine bestimmte Richtung zu lenken.<sup>46</sup>

Der Philosoph Giorgio Agamben erweitert bzw. verallgemeinert den kontextuellen Gebrauch des von Michel Foucault ab Mitte der Siebzigerjahre in seine Philologie eingeführten Terminus des „Dispositivs“. Er wiederum klassifiziert „alles, was irgendwie dazu imstande ist, die Gesten, das Betragen, die Meinungen und Reden der Lebewesen zu ergreifen, zu lenken, zu bestimmen, zu hemmen, zu formen, zu kontrollieren“<sup>47</sup> als Dispositive. Dabei negiert Agamben den offensichtlichen Bezug zu einem dominanten Machtgefüge, schreibt den Dispositiven dennoch zielgerichtete Wirkmächtigkeit zu. Die Dispositive, welche sich in ihrer heterogenen Erscheinungsform

---

<sup>40</sup> Certeau 1988, S. 22.

<sup>41</sup> Certeau 1988, S. 9.

<sup>42</sup> Certeau 1988, S. 22.

<sup>43</sup> Certeau 1988, S. 20.

<sup>44</sup> Im Zusammenhang mit dieser Arbeit sind jene Aspekte des Rhizoms nach der Philosophie Gilles Deleuzes und Félix Guattaris interessant, die die strukturelle Beschaffenheit definieren. Ableitend von seinem ursprünglichen Begriffsgebrauch in der Botanik meint das Rhizom nach Deleuze und Guattari ein hierarchieungebundenes (Denk-)Modell, das sich in alle Richtungen ausbreiten, verzweigen und verdichten kann. Siehe Deleuze / Guattari 1977. So kann das von de Certeau beschriebene Netz der Antidisziplin aus den taktischen Handlungsweisen der Konsumenten als rhizomatisch organisiert bzw. aufgebaut verstanden werden.

<sup>45</sup> Vgl. Certeau 1988, S. 186-187.

<sup>46</sup> Vgl. Agamben 2008, S. 7-9, 17, 24.

<sup>47</sup> Agamben 2008, S. 26.

auszeichnen, umfassen außerdem die Gesamtheit der „*materiellen, handlungspraktischen, sozialen, kognitiven und normativen Infrastruktur der Produktion eines Diskurses*“<sup>48</sup>. Durch das taktische Agieren im Alltag entpuppen sich die Stadtnutzer selbst als Strategen bzw. als strategisch orientiert, indem sie sich im Prozess des Gehens die Straßen der Stadt „wiederaneignen“ und neue, autonome Diskurse und Raumkompartimente schaffen. Ihr Körper fungiert in seiner Eigenbewegung als ein Medium zur rhizomatischen Ausweitung dieser subversiven Handlungs- und Aneignungsweisen und kann im erweiterten Begriffsgebrauch nun als ein solches komplexes (Gegen-)Dispositiv gedacht und unter diesem Terminus subsumiert werden.<sup>49</sup>

Die Prägnanz des (Gegen-)Dispositivs im Kontext der Alltagskultur zeigt Michel de Certeau am Beispiel der ambulatorischen Körpermechanik, durch welche die Stadtnutzer im urbanen System auf mannigfache Weise interagieren. Der Autor definiert den Prozess des Gehens als einen Raum der „Äußerungen“, die, ganz im Sinne „gesprochener“ Äußerungen, elementare Funktionen aufweisen:

*„zum einen gibt es den Prozeß der Aneignung des topographischen Systems durch den Fußgänger (ebenso wie der Sprechende die Sprache übernimmt oder sich aneignet); dann eine räumliche Realisierung des Ortes (ebenso wie der Sprechakt eine lautliche Realisierung der Sprache ist); und schließlich beinhaltet er Beziehungen zwischen unterschiedlichen Positionen, das heißt pragmatische „Übereinkünfte“ in Form von Bewegungen (ebenso wie das verbale Aussagen eine „Anrede“ ist, die den Angesprochenen festlegt und die Übereinkünfte zwischen Mitredenden ins Spiel bringt).“<sup>50</sup>*

Die von de Certeau beschriebenen Grundbestimmungen motorischer Äußerungen im urbanen System zeigen starke Analogien zum Dispositivbegriff Agambens. In der taktischen Fortbewegung der Fußgänger werden die haptischen und raum-zeitlichen Wahrnehmungskonstanten interveniert und neu erschlossen. Im Unterschied zum machtstrukturierten Stadtraum werden im Akt des Gehens spontane Interaktionen erzeugt, die sich durch ihre ungleichmäßigen, diskontinuierlichen Wegbahnen vom System nicht fassen lassen. Die sich per pedes fortbewegenden Menschen erzeugen in ihrem vielfältigen, subversiven, mikrobenhaften Körperagieren unauffällige Verbindun-

---

<sup>48</sup> Jäger 2001, S. 134.

<sup>49</sup> Auch die Kultur- und Medienwissenschaftlerin Petra Meyer diskutiert den Körper der Künstler als mediales Dispositiv, jedoch im Sinne Michel Foucaults, eingebunden in machtoperative Diskurse und Praktiken. Siehe Meyer 2006b, S. 54, 71.

<sup>50</sup> Certeau 1988, S. 189. De Certeau konzipiert seine Analyse anhand einer vergleichenden Gegenüberstellung der Sprechakttheorie und seiner Theorie der taktisch intendierten Handlungen, indem er den performativen Charakter der Sprache im Kontext ihres Alltagsgebrauchs in Analogie zum Vollzug der alltäglichen Handlungsweisen begreift. Vgl. Krallmann / Ziemann 2006, S. 71.

gen – Dispositive –, zur gewissermaßen utopischen Ausgestaltung einer Gegenkultur des Alltags im Sinne de Certeaus.

Doch nicht jedes alltägliche Tun ist von derart wirksamer Beschaffenheit und als Dispositiv effektiv: Innerhalb der alltäglich durchgeführten Handlungsweisen, der „*abertausend Praktiken*“<sup>51</sup>, sind für Michel de Certeau jene von Interesse, die „*taktischen Charakter*“<sup>52</sup> besitzen. Ausschlaggebend ist dabei der ungewöhnliche Umgang der taktisch Handelnden mit den Gesetzen und Produkten der etablierten Ökonomie der herrschenden Ordnung bzw. das Moment der Aneignung der „aufgezwungenen“ Verordnungen und Erzeugnisse des Systems. Eine Aneignung vollzieht sich, indem die Individuen in einem aktiven, widerständigen Prozess das alltägliche Leben tangierende Einflussbereiche „*in die Ökonomie ihrer eigenen Interessen und Regeln ,umfrisieren*“<sup>53</sup>. Die Fußgänger eignen sich beispielsweise im Begehen die Straßen der Stadt an und können diese in ihrer taktisch-intendierten Fortbewegung umdeuten, indem durch ihre Eigenmotorik vom Stadtgefüge autonome, unkontrollierbare – weil durch ihr spontanes Auftreten nicht lokalisierbare – Raumkompartimente geschaffen werden. Welches Potential zur Intervention sich in der raumbildenden Handlung des Gehens birgt, wird im Verlauf des Kapitels noch ausführlich dargelegt. Um den signifikanten Unterschied zwischen den subversiven Taktiken und jenen „*intentionslosen*“<sup>54</sup> Praktiken zu exemplifizieren, gebraucht de Certeau das Modell der angewandten Rhetorik.<sup>55</sup> Denn für den Autor ist augenscheinlich, dass „*im Raum der Sprache [...] eine Gesellschaft die formalen Handlungs- und Funktionsregeln [expliziert], die sie auszeichnen*“<sup>56</sup>, wie auch die Analyse des Stadtgefüges und seiner Akteure die Sozialstruktur der gesellschaftlichen Alltagsverhältnisse hervorbringt. Die Macht der Sprache vermag es beispielsweise, auf den Gesprächspartner – je nach Intention des Sprechenden – in mannigfaltiger

---

<sup>51</sup> Certeau 1988, S. 16.

<sup>52</sup> Certeau 1988, S. 24.

<sup>53</sup> Certeau 1988, S. 15. Das „Umfrisieren“ als eine widerständige Methode der Aneignung und Zweckentfremdung erinnert an die künstlerische Praxis des „*détournement*“ der Situationistischen Internationale. Auch in ihrer Vorstellung ist das *détournement* eine hochpolitische Strategie, um das etablierte Staats- und Gesellschaftssystem zu unterlaufen. Im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit wird auf das *détournement* Bezug genommen, der Fokus jedoch hauptsächlich auf die Praxis des *dérive*, eine ebenso politisch-ausgerichtete Strategie der Situationistischen Internationale, gerichtet.

<sup>54</sup> „Intentionslos“ meint frei von zielgerichteten, taktisch-widerständigen Ansprüchen und enthebt nicht die alltäglichen Praktiken von ihrer Funktion, wie beispielsweise das progressive Vorankommen im Gehen von A nach B.

<sup>55</sup> Die Struktur des rhetorischen Modells wird de Certeau ein weiteres Mal dienlich, wenn er, zwar in sehr Metaphern-reichen Vergleichen, den Prozess des Gehens im Kapitel „Gehen in der Stadt“ beleuchtet. Siehe: „Gehen in der Stadt“, in: Certeau 1988, S. 178-208.

<sup>56</sup> Certeau 1988, S. 25.

Weise Einfluss zu nehmen.<sup>57</sup> Ebenso verhält es sich mit den alltäglichen Handlungsweisen des Menschen: durch den Prozess des individuellen Aneignens nutzen diese das „taktische“ Potential und können auf diese Weise im sozialen Gefüge intervenieren. Das Modell der Aneignung konzipiert de Certeau auf der Grundlage seiner Theorie der Praktiken und Handlungsweisen – augenscheinlich entgegen Bourdieus Habitus-Konzept, bei dem insbesondere das „handelnde“ Subjekt und das ihn umschließende Milieu im Mittelpunkt des Forschungsinteresses stehen.<sup>58</sup> Der Prozess der Aneignung wiederum umfasst ausschließlich die individuell-dynamischen Handlungsstrategien, wie die der Umdeutung oder der Re- und Dekontextualisierung von Produkten, Räumen, ideellen Erzeugnissen, die vom bestehenden System generiert und zur Verfügung gestellt werden. Die subversive Komponente dieser Aneignungsmethoden beläuft sich auf die Heterogenität des alltagspraktischen Handelns, auf die innovativen Umgangs- und Gebrauchsweisen mit den im System vorhandenen materiellen und immateriellen Elementen des täglichen Lebens.

Orientiert an dem dichotomen Machtverhältnis zwischen den Konsumenten auf der einen Seite und den Produzenten auf der anderen, unterscheidet der Autor, um seine Vorstellung vom „*Netz einer Antidisziplin*“<sup>59</sup> zu konkretisieren, zwischen den Taktiken und Strategien. Beide Begriffe umfassen spezifische Handlungslogiken von jeweils gegensätzlich operierenden Akteuren, was in weiterer Folge eine Differenz in ihrer örtlichen Bestimmung bzw. Nicht-Bestimmung impliziert. Die Strategie „*setzt einen Ort voraus*“<sup>60</sup> und dient dem machtoperierenden System, z. B. einem Unternehmen, einer wissenschaftlichen Institution, der Armee, dem Staat oder der Stadt, als Ausgangsbasis für zielgerichtete Verfahren. Ein bereits erläutertes Beispiel wäre das Bentham'sche Panoptikum, dessen zentrale örtliche Präsenz eine allumfassende Überwachung ermöglicht. Ein anderes Beispiel könnte anhand von Kulturinstitutionen wie Galerien und Museen erklärt werden, die durch ihr Machtpotential den ideellen und kunstmarktgenerierten Wert von Kunstwerken definieren. Doch vielmehr noch als eine physische Institution versteht de Certeau unter den Strategien jenes Wissen, das „*die Macht darin unterstützt [...] sich einen eigenen Ort zu verschaffen*“<sup>61</sup>. Denn durch das Bestehen ihres autonom-autoritären Standortes können sich die Strategien eine gewisse Unabhängigkeit

---

<sup>57</sup> Vgl. Certeau 1988, S. 25.

<sup>58</sup> Vgl. Füssel 2003, S. 156.

<sup>59</sup> Certeau 1988, S. 16.

<sup>60</sup> Certeau 1988, S. 87.

<sup>61</sup> Certeau 1988, S. 88. De Certeau beschreibt zum Einen „Macht-Orte“, die sich durch den Besitz von etwas definieren und zum Anderen „theoretische Orte“ als Überbegriff für totalisierende Systeme und Diskurse. vgl. Certeau 1988, S. 91.

zum Zeitkontinuum der sich immerwährend verändernden Umstände schaffen.<sup>62</sup> Es scheint, als ob der Autor eine gewisse „Überlegenheit“ dieser ökonomisch, politisch oder wissenschaftlich ausgerichteten Strategien formuliert, wobei die Strategien durch ihre örtliche Gebundenheit statisch und inflexibel sind gegenüber den multizentrischen Bedingungen der Taktiken.

## 2.1 Leibemphatische Taktiken

Im letzten Kapitel konnte durch die Analyse von den taktisch intendierten Alltagspraktiken festgestellt werden, dass sich die zentralsten Bedingungen einerseits über ihre Leibgebundenheit<sup>63</sup> und andererseits über ihren Vollzug erschließen. Die von de Certeau beschriebenen alltäglichen Handlungsweisen – wie das Kochen, Lesen, Sprechen, Gehen, u. v. m. – verfügen durch die Gebundenheit an den Leib des Subjektes und ihre Ausführung über das Potential, raffiniert und renitent im überwachten Stadtraum zu intervenieren. Der Leib des Subjekts besitzt in seiner taktilen Qualität und „motorischen Potentialität“<sup>64</sup> raum- und zeitbildende Funktion.<sup>65</sup> Im Modus der Eigenbewegung des Körpers, im Vollzug einer taktischen Geste, erschafft der Körper ein vom Stadtraum unabhängiges Raumgefüge – eine „andere Räumlichkeit“<sup>66</sup>, wie es de Certeau in Unterscheidung zur urbanen Stadtstruktur formuliert. Zwar ist der Körper ermächtigt, in der Bewegung autonome Räume zu produzieren, doch ist er zugleich, wie Lefébvres Entwurf einer „anthropologischen Skizze“ darlegt, ein Produkt des Raumes und den

---

<sup>62</sup> Vgl. Certeau 1988, S. 88.

<sup>63</sup> Diese Überlegungen schließen sich de Certeaus Orientierung an den Philosophen Maurice Merleau-Ponty und die phänomenologische Denktradition des Leibes an. Gemeint ist ein „Gesamtentwurf des Leibes‘ als räumlich-zeitliche, intersensorische und sensomotorische Einheit [...]“, der Leib als wahrnehmendes Medium und weder instrumentell funktionierend, noch semiotisch aufgeladen. Mörth 1997, S. 81. Die Analysen des Philosophen Edmund Husserl, die sich mit dem Verhältnis von Raum, Zeit und dem leiblichen Ich beschäftigten und das Denken über die eigene Fortbewegung im Raum revolutionierten, boten einen epistemologischen Bezugsrahmen für Merleau-Ponty. Vgl. Waldenfels 2009, S. 19. Im Verlauf der Arbeit wird sowohl der Begriff des Körpers als auch des Leibes verwendet, zwar im Bewusstsein um die ontologische Unterscheidung Merleau-Pontys, doch nicht in einem konsequent-differenzierten Gebrauch, da Körper und Leib ebenso untrennbar und wechselseitig miteinander verbunden sind. Doch sei an dieser Stelle auf den Text „Ort und Raum. Eine Verhältnisbestimmung mit Michel de Certeau“ des Philosophen und Kulturtheoretikers Ian Buchanan verwiesen, der eine Distanzierung de Certeaus von den phänomenologischen Raumkategorien bespricht. Buchanan erläutert de Certeaus Interesse an einer kognitiven Auffassung des Raumes, in Anlehnung an Jacques Lacans Raumkonzeption. Die psychoanalytische Raumtheorie soll in Konzentration auf die Gehpraxis im urbanen Raum im Folgenden nicht weiter ausgeführt werden. Siehe hierzu: Buchanan 2007.

<sup>64</sup> Vgl. Mörth 1997, S. 83.

<sup>65</sup> Vgl. Waldenfels 2007, S. 20-21.

<sup>66</sup> Certeau 1988, S. 182.

geltenden Bedingungen ausgeliefert.<sup>67</sup> Der sich bewegende Leib des Subjektes lässt den Raum und die Zeit allerdings „*nicht einfach über sich ergehen*“<sup>68</sup>, konstatiert der Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty: Der Raum sollte nicht ausschließlich a priori als eine leere Konstante gedacht werden, in dem sich Spuren in Form von Raum- und Zeitmomenten des sich bewegenden Körpers einschreiben.<sup>69</sup> Es ist eine wechselseitige Bedingung, die sich zwischen dem Körper als „*leibliche Zeiteinheit*“<sup>70</sup>, der Chronologie seiner Bewegungen und dem Raum ergibt.

Ganz im Sinne Merleau-Pontys, der die Analyse der Eigenbewegung befürwortet, um die sich vollziehende Raumbildung im Akt des leiblichen Handelns zu verstehen, gebraucht de Certeau die motorische Grundbewegung des Gehens als Instrument, um die subversive Körperlichkeit im machtbestimmten Stadtraum zu analysieren.<sup>71</sup> Insbesondere am Beispiel der raumbildenden Handlung des Gehens lässt sich dieses spezifische Verhältnis zwischen Körper und Raum exemplifizieren. Beim Gehen bewegen sich nicht nur die Beine im alternierenden Rhythmus; der gesamte Körper wird in Bewegung versetzt und fungiert als „Erforschungsapparat“ bzw. Wahrnehmungsorganismus von raum-zeitlichen Bedingungen.<sup>72</sup> Die Besinnung auf die sensorischen und taktilen Kompetenzen des Körpers zur „Welterfahrung“ erhält im postmodernen Diskurs über das Zeitalter der Geschwindigkeit – nämlich der Revolution der Fortbewegungstechniken, die sich umfassend auf die hoch-technologisierte Zivilisation bzw. ein beschleunigtes Alltagserleben bezieht – neue Prägnanz. Rasante Personenbeförderungsmittel wie das Auto, das Flugzeug, etc. führen zu radikal neuen und paradoxen Wahrnehmungsformen, die entscheidende Auswirkungen auf anthropologische Voraussetzungen mit sich bringen.<sup>73</sup> Der Kulturosoziologe und Historiker Richard Sennett konstatiert eine „taktile Krise“ und „Desensibilisierung“ des Körpers durch die beschleunigten Fortbewegungsformen, da dem Menschen seine organische Fundierung und Möglichkeit einer körperzentrierten Wahrnehmung geraubt wird. Paradoxerweise erlebt der Mensch die Schnelligkeit seines Vehikel-gebundenen Vorkommens passiv, wobei seine leibliche Orientierung an raum-zeitlichen Konstanten

---

<sup>67</sup> Vgl. Meyer 2007, S. 328. De Certeaus Raumkonzeption orientiert sich an diesem Kerngedanken Lefébvres und entwickelt seine Überlegungen zur Funktionsweise von Taktiken und Strategien vor diesem Hintergrund. Vgl. Buchanan 2007, S. 179.

<sup>68</sup> Merleau-Ponty / Boehm 1966, S. 128.

<sup>69</sup> Vgl. Waldenfels / Giuliani 2000, S. 110.

<sup>70</sup> Fischer 2011, S. 34.

<sup>71</sup> Vgl. Merleau-Ponty / Boehm 1966, S. 128.

<sup>72</sup> Vgl. Giersch 1984, S. 264.

<sup>73</sup> Vgl. List 1997, S. 131. Die „Motorisierungswelle“ hält auch in Österreich Einzug und erreicht in den sechziger Jahren ihren ersten Höhepunkt. Vgl. Novotny 2008, S. 9.

durch den rasanten Fortgang aus dem Gleichgewicht gebracht wird. Jegliche sinnliche Komponenten der Raum- und Leiberfahrung werden demzufolge eingebüßt.<sup>74</sup> Der leibzentrierte Akt des Gehens wirkt einer Entfremdung des eigenen Körperbewusstseins und -erforschens im Sinne einer „Entschleunigung“ des Leibes entgegen: In der Langsamkeit der gehenden Fortbewegung ist eine sinnliche Anpassung an die sich wechselnde Umgebung möglich. Auch das künstlerische Potential lässt sich in der gemächlichen Praxis des Gehens manifestieren: Schritt für Schritt werden zeit- und ortsspezifische Raumdiskurse durch den Akt des Gehens materialisiert. Die Kunstschaffenden fügen sich in die räumliche Organisation des Stadtgefüges ein, eröffnen neue „Möglichkeitsräume“, innerhalb derer sich vorgefundene gesellschaftliche Strukturen erforschen, befragen und neue Deutungsweisen konzipieren lassen.

Das raumbildende Potential des sich gehend fortbewegenden Körpers sollte in der Betrachtung der künstlerischen Aktionen und in Bezugnahme auf de Certeaus Theorie weiter ausgeführt werden. Wurde die innerweltliche Orientierung des Menschen bereits als existenzbegründet erläutert, so greift de Certeau einen weiteren phänomenologischen Aspekt des leiblichen In-der-Welt-Seins auf: Das Sein begründet sich durch das Verhältnis des Leibes zum Raum, zur Umgebung, in Abgrenzung zur Außenwelt.<sup>75</sup> Durch das „Spiel der Schritte“, im Prozess des Gehens, gestaltet der sich bewegende Körper autonome Räumkompartimente, die „*die Grundstruktur von Orten [weben]*“<sup>76</sup>. Ein Ort wird, gemäß de Certeau, von einer festen und stabilen Konstellation von Elementen definiert; Raumgefüge hingegen konstituieren sich aus beweglichen, leibgebundenen und relational zueinander stehenden Elementen: dem Rhythmus der Fortbewegung und der ihr implizierten Zeitlichkeit sowie ihrer Richtungs- bzw. Wegbestimmung.<sup>77</sup> Der praktische „Umgang“ mit einem Ort verwandelt diesen in einen Raum und bekräftigt somit das Potential der taktischen Handlungsgesten der städtischen Gesellschaft. Im Begehen der Straße, die in ihrer geometrischen (weitestgehend) invariablen Struktur im Stadtsystem festgelegt ist, werden neue Raumordnungen durch die Interaktion mit dem Ort geschaffen. Die Untersuchung des Raumes ist in Anbetracht vielfältiger, interessensabhängiger und situationsbedingter Interaktionen mit dem Ort bzw. im Raum – seien es die Performances der österreichischen Künstler, Straßendemonstrationen oder gebaute Architektur – äußerst komplex.

---

<sup>74</sup> Vgl. Sennett 1995, S. 320; vgl. Bette 2005, S. 92.

<sup>75</sup> Vgl. Certeau 1988, S. 219.

<sup>76</sup> Certeau 1988, S. 188.

<sup>77</sup> Vgl. Certeau 1988, S. 218.

## 2. 2 Künstlerisch-performative Ästhetik des Gehens

In den ästhetischen Diskursen der Theateranthropologie, Tanztheorie, Happening- und Performancekunst nimmt die Beschäftigung mit dem motorischen Grundvokabular ab dem Zeitraum der sechziger Jahre eine merklich zentrale Stellung ein, ausgehend von dem Bewusstsein, dass „[a]lle kodifizierten Darstellungsformen eine Deformation der Alltagstechnik „Gehen“ des Sichbewegens im Raum [enthalten]“<sup>78</sup>, begründet der Theateranthropologe Eugenio Barba. Die Praxis des Gehens wird aus ihrem Status der grundlegenden, elementaren Körperbewegung herausgelöst und in der amerikanischen und europäischen Performancekunst zu einer autonom-künstlerischen Handlung etabliert.<sup>79</sup>

Das Potential der ambulatorischen Fortbewegung im Stadtraum scheint für die performativen Künste in einem ähnlichen Sinne reizvoll zu sein, wie es für Michel de Certeau in seinem Konzept der kreativ-subversiven Alltagskultur ist. Zwar stellt das Werk „Kunst des Handelns“ von de Certeau eine fundierte und wertvolle Grundlage dar, um über das Potential der Lokomotion im Stadtraum nachzudenken. Da er sich mit den banal anmutenden Alltagsgesten, in einem Kapitel mit dem Gehen im Spezifischen, aus kulturtheoretischer, philosophischer, soziologischer und ökonomischer Perspektive umfassend beschäftigt, lassen sich die Aktionen der österreichischen Avantgardekünstler in diesen vielschichtigen Diskurs einbeziehen, da sich ab den sechziger Jahren im vielfältigen Kunstschaffen der Wiener Avantgarden eine deutlich Hinwendung zum leibzentrierten Prozess des Gehens in performativer Kunst und Multimedia feststellen lässt.<sup>80</sup> Die Forderung und das Interesse an der Repräsentation von lebendigen, unmit-

---

<sup>78</sup> Zitat Eugenio Barba in: Fischer 2011, S. 17.

<sup>79</sup> Für Fischer sind jene Performances aus den sechziger und siebziger Jahre von Interesse, die sich aus der prozesshaften und ephemeren Ästhetik des Gehens konstituieren. Die Werke der Künstler und Künstlergruppen Richard Long, Francis Alÿs, Ulay und Marina Abramovic, Vito Acconci, Sophie Calle, Bruce Nauman, Trisha Brown, Steve Paxton, Yvonne Rainer, William Pope.L, Janet Cardiff – um nur einige zu nennen – werden von Fischer in seinem Dissertationsprojekt untersucht. Siehe die publizierte Edition: Fischer 2011, S. 29.

<sup>80</sup> Um einige wenige zu erwähnen: beispielsweise Hermann Nitschs theatrale Prozessionen in der Niederösterreichischen Landschaft als Bestandteil seines „Orgien-Mysterien-Theaters“, das er Zeit seines Schaffens immer weiter konzipiert, um seine Idealvorstellung eines Gesamtkunstwerkes zu erreichen (Abb. 3). In der Performance „Homo Meter“, aus dem Jahr 1973, schnürt sich VALIE EXPORT an der belgischen Küste zwei Brotleibe, gefüllt mit Muscheln und Sand, an ihre Füße und bewegt sich damit schwerfällig in Richtung des Meeres (Abb. 4); die Künstlerin überprüft ihren Gang per pedes zur „*Mythologie des zivilisatorischen Prozesses*“. Zitat VALIE EXPORT, nach: Prammer 1988, S. 66; Kiki Kogelnik, Österreichs wichtigste Pop-Art Künstlerin, spaziert 1967 in ihrer Aktion „Kunst kommt von künstlich“ am Opernring Wiens mit einer zwischen ihr und ihrem Begleiter gespannte Schnur entlang, an der schaumstoffartige biomorphe Formen, sogenannte „hangings“, montiert sind (Abb. 5). Im Prozess des Gehens schwingen diese Formen im Rhythmus der Schritte mit, erlangen selbst als plane Ausschnitte raumgreifende Qualitäten und konkurrieren parodisch in ihrer leichten Existenz mit der Trägheit des Mensch-Seins.

telbar interagierenden künstlerischen Prozessen sind wesentliche Motive der szenischen Arbeiten der Wiener Literatengruppe, der Künstler Brus, VALIE EXPORT und Weibel, die als Wegbereiter der österreichischen Aktionskunst ihr Atelier verlassen und per pedes in der Stadt Wien agieren. Die Überführung ihres künstlerischen Schaffens in den öffentlichen Raum geht einher mit einem ästhetischen Wandel: Die Materialität ihrer Kunst „*werke*“ in Form von Kunst „*ereignissen*“ konstituiert sich aus dem Zusammenspiel mit dem vielfältigen, unvorhersehbaren und spontanen Alltagsgeschehen. Dieser Exodus der Künste, der sich im internationalen Kunstkontext manifestiert – man denke dabei an die amerikanische und europäische Happening-, Aktions-, Fluxus- und Performancekunst der späten fünfziger, frühen sechziger Jahre – leitet die bedeutende Entwicklung der performativen Wende in der sozial- und kulturwissenschaftlichen Theorie sowie in den Kunst- und Theaterwissenschaften ein.<sup>81</sup> Die „Kultur als Performance“, wie es Fischer-Lichte beschreibt, ihre Dynamik, die Art und Weise ihrer Entstehung, stellt bereits ab den späten Sechzigern, frühen Siebzigern ein merkliches, jedoch erst ab den neunziger Jahren ein konsequentes Forschungsinteresse in den Kulturwissenschaften dar.<sup>82</sup>

Die Wissenschaftsdiskurse dieser Disziplinen lassen eine Hinwendung zur performativen und handlungsorientierten Dimension von Kultur feststellen, indem sie sich eines breiten Fundus von Begriffen aus der Sprechakttheorie, der Aufführungstheorie des Theaters sowie der ethnologischen und religionswissenschaftlichen Ritualforschung bedienen.<sup>83</sup> Entscheidender Aspekt der performativen Wende ist die Fokussierung auf die Analyse von künstlerischen, politischen, sozialen und alltäglichen Inszenierungsprozessen, durch die sich zuerst Kultur und ihre Bedeutungsebenen erschließen lassen. Das Interesse am Potential der Alltagskultur, das sich in soziologischen und ethnologischen Untersuchungen vermehrt ab den sechziger Jahren bekundet, dürfte auch für die methodische Entwicklung bzw. performative Wende in den Kulturwissenschaften

---

<sup>81</sup> Vgl. Fischer-Lichte 28. Januar 2000, S. 20; vgl. Bachmann-Medick 2006, S. 106-107.

<sup>82</sup> Bis zu diesem Zeitpunkt setzen sich die Kulturwissenschaften hauptsächlich mit der Struktur und Repräsentation von kulturellen Phänomenen auseinander und bilden ihr Verständnis über die Tradition des „linguistic turns“. Vgl. Fischer-Lichte 28. Januar 2000, S. 22-23.

<sup>83</sup> Vgl. Bachmann-Medick 2006, S. 105, vgl. Fischer-Lichte 2003, S. 33. Es wird davon abgesehen, den Entstehungskontext des „performativen turns“ und seine Herausbildung in den einzelnen Disziplinen ausführlicher darzustellen, da es für die folgende Argumentation nicht weiter dienlich ist. Für eine vertiefende Lektüre sei auf das Buch „Cultural Turns“ der Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Bachmann-Medick hingewiesen, die sich vorwiegend mit der ethnologischen Ritualanalyse als Impuls für den performativen Turn beschäftigt, siehe: Bachmann-Medick 2006, S. 104-143. Und auf das einführende Kapitel des Sammelbandes „Geschichtswissenschaft und ‚performative turn‘“ der Historiker Jürgen Martschukat und Steffen Patzold, das einen historischen Überblick über die Theoriebildung der performativen Wende in den Geschichtswissenschaften gibt. Siehe: Martschukat / Patzold 2003b, S. 1-31.

impulsgebend gewesen sein. De Certeau beispielsweise interessiert sich in seinem Werk „Kunst des Handelns“ für den performativen Aspekt des städtischen Alltagslebens: den alltäglichen Handlungsweisen der Stadtbewohner. Die Wirkmächtigkeit und „bedeutungsprägende Kraft“ alltäglicher und taktisch intendierter Alltagspraktiken im urbanen Raumgefüge sind Zentrum seiner soziologischen Forschung und gehen konform mit den methodischen Leitvorstellungen, die sich im Zuge der performativen Wende etablieren. Der Vollzug renitenter Handlungsweisen durch die Stadtbewohner kann – im Sinne de Certeaus – in der herrschenden Gesellschafts- und Staatsordnung ein unabhängig-individuelles Kultur(er)leben hervorbringen, was den Dispositivcharakter performativer Handlungen im Alltagsgeschehen umso deutlicher markiert.<sup>84</sup>

Das performative Kunstschaffen der fünfziger bis siebziger Jahre in Wien ist insofern in diesem Diskurs zu erwähnen, da es durch den Anspruch der Künstler nach einer Schaffung von dynamisch-transitorischen Kunstereignissen durch das Zusammenspiel ihrer eigens erfahrbaren Leiblichkeit im Bewegungsmodus und den unmittelbar rezipierbaren Lebensprozessen als wegbereitende Entwicklung einer sich langsam fundierenden Performance-Kultur verstanden werden kann.<sup>85</sup> Die künstlerische Praxis in Wien in diesem Zeitraum ist eng verwoben mit einer betont körperbezogenen österreichischen Kunsttradition. Der Kunsthistoriker Bernhard Bürgi schreibt im Katalog „Körperzeichen Österreich“ zur gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur im Jahre 1983 von einem „*österreichischen Mentalitätsraum, in dem sich bestimmte Konstanten im Umgang mit dem Körper ablesen lassen*“<sup>86</sup>. Er referiert auf eine Tradition in Österreich, die sich ab der Jahrhundertwende konsequent mit dem Körper und mit „*expressiven Selbstdarstellungen*“ auseinandersetzt, wie beispielsweise in den Werken der Maler Richard Gerstl, Egon Schiele, Oskar Kokoschka augenscheinlich zu sehen ist (Abb. 6, 7, 8). Die radikale Auseinandersetzung mit dem eigenen leiblichen Sein ist für den österreichischen Kunstkontext ab Mitte der fünfziger Jahre

---

<sup>84</sup> Martschukat und Patzold erläutern den Paradigmenwechsel von der textgebundenen Vorstellung des Kulturellen (linguistic turn) zu einem performativen Kulturverständnis (performative turn) anhand der methodologischen Verlagerung innerhalb der Wissenschaftsdisziplinen auf das Konzept des Dispositivs, das an die Stelle des „Diskurses“ rückt. Vgl. Martschukat / Patzold 2003a, S. 11, 31. Das Dispositiv nach der Definition von Foucault beinhaltet eben auch Elemente, die „*Gesagtes ebenso wie Ungesagtes*“ umfassen. Zitat Foucault, nach Agamben 2008, S. 8. Zu erwähnen sei hier außerdem, dass mit Paradigmenwechsel keinesfalls eine klare Grenzziehung zwischen den „turns“ impliziert sein soll. Vielmehr zeigt dieser Pluralismus von „Wenden“, wie sehr sich die vielfältigen Theoriebildungen überlappen und durchdringen.

<sup>85</sup> Vgl. Fischer-Lichte 2003, S. 40.

<sup>86</sup> Zitat Bernhard Bürgi, in: Bürgi 1982a, S. 3.

paradigmatisch.<sup>87</sup> Die Künstler der Wiener Avantgarden bestreiten sehr individuelle Wege in ihrer Beschäftigung mit verschiedenen Körperausdrucksmöglichkeiten. Ihre Werke korrespondieren mit der amerikanischen Body-Art, die hauptsächlich in den späten Sechziger- und frühen Siebzigerjahren vorherrschend ist; einer Zeit, in der global gesehen von einem großen sozialen Aufbegehren gesprochen werden kann.<sup>88</sup> Die Kunsthistorikerin Amelia Jones differiert zwischen den Termini „Body-Art“ und „Performance-Art“. Im Unterschied zur Performance-Art, die zumeist ein klar definiertes Setting – das einer distanzierten Publikum-Bühnen-Situation – erfordert und explizit theatralisch inszeniert wird, versteht sie die Body-Art als eine Negation der verfolgten Ziele der Performance-Kunst: *„The term ‚body art‘ emphasizes the implicaton of the body (or what I call the ‚body/self‘, with all of its apparent racial, sexual, gender, class, and other apparent or unconscious identifications) in the work.“*<sup>89</sup> Wie bereits in der Einleitung herausgestellt, ist das Ausreizen sozialer und kultureller Tabus wichtiger Bezugspunkt im künstlerischen Schaffen der in dieser Arbeit fokussierten Wiener Avantgarden. Aus einer sprachkritischen Haltung heraus konzentrieren sich die Wiener Gruppe, ebenso wie der Wiener Aktionist Günter Brus und Protagonisten des Expanded Cinema auf die Arbeit mit dem und am eigenen Körper; auf das ästhetische Handlungspotential des eigenen Körpers, geprägt vom gesellschaftlichen, sozialen, politischen, kulturellen Gesellschaftssystem. Wenn auch dieses Kontinuum von Sprachskeptizismus in den Wiener Avantgarden augenscheinlich ist, so rückbezieht sich die Wiener Gruppe beispielsweise auf sprachkritische Theorien Ludwig Wittgensteins, des Wiener Kreises, usw., während die Wiener Aktionisten ihre „direkte Kunst“ aus der Malerei entwickelten.<sup>90</sup> Die körperzentrierte Besinnung der Künstler lässt sich anhand einer Analyse der Leibeserfahrungen per pedes in den ausgewählten Werksbeispielen ausführen: Durch den alternierenden Rhythmus der Schritte erfährt der sich gehend Fortbewegende eine Zentrierung auf die eigene Präsenz und das innere Gleichgewicht – es erschließt sich eine Intensivierung des Wahrnehmungssensoriums. Für die Performancekünstler scheint dieser Aspekt der subjektzentrierten Lokomotion reizvoll zu sein, um die außerhalb des Leibes existierenden Bedingungen sinnlich wahrnehmen und erspüren zu können. Der Körper dient den Künstlern in seinem pedestrischen Vorankommen als direktestes,

---

<sup>87</sup> Es sei unter anderem hingewiesen auf die österreichischen Künstler Arnulf Rainer, Maria Lassnig, Friederike Petzold, Kiki Kogelnik, etc. in deren Arbeit der Bezug auf den eigenen Körper augenscheinlich ist.

<sup>88</sup> Vgl. Jones 1998, S. 103.

<sup>89</sup> Jones 1998, S. 13.

<sup>90</sup> Vgl. Schwanberg 2003, S. 55.

leibeigenes Instrument, um sich in dynamischer und unmittelbarer Weise mit der Umwelt in Beziehung zu bringen. Es kann nun festgestellt werden, dass die Künstler in der Lokomotion per pedes die äußere Lebenswirklichkeit im Stadtgefüge direkt rezipieren, durch die Immersion in der Menge der Passanten und Straßenbummler in Interdependenz auf das dynamische Verhältnis mit der Umwelt reagieren, die rückwirkenden Erfahrungen sofort verwerten und sogleich in künstlerisch-performative Prozesse materialisieren.

### 3 Poetiken des Gehens

Ein „poetischer Glücksfall“.<sup>91</sup> So bezeichnet Michel de Certeau jenes „Gehen“, das vom sich Bewegenden aus einer gewissen widerständigen Intentionalität heraus, wie bereits im ersten Kapitel ausführlich dargelegt, innerhalb des urbanen öffentlichen Stadtraums praktiziert wird. Ein Glücksfall wohl deshalb, da die Fortbewegung zu Fuß in seiner einfachsten Form, nämlich in aufrechter Position des Gehenden, durch eine Chronologie alternierender Schrittwechsel, auf direkte Weise in Alltagskontexte eingebunden und somit als subversives Handeln gegen etablierte Ideologien erfahrbar sein kann. Das poetologische Signum des Gehens wird in der Analyse jener Geh-Akte im Stadtraum sichtbar, welche die Qualitäten performativer Übergangsmarkierung bzw. Grenzauslösung hervorkehren. Folglich lässt sich das Gehen im Kontext der performativen Künste als eine bipolare Handlung begreifen: einerseits dem trivialen Bewegungsmodus zugehörig, andererseits ästhetische Struktur künstlerischer Performances. Ist das Gehen konstitutiv für Performances, die an öffentlichen Orten in der Stadt durchgeführt werden, so schwimmt diese Grenze zwischen alltäglicher Handlung und künstlerischer Praktik und wird als Übergangs- bzw. Schwellengeste aktiv. Jenes Moment erläutert der Künstler und Kunsttheoretiker Allan Kaprow, dessen Schriften und künstlerisches Schaffen impulsgebend für die amerikanische und zentraleuropäische Kunstszene, im spezifischen der Happening-Bewegung, waren. Er plädiert in seinem Buch „Assemblages, Environments, and Happenings“ aus dem Jahre 1956 dafür, dass „*the line between art and life should be kept as fluid, and perhaps indistinct, as possible.*“<sup>92</sup> Fließende bzw. sich auflösende Grenzen zwischen alltäglichen Handlungen, Situationen und dem künstlerischen Schaffen werden bereits Mitte der Fünfzigerjahre in theoretischer Auseinandersetzung konkretisiert und beispielsweise von der Wiener Gruppe mit ihren raren Kunstaktionen in der Stadt und den städtischen *dérive*-, Umherschweif-Experimenten der „Internationale Situationniste“ – im folgenden Situationistische Internationale – Anfang der Fünfziger praktiziert. Dass die erste Kunstaktion der Wiener Gruppe<sup>93</sup> „*Une soirée aux amants funèbres*“ im Jahr 1953 in den Straßen Wiens nach ihren klar definierten Vorstellungen eines „*poetischen actes*“ in Form einer Prozession durchgeführt wird, und diese „*poetische procession*“ in ihrer lateinischen

---

<sup>91</sup> Certeau 1988, S. 94.

<sup>92</sup> Kaprow 1996, S. 260.

<sup>93</sup> Bei dieser Aktion sind erst drei der fünf Mitglieder – Artmann, Bayer und Rühm – beteiligt. Dennoch wird sie in das Gemeinschaftsoeuvre der Wiener Gruppe aufgenommen, da die Mitglieder selbst die Formierung der Gruppe auf das Jahr 1952 datieren. Vgl. Bayer 1997a, S. 30.

Etymologie – „procedere“: Fortschritt machen, voran *Gehen* – bestimmend ist, scheint für die hier verfolgte Argumentationslogik eine „glückliche“ Begebenheit. Die Wiener Gruppe formiert sich bereits in den frühen Fünfzigerjahren zu einem experimentell-progressiven Zusammenschluss von Dichtern und Schriftstellern: Gerhard Rühm (1930 geboren), Hans Carl Artmann (1921 geboren, 2000 gestorben), Oswald Wiener (1935 geboren) Friedrich Achleitner (1930 geboren) und Konrad Bayer (1932 geboren, 1964 gestorben). Die intensivste Zusammenarbeit der Protagonisten der Wiener Gruppe kann auf die Jahre zwischen 1954 und 1959 datiert werden: *poetische acte*, *literarische cabarets*, Gemeinschaftspublikationen und -lesungen werden in dieser Zeit im Gruppenverband realisiert (Abb. 9). Die Arbeiten der Wiener Gruppe beschränken sich demnach nicht nur auf das geschriebene Wort, sondern geben pionierhaft durch ihre formal-ästhetische Vielfalt ihrer Werke eine neue Stoßrichtung in der künstlerischen Praxis vor, die für viele Schriftsteller richtungsweisend und für die zeitgenössischen Künstler impulsgebend ist.

Dem Gehen wird auch von den Situationisten eine maßgebliche Bedeutung zugemessen, indem die pedestrische Lokomotion eine leibzentrierte Methode zur „*Revolution [im] Dienst der Poesie*“<sup>94</sup> darstellt. Im Jahre 1957 formiert sich in Paris die Situationistische Internationale, die bis zu ihrer Auflösung im Jahr 1972 besteht (Abb. 10). Sie ist eine der ersten international rezipierten Bewegungen, die sich explizit mit den Strukturen der Stadt und den städtischen Alltags- und Lebensbedingungen konzeptuell auseinandersetzt. Prägt zunächst das jeweilige Kunstschaffen der Mitglieder – beispielsweise der Maler Asger Jorn, der Bildhauer Constant, die Schriftstellerin Michele Bernstein, der Filmemacher und Autor Guy Debord, u. v. m., die Leitvorstellung einer „urbanen Politik“ im städtischen Alltagsleben, so vermittelt, aufgrund der Ausschlüsse und Austritte der Künstler im Laufe der Jahre, allein die theoretische Proklamation ihre politisch-revolutionäre Gesinnung.<sup>95</sup>

Das Paradigma der Überführung der Kunst in die Lebenswelt oder vice versa die Auflösung alltagsrealer Situationen, Erlebnisse, in den Kunstkontext wird ab den Fünfzigerjahren merklich forciert. Der Prozess des kreativen Schaffens – im Interesse

---

<sup>94</sup> Situationistische Internationale 1995a, S. 163.

<sup>95</sup> Dabei steht insbesondere das Hauptwerk Guy Debords „*La société du Spectacle*“ (Erstveröffentlichung 1967) im Mittelpunkt der theoretischen Konzeptionen der Situationistischen Internationale. Vgl. Wiegmann 2005, S. 11. Das von der Situationistischen Internationale entwickelte Modell der „urbanen Politik“ wird im Folgenden ausführlich erläutert, da es in unmittelbarem Zusammenhang ihrer strategischen Geh-Praxis steht.

der vorliegenden Arbeit jener des Gehens in der Stadt – soll nun mit dem eigentlichen „Kunstwerk“ – der pedestrischen Fortbewegung – in einem alltäglichen Kontext zusammenfallen. Ein besonderes Interesse an einer theoretischen und praxisorientierten Auseinandersetzung mit den Dispositionen des Alltags und seinen Akteure zeigen internationale intellektuelle Bewegungen beispielsweise der Surrealisten und Dadaisten bereits in den Zwanzigerjahren des 20. Jahrhunderts, die französischen Existentialisten der Vierziger- und Fünfzigerjahre und die Situationistische Internationale, die insbesondere in den Fünfziger- und Sechzigerjahren in den Pariser Straßen präsent waren.<sup>96</sup> Auch in Österreich sind diese Tendenzen präsent: Die neu formulierte Forderung nach einer künstlerischen Ausschöpfung des direkten und spontanen Potentials der Alltags- und Lebenskultur geht in dem je spezifischen und progressiven Kunstschaffen der Wiener Avantgarden einher mit der künstlerischen Gestaltung einer „direkten Wirklichkeit“, die ihrer Auffassung nach diametral den konventionellen Alltagsstrukturen der Wiener Gesellschaft gegenüber steht.<sup>97</sup>

Der „poetische act“ der Wiener Gruppe „Une soirée aux amants funèbres“ und die Praxis des *dérive* der Situationistischen Internationale sind frühe Zeugnisse für die Erprobung transitorischer Kunstformen in städtischen Alltagssituationen. Das spontane und direkte Aufeinandertreffen der Künstler und den gänzlich überrumpelten Passanten, Straßeneinkäufern, Spaziergängern, usw. im Stadtgeschehen zeugt von einer in höchstem Maße durchlässigen Grenzerfahrung dieser beider so gegensätzlichen Pole von Kunst und Leben. Die Interdependenz, die sich in der Konfrontation zwischen den zufällig beiwohnenden Rezipienten und den Performances ergibt, konkretisiert den künstlerischen Akt in seiner scheinbaren „Authentizität“. Die Ästhetik der Performance ist, wie Fischer-Lichte treffend beschreibt:

*„das menschliche Leben selbst und zugleich [...] sein Modell. Es ist das Leben jedes einzelnen an ihr Beteiligten, das sich in ihr abspielt, und zwar buchstäblich und nicht nur in einem metaphorischen Sinn. Tiefer als in einer Aufführung*

---

<sup>96</sup> Vgl. Winter 2007, S. 203. Die Situationistische Internationale war international ausgerichtet und in einigen Städten durch eine regionale Sektion vertreten: Zeitweise verfügten sie über holländische, belgische, skandinavische, algerische, britische und US-amerikanische „Organe“. Die Münchner Künstlergruppe SPUR stellt Ende der Fünfziger bis Mitte der Sechziger in den Grundzügen das deutsche Pendant zur Situationistischen Internationale dar.

<sup>97</sup> Der österreichische Schriftsteller und Historiker Ferdinand Schmatz präzisiert, dass der vermeintlich in den Kunstaktionen ausagierte Bruch mit dem Wirklichkeitsbild der Wiener Gesellschaft nicht als Bruch mit der Außenwelt, sondern mit dem kulturell überlieferten, anezogenen zu verstehen ist und sich an die Wahrnehmung jedes Rezipienten ihrer Kunst richtet. Schmatz 1992, S. 10-11.

*kann sich Kunst wohl kaum auf das Leben einlassen, weiter als hier sich ihm wohl kaum annähern.*<sup>98</sup>

Die Auflösung bzw. Aufhebung der Differenz dieser zwei Wirklichkeiten, zwischen dem Ästhetischen und den sozialen, politischen, kulturellen Bedingungen kann dennoch nicht vollständig realisiert werden. Zwar richten sich die in dieser Arbeit gewichteten Künstler mit ihren Performances zunächst progressiv gegen jegliche klassische Konventionen ihres künstlerischen Erbes – sei es im Bereich der Literatur, bildenden Kunst oder Film – so können sie ihr Kunstschaffen trotzdem nicht von der „Institution Kunst“ lösen und sich ihrer bedingten Grenze hinwegsetzen.<sup>99</sup> Die Ambitionen nach einer Integration ihrer performativen Praxis in das öffentliche Stadtleben und somit in die Bewusstseinsphären des etablierten Gesellschaftssystems sind der Wiener Gruppe, wie auch der zeitlich in Paris agierenden Situationistischen Internationale gemein. Die Situationisten orientieren sich dabei, im Gegensatz zur Wiener Gruppe, ausschließlich an ihren theoretisch formulierten und in praktischer Erprobung erzeugten Strategien zur Konstruktion von Situationen – namensgebend für ihren Gruppenverband –, die in ihrer politischen Nachhaltigkeit Veränderungen im Gesellschaftsgefüge bewirken sollen. Die Wiener Gruppe positioniert sich, wie noch herauszustellen sein wird, am deutlichsten, von den in dieser Arbeit gewichteten Avantgarden, in einem gesellschaftspolitischen Konnex und die Situationisten wie die Protagonisten der Wiener Gruppe teilen gleichermaßen aufgrund ihres progressiven Kunstschaffens das Los, vom zeitgenössischen Kulturmilieu ihrer Umgebung als „Underground“-Bewegungen diffamiert zu werden.<sup>100</sup> Dass sich diese beiden in den Fünzigern formierenden Avantgarden in ihren „*experimentellen eingriffen in den alltag*“<sup>101</sup> der trivialen und zugleich wohl poetischsten „Methode“ – dem Gehen – bedienen, zeugt von der motorischen Potentialität zur Subversion der pedestrischen Lokomotion, wie im ersten Kapitel besprochen.

Die Betrachtung des je signifikanten Geh-Aktes in der Prozession der Wiener Gruppe und in den Streifzügen der Situationisten soll nicht in einer vergleichenden Analyse gegenübergestellt werden, da sich ohnehin aufgrund der Natur des Gehens zahlreiche Analogien ergeben. Einerseits soll nachgezeichnet werden, welche Geltung

---

<sup>98</sup> Fischer-Lichte 2004a, S. 360.

<sup>99</sup> Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 352.

<sup>100</sup> Bis in die späten Sechzigerjahre werden die avantgardistische Wiener Kunst- und Kulturszene wie auch VALIE EXPORT, die Wiener Aktionisten, die Architekturgruppe Zünd-Up, etc. als Untergrund-Bewegungen verhandelt. Ironisch, wenn man bedenkt, dass die Künstler mit ihren Performances direkt in das Alltagsleben vorgedrungen sind. Vgl. Keller 2008, S. 39.

<sup>101</sup> Weibel 1997, S. 779.

das motorische Grundvokabular in den avantgardistischen Strömungen dieser Zeit an verschiedenen Orten, wie Paris und Wien, zur Folge hat, insbesondere wenn, so bei den Situationisten, die Lokomotion per pedes eine zentrale Rolle in ihrer Theoriebildung und in weiterer Folge in der Praxisausübung spielt und der Prozess des Gehens in den einzigen Aktionen der Wiener Gruppe im öffentlichen urbanen Raum konstitutiver Bestandteil ist. Andererseits eröffnen sich neue Möglichkeiten der Annäherung an das Phänomen des Gehens als autonome und radikal-performative Geste im Kunstkontext der fünfziger und sechziger Jahre. Überdies wird herauszustellen sein, dass zahlreiche Similaritäten zwischen den theoretisch formulierten und praktisch umgesetzten Methoden der Situationisten und de Certeaus Überlegungen in seinem Werk „Kunst des Handelns“ definiert werden können.<sup>102</sup> Ihrer Methode des *dérive* wird demzufolge ein umfangreicher Beitrag gewidmet, um einen augenscheinlich konkreten Praxisbezug darzulegen, an den de Certeaus Theorie des „Gehens in der Stadt“ sehr nah orientiert ist. Der entsprechende Bezugsrahmen – die poetische Prozession und die Konstruktion von gesellschaftsverändernden Situationen im Gehen – ist für den Diskurs über das Gehen als performative Ästhetik in den Aktionen ebenso bestimmend und soll in weiterer Ausführung erläutert werden.

### **3.1 Wiener Gruppe „Une soirée aux amants funèbres“**

„Eine Soiree der Liebenden in düsteren Gedanken“. Der unheimliche Zug der Liebenden? Ein Umzug der Liebenden durch die düstere Nacht? Eine Soiree der düsteren Liebesgedanken? Die Prozession der Liebenden durch die düstere Nacht? Bereits der Titel enigmatischen Charakters „Une soirée aux amants funèbres“<sup>103</sup> für den ersten „poetischen act“ der Wiener Gruppe lässt erahnen, dass es sich um ein surrealmystisches Ereignis handeln muss. Ein präzises Zeugnis der Organisatoren über den Hergang dieser Abendveranstaltung gibt Aufschluss über ihren Charakter: eine „procession“ mit einer unbestimmten Anzahl an Leuten findet am Abend des 22. 8. 1953 statt. Die Route der Prozession führt durch die Wiener Innenstadt und folgt einem festgelegten Weg: ausgehend vom „*Goethedenkmal – oper – kärnthnerstrasse – stephansplatz – rothenurmstrasse – stamboul – uraniabrücke – franzensbrücke –*

---

<sup>102</sup> Es wurde bereits erwähnt, dass sich de Certeau unter anderem in seiner Theoriebildung an Lefébvre orientiert, der über eine gewisse Periode eng mit der Situationistischen Internationalen zusammenarbeitet und als Mentor fungiert.

<sup>103</sup> Eine wörtliche Übersetzung des Titels in die deutsche Sprache ist schwer zu übertragen, weshalb mit dankenswerter Unterstützung von Frau Dr. Oberhammer-Rambossek sinnngemäße Übersetzungsmöglichkeiten gefunden wurden, die sich auf die inhaltliche Ästhetik der Prozession beziehen.

*hauptallee – prater: illusionsbahn*<sup>104</sup>. Der Disposition einer im rituellen Kontext eingebundenen Prozession gleich, wird durch den Einsatz von „Decor“ der Symbolgehalt und die Theatralität des Festzugs erzeugt:

*„Die damen und herren der procession mögen in absolut schwarzer kleidung und wol [sic] auch mit weissgeschminktem gesicht erscheinen. Während der prozession werden die weissen blumen einer subtilen morbidität vor sich getragen, wie auch herbstlich und ultimä brennende lampions und candélabres.*

*Die perpetuelle verbrennung von specereien und solemnem räucherwerk soll die profunde anmut der ceremonie gebührend unterstreichen.*<sup>105</sup>

Ergänzend zum visuellen Erscheinungsbild der Prozession werden die akustischen und olfaktorischen Sinne der Mitschreitenden und zufällig Beiwohnenden gereizt:

*„Die melancholie eines flötenspielers geleitet den mit feierlichkeit und tiefer stille schreitenden zug. Seine musik ist von strenger klassik. Der flötenspieler ist mit frischem efeu bekränzt und seine flöte selbst von dunklem flor umwunden.*

*Die perpetuelle verbrennung von specereien und solemnem räucherwerk soll die profunde anmut der ceremonie gebührend unterstreichen.*<sup>106</sup>

Ähnlich einer liturgischen oder Festtags-Prozession sind an der Wegstrecke der Soiree Stationen für kurze rituell eingebundene Aufenthalte eingeplant, um „*passagen aus den oeuvres von Ch. Baudelaire, Edgar A. Poe, Gérard de Nerval, Georg Trakl und Ramón Gómez de la Serna im original*“<sup>107</sup> zu deklamieren. Ein Protokoll über den Ablauf dieses „premier acte poetique“ informiert darüber, dass die vorgesehene Route nicht zur Gänze abgegangen wird. Aufgrund des abgesagten Praterfestes wird der Festzug nicht wie vorgesehen über die Hauptallee in den Prater, sondern von der Station Urania in den legendären „Strohkoffer“ geführt.<sup>108</sup> Auf der Kärntner Straße wird eine „*verkehrsstörung*“ verursacht, aufgrund der folgenden Masse von „*150 bis 200 personen*“, die zudem „*den rahmen für unsere rezitationen*“<sup>109</sup> gibt, so Konrad Bayer.

---

<sup>104</sup> Artmann 1997, S. 57. Die nahezu konsequente Kleinschreibung der Autoren der Wiener Gruppe wird, je nachdem wie ihre Texte publiziert sind, übernommen.

<sup>105</sup> Artmann 1997, S. 57.

<sup>106</sup> Artmann 1997, S. 57.

<sup>107</sup> Artmann 1997, S. 57.

<sup>108</sup> Der Strohkoffer ist ein beliebter Ort des interdisziplinären, fruchtbaren Austausches, so auch für die Mitglieder der Wiener Gruppe. Legendär ist er deshalb, weil er in den Fünfzigern einer der zentralen Treffpunkte junger avantgardistischer Kunstschaffender und Kunstinteressierter ist, die Ausstellungen, Lesungen, Konzerte im Strohkoffer organisieren.

<sup>109</sup> Bayer 1997b, S. 35.

Die sorgfältige Abhandlung über die ästhetischen und formalen Rahmenbedingungen der Prozession entspricht ihrer Natur eines inszenierten Ereignisses. Der geographisch und zeitlich bestimmte Ablauf, die klar definierte äußerliche Erscheinung der Beteiligten sowie der mitgeführten Gegenständen transportieren den symbolischen Gehalt der Prozession. Die Soiree ist nach kulturhistorischer, gesellschaftlicher, kultureller oder politischer Bedeutung raum-zeitlich strukturiert, wodurch sich im multiplen Schrittemsemble der Prozessionsteilnehmer ihre spezifischen „Wert- und Ordnungsvorstellungen“ manifestieren, die durch das Prozessionsritual erfahrbar werden. Die Durchführung in der Öffentlichkeit ist Voraussetzung für die Sichtbarmachung dieser Absichten, Interessen, Werte, der Wiener Gruppe und der Prozessionsanhänger.<sup>110</sup> In der Realisation der konzipierten Anleitung entfaltet die Prozession in Interdependenz mit dem durchschrittenen Raum ihre Eigendynamik. Es darf demzufolge nicht außer Acht gelassen werden, dass die angesammelten Geschichten und die Organisation eines Ortes in einem Wechselverhältnis aufeinander wirken. Der melancholisch-mystische Umzug durch die Wiener Innenstadt ist eine Identifikation der Gehenden *„des makabren mit dem poetischen – die im grunde sehr wienerisch ist“*<sup>111</sup>. Die ikonographische Entschlüsselung der Prozession oszilliert zwischen augenscheinlich dunkler Romantik und subversiver Intervention im Stadtraum. Diese zwei Ansätze vereinen sich merklich in den frühen gemeinschaftlichen Arbeiten der Wiener Gruppe. Die „acht-punkte-proklamation des poetischen actes“ zeugt von der Surrealismus-Rezeption Artmanns, die den Anliegen der Wiener Gruppe, das „gesellschaftliche Realitätsprinzip“ durch ihre performativ-ästhetischen Werke zu destruieren bzw. anzugreifen, entgegenkommt:

*“der protest gegen das konventionelle, anonyme, normative, der sich jedoch weniger durch eine aggression nach aussen, als mehr durch ein [...] subjektiv bedingtes anders-, eigensein ausdrückte, provoziert durch das belastende ärgernis, das man schon durch die kleinste abweichung vom üblichen hervorrief.“*<sup>112</sup>

Unter diesen Voraussetzungen finden sich im Jahr 1952 in der Wiener Gruppe Persönlichkeiten zusammen, die in unterschiedlichen künstlerischen Disziplinen ausgebildet

<sup>110</sup> Vgl. Gengnagel / Thiel-Horstmann / Schwedler 2008, S. 6, 10, 14.

<sup>111</sup> Rühm 1967, S. 11.

<sup>112</sup> Rühm 1967, S. 11. Der Germanist Michael Backes bewertet die surrealistischen Einflüsse am Beginn des gemeinschaftlichen Zusammenarbeitens der Wiener Gruppe als sehr oberflächlich und meint in ihrem literarischen Werk nur ein „ironisch-fasziniertes Zitieren“ erkennen zu können. Vgl. Backes 2001, S. 132 – 134, 139. Artmanns Affinität zur düsteren, „schwarzen“ Ästhetik zeigt sich auch in der Lyrik seines Gedichtbandes „Med ana schwoazzn dintn“ von 1958, mit dem er durchschlagenden Erfolg verzeichnen durfte.

sind: der Komponist Gerhard Rühm, der Dichter Hans Carl Artmann und Konrad Bayer der Schriftsteller. Oswald Wiener, der Jazzmusiker und der Architekt Friedrich Achleitner stoßen im Jahr 1954 zur Gruppe hinzu. Es scheint in Wien ein Phänomen der Zeit zu sein, dass sich in den Fünfzigern junge aufstrebende Künstler, Architekten und Literaten vermehrt zu offiziellen Gruppen zusammenschließen und ein Netzwerk formieren, um sich sozusagen im Kollektiv auf künstlerisch-ästhetischer Ebene gegen das starre kultur- und gesellschaftspolitische System in Österreich zu richten. Die Nachkriegsjahre kann man umfassend als die Zeit des „Wiederaufbaus“ einer traditionsreichen, ehrwürdigen Identität Österreichs und der Tradierung der sogenannten „Opferrolle“ Österreichs unter dem Nationalsozialismus beschreiben. Umso besser lässt sich verstehen, weshalb jegliche vorwärts gewandten, fortschrittlichen Bestrebungen in dem restriktiven und rückständigen Klima von der Gesellschaft unaufgeschlossen rezipiert und sanktioniert werden. Diese Repression bewirkt einen intensiven interdisziplinär-künstlerischen Austausch zwischen einzelnen fester oder loser zusammengeschlossenen Künstlerkollektiven – zu erwähnen sind unter anderem die zu Beginn der Fünfziger sich formierende Hundsgruppe, die abstrakten Maler der Galerie nächst St. Stephan, die Wiener Aktionisten, die zu Beginn der Sechzigerjahre ähnliche künstlerische Ziele verfolgen, die österreichische Künstler- und Architektengruppe Haus-Rucker-Co, die 1967 zusammenfindet und die Architektenteams COOP HIMME(L)BAU und Zünd-Up, die sich 1968 und 1969 formieren.<sup>113</sup> Der äußerst fruchtbare Dialog zwischen Artmann, Wiener, Achleitner, Bayer und Rühm lässt die Wiener Gruppe als eine der ersten „genuinen Avantgardemanifestationen“ Wiens hervortreten.<sup>114</sup> Ihr experimentelles Interesse an der Erprobung gattungsüberschreitender und intermedialer Konzepte ist vor dem Hintergrund dieser Eruption an progressivem Kunstschaffen zu bewerten. Gemeinsam entwickeln sie ein vielgestaltiges Werk: Neben Dialekt- und bildlichen Wortdichtungen, Romanen, Geräuschkunst, entwickeln sie ein Opernstück, mehrere theatrale Aufführun-

---

<sup>113</sup> Gerhard Rühm erinnert sich: „wir mieteten für unsere Zusammenkünfte und Veranstaltungen die ‚adebar‘ [...] der Kreis umfasste Dichter, Komponisten, und Maler [...] junge Architekten und Filmavantgardisten [...] fanden sich ein. Der enge Kontakt, den die progressiven Vertreter der verschiedenen Künste miteinander pflegten, war für unseren Wiener Kreis spezifisch“ Zitat in: Rühm 1997, S. 21. Es sei außerdem auf jene Literatur verwiesen, die dieses spezifisch Wienerische Phänomen erläutert: Vgl. Feuerstein 2005, S. 234; vgl. Kastberger 2009, S. 41–42; vgl. Polt-Heinzl 2009, S. 47; vgl. Klocker 2012, S. 162. Erwähnenswert ist unter anderem die Zusammenarbeit Oswald Wieners von der Wiener Gruppe und Otto Muehls, einer der Wiener Aktionisten, die 1967 das Programm „Zock“ entwerfen. Unter der Initiative „Zock“, die zwei öffentliche Aktionen, sowie die Ausgabe des Manifests „Zock – Aspekte einer Totalrevolution“ umfasst, „sollte die Kunst als gesellschaftspolitische Agitation ausgeweitet werden“. Höller 2012, S. 174, vgl. Eder 2000, S. 60. Die vorerst künstlerisch-subversiven Implikationen in den Werken der Wiener Avantgarden zeigen bei einzelnen Künstlern, z. B. Wiener und Muehl, künftig auch explizit politische Proklamationen.

<sup>114</sup> Vgl. Kastberger 2009, S. 42.

gen, u.v.m. Wesentlich zu ihrer Anerkennung in weiteren Kreisen innerhalb und außerhalb des avantgardistischen „*labor[s] und experimentierfeld[s]*“<sup>115</sup> tragen ihre szenisch-theatralen Realisationen – die „poetischen acte“ zwischen 1953 und 1954 und ihre beiden „literarischen cabarets“ in den Jahren 1958 und 1959 – bei.<sup>116</sup> Die Beleuchtung ihres Werkes unter den Aspekten der Performanz – des transitorischen Charakters, der leiblichen Präsenz der Akteure und Ko-Akteure sowie des direkten Zugangs zu den Rezipienten – verdeutlicht sogleich eine radikal konträre Ästhetik zu ihren Textarbeiten. Scheint zunächst die konventionelle Gattungsgrenze der Literatur und Dichtung durch die szenischen Arbeiten im öffentlichen Raum überschritten, bleibt doch die strukturelle Grundlage der literarischen Gattung bewahrt – allerdings im Sinne einer „*erweiterte[n] poetik*“<sup>117</sup>. Wesentliche Stoßrichtung für das gemeinschaftliche Werk der Wiener Gruppe gibt Artmann, einer der produktivsten Literaten der Nachkriegszeit, mit seiner „*acht-punkte-proklamation des poetischen actes*“, die er im Jahr 1953 verfasst.<sup>118</sup> So heißt es einleitend:

*„Es gibt einen Satz, der unangreifbar ist, nämlich der, dass man Dichter sein kann, ohne auch nur irgendjemals ein Wort geschrieben oder gesprochen zu haben.*

*Vorbedingung ist aber der mehr oder minder gefühlte Wunsch, poetisch handeln zu wollen. Die alogische Geste selbst kann, derart ausgeführt, zu einem Act ausgezeichnete Schönheit, ja zum Gedicht erhoben werden.“*<sup>119</sup>

Die Dichtkunst kann man folglich *praktizieren*, ohne sich der lautlichen oder verschriftlichten Sprache zu bedienen. Das „*poetische handeln*“, der Akt des poetischen Handelns, wird von Artmann als autonome und äquivalente Praxis der Poesie zentral hervorgehoben. Jedes leibliche Handeln, so auch das poetische, ist aus der Sicht der phänomenologischen Körpertheorie nach Merleau-Ponty fortwährend an den Leib des Subjekts – an das „*Material der eigenen Existenz*“<sup>120</sup> – gebunden. Die Durchführung der Geste, des poetischen Handelns, kann somit weder vom existentiellen In-der-Welt-Sein des Subjektes, noch von seiner temporär-transitorischen Gegenwart als Poet bzw.

---

<sup>115</sup> Bayer 1997a, S. 30.

<sup>116</sup> In den letzten Jahren wurden die szenisch-theatralen Arbeiten der Wiener Gruppe in der theaterwissenschaftlichen und performancetheoretischen Forschung vermehrt berücksichtigt, weshalb in dieser Arbeit davon abgesehen wird. Vgl. Strigl 2008, S. 9, 10, vgl. Deutsch-Schreiner 2012, S. 322.

<sup>117</sup> Bayer 1997b, S. 35. Die Gattungsgrenzen der Literatur werden unter Einbeziehung performativer Ästhetik, textlicher Montageverfahren, verschoben, erweitert, überschritten: „*für die anderen literaten gingen wir entschieden, zu weit*“, stellt Rühm rückblickend fest. Rühm 1967, S. 12.

<sup>118</sup> Im Jahr 1952 lernen sich die Mitglieder der Wiener Gruppe kennen und pflegen erste freundschaftliche Kontakte zueinander.

<sup>119</sup> Artmann 1997, S. 55.

<sup>120</sup> Zitat des Philosophen und Soziologen Helmuth Plessner aus seinem Artikel „Zur Anthropologie des Schauspielers“ aus dem Jahre 1982, nach: Fischer-Lichte 2004a, S. 129.

Künstlersubjekt getrennt werden. Gleichmaßen ist die poetische Handlung nach Artmann im alltäglichen wie auch im künstlerischen Kontext zu verorten und somit eine Annäherung der zwei sich, nach der konventionell etablierten Auffassung, gegenseitig auszugrenzenden Bereiche – die Kunst und triviale Lebensbedingungen – bekundet.<sup>121</sup> Die poetische Handlung im Sinne Artmanns erfährt eine subversiv mächtige Besetzung, da sie sich augenscheinlich gegen das gesellschaftliche Normempfinden richtet. Der komplexe formal-ästhetische und inhaltliche Charakter des poetischen Aktes „Une soirée aux amants funèbres“ scheint vorerst keine eindeutige Bestimmung der zentralen poetischen Handlung zu ermöglichen. Aufschluss gibt die Beschreibung dieser ersten im öffentlichen Raum realisierten Kunstaktion der Wiener Gruppe: Sie orientieren sich an einer im profanen wie auch sakralen Bereich bedeutendsten *cultural performance*, welche die Beteiligung eines Kollektivs und rituelle Dispositionen im öffentlichen Außen- und Innenraum einschließt – der Prozession.<sup>122</sup> Artmann klassifiziert und konkretisiert den Inhalt und die Aufführungsform, zumal er diese einen „*poetischen act*“ bezeichnet. In Anbetracht der Vielfalt der formalen und inhaltlichen Gestaltungsmöglichkeiten solcher Aufführungen, man denke dabei an die liturgischen Prozessionen, Festtagsprozessionen, etc., unterscheidet sich der Akt jedoch nicht durch die wesentlichste und namensgebende Handlung: dem „*procedere*“ – Gehen, Vorwärtsgehen, Schreiten, Vorankommen. Diese genuin menschliche Fortbewegungsart wird in einen sakral-mystischen Kontext, der feierlichen Prozession, eingebettet und somit aus seiner in Alltagskontexten trivial erscheinenden Bestimmung enthoben. Das Gehen der Künstler erzeugt durch seine ästhetische Einbindung in den Performances eine Fremdheit des Alltäglichen, die auf „*eine ‚anthropologische‘, poetische und mythische Erfahrung des Raumes*“<sup>123</sup> verweist. Für diese erste Soiree im öffentlichen urbanen Raum ist der Geh-Prozess konstitutiv und wird im Sinne der Acht-Punkte-Proklamation Artmanns in

---

<sup>121</sup> Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 129. Fischer-Lichte interessiert vor allem die Spannung zwischen dem phänomenalen Leib des Schauspielers und der Darstellung seiner Rolle sowie den Wahrnehmungsbedingungen des Publikums. Dieses spezifische Verhältnis zwischen dem Darsteller und seiner Verkörperung einer „Figur“, indem er „*aus sich heraustritt*“, schafft die Basis zur „*Hervorbringung von Körperlichkeit in der Aufführung und zum anderen für ihre je spezifische Wahrnehmung durch die Zuschauer*“. Fischer-Lichte 2004a, S. 129. Im Kapitel zu Günter Brus' „Wiener Spaziergang“ werden die zwei Körperkonzepte des semiotischen und phänomenalen Leibes vorgestellt, die von Fischer-Lichte, in Anlehnung an die Ausführungen des Anthropologen Thomas Csordas, für die Theater- und Kulturwissenschaften eingeführt worden sind.

<sup>122</sup> Die Bezeichnung „Prozession“ wird nicht unbedingt für profane Umzüge, wie Herrschereinzüge, militärische Paraden, etc. verwendet, sondern diese profanen Aufführungsformen referieren ausschließlich auf die Bedeutung der Bewegung – *procedere*. Vgl. Sengpiel 1977, S. 3, 10.

<sup>123</sup> Certeau 1988, S. 182.

seinem Vollzug als „erweiterte Poetik“ verstanden, wodurch die pedestrische Fortbewegung im Rahmen der Prozession den „*poetischen act*“ exemplifiziert.

Die rituelle Disposition einer Prozession bedingt, in Unterscheidung zum alltagsbestimmten, unregelmäßigen Gehen, eine „geordnete“ Bewegung in Raum und Zeit.<sup>124</sup> Die vorgefundenen Raumordnungen bzw. Raumgefüge, die im Vollzug der Prozession beschritten werden, lassen sich anhand des vom Verhaltenswissenschaftlers Kurt Lewin entwickelten Konzepts des „hodologischen Raums“ nach den sozialen, kulturellen, psychologischen und topologischen Parametern bestimmen.<sup>125</sup> Orientiert am griechischen Terminus „hodos“ – der Weg – erschließt diese Typologie von Räumlichkeit speziell die Auswirkungen menschlicher Handlungsweisen und ihre Dynamiken in einem Raum-Weg-System.<sup>126</sup> Das gehende Kollektiv hinterlässt in seinen Bewegungen ephemere Spuren, die sich durch die wiederholte Folge vielförmiger Schritte innerhalb der Stadt verdichten. Die Spuren der Gehenden materialisieren sich zu räumlichen Wegbahnen und schaffen so eine Bindung im vorgefundenen Raum. Auch de Certeau definiert die raumbildenden Alltagspraktiken, durch die eine reiche Vielfalt an Raumerfahrungen erzeugt wird, als sogenannte „Handlungsgeographien“, die „*in die ‚Gemeinplätze‘ einer Ordnung*“<sup>127</sup> münden. Das heißt, de Certeau bekräftigt die Geltung ambulatorischer Fortbewegung im Stadtraum als generalisierendes „Verfahren“, mit dem sich die Wahrnehmungen, die Absichten und Werte der sich gehend Fortbewegenden zum Raum manifestieren. Der „*Wert eines Raumes*“, so der Architekt Helmut Hempel, lässt sich „*durch das Interesse an den Wegen*“ bestimmen.<sup>128</sup> Die präzise festgelegte Route durch die Wiener Innenstadt, auf ausgewählt markanten Straßen, zeugt von diesem Interesse an einer spezifischen Konfrontation mit dem Raum bzw. einer intendiert forcierten Raumerfahrung. Hempel begreift Lewins Konzept des „hodologischen Raums“ als einen der zahlreichen „raumrelevanten Codes“<sup>129</sup>, mit dem

---

<sup>124</sup> Vgl. Gengnagel / Thiel-Horstmann / Schwedler 2008, S. 10.

<sup>125</sup> Vgl. Günzel 2007, S. 23. Kurt Lewin führt das Konzept des hodologischen Raums im Jahr 1934 in das Feld der Umweltpsychologie ein. Zwar baut diese Raumtheorie auf soziokulturelle Bedingungen auf, die sich auf begangenen Wegbahnen ergeben, dennoch entspricht diese Art von Raumkonzeption den mathematischen Prinzipien „allgemeiner Räume“. Vgl. Lewin 1934, S. 268. Der „hodologische Code“ dient zur Analyse dieser Raumbeziehungen.

<sup>126</sup> Vgl. Hempel 2001, S. 1135.

<sup>127</sup> Vgl. Certeau 1988, S. 216.

<sup>128</sup> Hempel 2001, S. 1135.

<sup>129</sup> Hempel unterscheidet zudem zwischen dem zonalen Code, der sich auf die Begrenzung eines Ortes bezieht; dem topologischen Code, mit dem Ortsbezüge und räumliche Strukturen erfasst werden können sowie dem proxemischen Code, der sich im Bereich der Lokomotion auf die Nah- und Distanzverhältnisse zwischen den Individuen bezieht. Vgl. Hempel 2001, S. 1134.

auf kulturelle und soziale Raumqualitäten verwiesen werden kann. Denn beim Gehen entfalten und rezipieren die Fußgänger kontinuierlich die „*an einem Ort angesammelten Geschichten*“<sup>130</sup>, wodurch beispielsweise die Stadt in der Prozession „*Une soirée aux amants funèbres*“ in ihrer Mannigfaltigkeit als soziokulturelle Sphäre und als „*Projektion der Gesellschaft auf das Terrain*“<sup>131</sup> erfahrbar wird.

Die performativ-ästhetische Soiree im öffentlichen Raum bekundet ein völlig neues Verständnis von einer „Entgrenzung“ der literarischen Gattung, das gleichsam neuartige Rezeptionsweisen fordert. Anstelle eines fixierten, multipel vervielfältigbaren Textes erweitern sich die Rezeptionsmöglichkeiten durch eine transitorische Poetik im öffentlichen Raum. Zum einen gibt es das Publikum, das unmittelbar und möglicherweise unerwartet im Stadtraum die Soiree sieht und zum anderen jenes, das über schriftliches und visuelles Dokumentationsmaterial die Aktion rezipiert. Die Soiree vollzieht sich im selben Raum-Zeitkontinuum, in dem sich die Stadtnutzer befinden und mit denen die Akteure in Begegnung und Konfrontation treten können.<sup>132</sup> Reale, zeitpräzise Reaktionen und Ereignisse spielen in das performative Werk mit ein, und zeugen gegebenenfalls von ihrer subversiven Qualität. Im Gegensatz zum reichlichen Fotomaterial und den kurzen Filmsequenzen des „Wiener Spaziergangs“ und der Aktion „Aus der Mappe der Hundigkeit“ gibt es keinerlei visuelles Dokumentationsmaterial der Soiree. Erstaunlicherweise, denn laut dem Bericht der Literaten kommt diese Prozession einem inszenierten Großereignis gleich, – und das unbemerkt „*innerhalb des Sichtfeldes des Feindes*“<sup>133</sup>? Man könnte annehmen, dass zumindest die Presse, das öffentliche Instrument dieses zynisch benannten „Feindes“, nämlich dem äußerst reaktionär gesinnten Bürgertum und der Herrschaftsgewalt des Staates, von der Soiree berichtet. Insbesondere für die in dieser Arbeit fokussierten Avantgarden – die Wiener Gruppe, den Protagonisten des Wiener Aktionismus und des Expanded Cinemas – sind feindliche Reaktionen auf ihr Kunstschaffen von Seiten der staatlichen Organe augenscheinlich: Kontinuierlich werden den Künstlern im Rahmen ihrer Kunstaktionen, die nicht als solche anerkannt werden, aufgrund der Erregung öffentlichen Ärgernisses und nicht

---

<sup>130</sup> Certeau 1988, S. 208.

<sup>131</sup> Zitat Henri Lefébvre, in: Meyer 2007, S. 271.

<sup>132</sup> Eine eingehende Erläuterung dieses interdependenten Verhältnisses wird anhand der Analyse des Bildmaterials von VALIE EXPORTS und Weibels „Aus der Mappe der Hundigkeit“ erfolgen.

<sup>133</sup> Michel de Certeau zitiert hier den Politiker Bernhard von Bülow, Zitat in: Certeau 1988, S. 89.

zumutbarer Provokation, strafrechtliche Maßnahmen verordnet.<sup>134</sup> Selbst vom spontanen Protestmarsch (Abb. 11), den die Mitglieder der Wiener Gruppe gegen die Wiederbewaffnung Österreichs am 20. Mai 1955 durchführen, ist ein knapper Zeitungsbericht mit einem Schnappschuss der sieben Protestierenden abgedruckt.<sup>135</sup>

Die „acht-punkte-proklamation des poetischen actes“ von Artmann thematisiert die Dokumentationsmechanismen von performativen Ereignissen, die sich gänzlich gegen die Bedingungen der literarischen Gattung wenden. So heißt es in Punkt eins, dass „*die Wiedergabe aus zweiter Hand*“ abgelehnt wird, auch das Zeugnis in schriftlicher Form; „*Ein poetischer Act wird vielleicht nur durch den Zufall der Öffentlichkeit überliefert werden*“, heißt es in Punkt drei und im letzten achten Punkt steht geschrieben, dass „*[d]er vollzogene poetische Act, in unserer Erinnerung aufgezeichnet, [...] einer der wenigen Reichtümer [ist], die wir tatsächlich unentreissbar mit uns tragen können.*“<sup>136</sup> Wird möglicherweise deshalb von den Organisatoren keine visuelle Dokumentation des Aktes „*Une soirée aux amants funèbres*“ forciert? Die transitorische Ontologie des Kunst„ereignisses“ „*Une soirée aux amants funèbres*“ bedingt, dass es für eine fortdauernde Rezeption nicht festzuhalten, nicht zu bannen ist. In einem kontinuierlichen „Werden und Vergehen“ zeugt die leibliche Poetik der Schritte der Prozessionsbeteiligten nur von der „*Abwesenheit dessen, was geschehen ist*“<sup>137</sup>.

Die (Un-)Möglichkeit der Fixierung von Performances und Aktionen ist Gegenstand einer Debatte, die unter anderem von der Performance-Wissenschaftlerin Peggy Phelan aufgegriffen worden ist. Ihre Position verdeutlicht umso mehr, dass der augenblickliche Moment der Performance nicht für ein „Nachleben“ bestimmt ist, indem sie sogar den filmischen und fotografischen Erzeugnissen der Dokumentation eines performativen Aktes das „bannende“ bzw. fixierende Potential bestreitet: „*Performance's*

---

<sup>134</sup> Günter Brus ist aufgrund seiner provokativ-radikalen Körperaktionen des Öfteren Zielscheibe der Justiz. Im Zuge der Veranstaltung „Kunst und Revolution“ an der Universität Wien im Jahr 1968 wird er wegen „Vergehen der Herabwürdigung österreichischer Symbole nach § 299 StGB“ zu einer sechsmonatigen Haftstrafe, sein Kollege Otto Muehl zu vier Wochen Arrest verurteilt. Über die Veranstaltung „Kunst und Revolution“ siehe: Kandutsch 2012. Nicht nur im öffentlichen Raum durchgeführte Kunstaktionen sanktioniert die Polizei; beispielsweise sind die staatlichen Ordnungshüter während des „2. literarischen cabarets“ der Wiener Gruppe im Jahr 1959 präsent und verhindern die Durchführung des vorgesehenen Programmes. Der Aufsatz „Kunst und Ordnungsmacht. Strafrechtliche und polizeiliche Verfolgung der Wiener Aktionisten“ gibt ein umfassendes Bild der diffamierenden Reaktion auf das Kunstschaffen und gegen die Personen der Wiener Avantgarden. Vgl. Badura-Triska / Kandutsch 2012.

<sup>135</sup> Dieser Protestmarsch findet in Artmanns Manifest gegen die Wiederbewaffnung Österreichs eine theoretische Fundierung und ist Zeugnis für das politische Interesse der Künstler, das möglicherweise auf die hochpolitische Spannung in Wien aufgrund der Alliierten-Besetzung zurückzuführen ist. In den nachfolgenden Avantgarden, wie beispielsweise den Wiener Aktionisten, wird von einem solchen offensichtlich proklamierten politischen Engagement abgesehen, wobei ihre künstlerisch-subversiven Interventionen nicht an Nachdrücklichkeit einbüßen.

<sup>136</sup> Artmann 1997, S. 55.

<sup>137</sup> Certeau 1988, S. 189.

*only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance.*”<sup>138</sup> Phelan ist zu widersprechen, wenn sie meint, dass performative Kunst nicht dokumentiert werden könne, denn erst die materialisierte „Spur“ – das Dokumentationsmaterial – macht es überhaupt möglich, einen Diskurs über diese Kunstgattung zu eröffnen. Wohl ist ihr zuzustimmen, dass die Performances nicht reproduziert, nachträglich „eingefangen“ werden können, da jeder Versuch einer „Rettung“ der Performance durch Video- und Tonaufnahmen automatisch in eine Form von Dokumentation umschlägt.<sup>139</sup> Die radikale Haltung Phelans verdeutlicht, wie sehr die Authentizität der performativen Künste unter dem Aspekt ihrer Reproduktion eingebüßt wird bzw. in welchem Maß diese von ihrem gegenwärtigen Vollzug abhängt. Einerseits werden durch die transitorische Struktur die Grenzen der Performancekultur offensichtlich und andererseits ergeben sich fruchtbare Perspektiven in Hinblick auf die pedestrischen Gesten innerhalb der performativen Künste. Anknüpfend an Phelans Überlegungen zur Unmittelbarkeit und Authentizität von Performances begreift Fischer-Lichte diese performancespezifischen Charakteristika ausdrücklich in ihrem subversiven Potential.<sup>140</sup> In weiterer Folge wird damit auf de Certeaus Konzeption der Alltagspraktiken rekurriert, wenn sich das Phänomen der Präsenz im Sinne eines renitenten Wirkens der Künstler gegen die Interessen der Ökonomie und des Marktes an Kommerzialisierung und Vervielfältigung künstlerischer Erzeugnisse richtet – „Nur in der „Live“-Performance scheinen noch Reste einer „authentischen“ Kultur auf“, so Fischer-Lichte.<sup>141</sup>

In direkter Bezugnahme auf und entgegen Phelans Position „*that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology*”<sup>142</sup>, versucht der Kulturwissenschaftler Philip Auslander in seinen Überlegungen die ontologischen Differenzen von Life-Performances und medial reproduzierten Performances in eine gegenseitige Wechselbedingung zu bringen. Erst durch die Möglichkeit der Reproduktion von performativen, zeitbedingten Handlungen in Performances und Aktionen, wird ihre Abhängigkeit zur „Liveness“ sichtbar und

---

<sup>138</sup> Zitat Peggy Phelan im Kapitel „The ontology of performance: representation without reproduction“, in: Phelan 1993, S. 146.

<sup>139</sup> Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 127-128.

<sup>140</sup> Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 116.

<sup>141</sup> Fischer-Lichte 2004a, S. 116.

<sup>142</sup> Zitat Peggy Phelan, in: Phelan 1993, S. 146.

relevant.<sup>143</sup> „Prior to the event of those technologies (e. g. sound recording and motion pictures), there was no such things as ‚live‘ performance, for that category has meaning only in relation to an opposing possibility.“<sup>144</sup> Die spezifische, wesenseigene Materialität des performativen Aktes – die Materialisierung der gestischen Körperbewegung, der spontanen und wechselseitig bedingten Korrelationen zwischen den Akteuren und ihrer Umwelt, die urbane Intervention durch die raumbildenden Leibbewegungen – ist im Augenblick ihres Vollzugs, nicht jedoch für ein „Nachleben“ zu bewahren bzw. nicht für ein „Fortleben“ zu tradieren. Der Gehalt des Gehens als Dispositiv innerhalb des Prozessionsereignisses wird zwar mit jedem Schritt neu bekundet und doch ist die unmittelbare Intensität dessen im selben Moment unwiderruflich verloren.

Es stellt sich nun also die Frage, ob das theatralisch-inszenierte Lokomotionsereignis tatsächlich stattgefunden hat? Oder wurde die Soiree gar nur auf dem Papier realisiert? Der Text selbst, die Ausführungen der Autoren über den ersten poetischen Akt „Une soirée aux amants funèbres“, wird durch die evozierte Mystifizierung seiner (Nicht-) Realisation als ein künstlerisch-poetisches Erzeugnis zentral und rückbezieht sich auf das Ausgangsmedium der Wiener Gruppe.<sup>145</sup> Die Prozession im Allgemeinen, die pedestrische Lokomotion im Spezifischen referiert in zweifacher Hinsicht auf die „Sprache“ bzw. „Schrift“, die Leitmedien der Literatengruppe: einerseits durch die Konzeption der leiblichen Kommunikation im Akt des Gehens; andererseits durch den Text selbst, der sich als Vermittlungsmedium hervorhebt. Indem die pedestrische Lokomotion in der Soiree ein dezidiert „poetischer act“ ist und die Konzeption der erweiterten Poetik darstellt, rückbindet die leibliche Bewegungsform des Gehens das performative Werk der Wiener Gruppe an die Literatur. Der erste poetische Akt markiert einen Schwellenbereich des Imaginär-Phantastischen und Real-Faktischen und stellt einen richtungsweisenden Schritt für die zukünftig entstehenden performativen Gemeinschaftsarbeiten der Wiener Gruppe dar: „mit seiner proklamation des poetischen actes leitet er [Anm. H. C. Artmann] für sich und uns [Anm. Protagonisten der Wiener Gruppe] eine neue, wesentliche periode ein“<sup>146</sup>, bestätigt Konrad Bayer. Diese neue Periode läutet die Entwicklung der „literarischen cabarets“, der Dialektdichtungen, Montagen, usw. ein; künstlerische Werksprozesse, die eine Einordnung der Wiener Gruppe in einen breiten internationalen Kontext ermöglichen.

---

<sup>143</sup> Vgl. Auslander 1999, S. 53.

<sup>144</sup> Zitat Philip Auslander in: Auslander 1999, S. 51.

<sup>145</sup> Vgl. Backes 2001, S. 143-144.

<sup>146</sup> Bayer 1997b, S. 33.

Im Zuge der kuratorischen Tätigkeit Peter Weibels für den österreichischen Pavillon auf der Biennale in Venedig im Jahre 1997, forciert er eine internationale Positionierung der Wiener Gruppe und erläutert in dem für die Biennale konzipierten Ausstellungskatalog strukturelle Ähnlichkeiten im Werk der Wiener Gruppe und der Pariser Situationistischen Internationale.<sup>147</sup> Im Folgenden sollte es nicht darum gehen, die werkspezifischen Analogien zu benennen, sondern zu untersuchen, welche Zentralität dem Akt des Gehens in der zeitgleichen Avantgardebewegung der Situationistischen Internationale zukommt. Die Fortbewegung zu Fuß erfährt eine fundierte theoretische Grundlage für die Praxis des *dérive* der Situationisten und gliedert ihre alltagsbestimmten Praktiken in einen subversiv-künstlerischen Kontext ein.

### **3.2 Das strategische Gehen der Situationistischen Internationale**

Die Situationisten erarbeiten auf theoretisch-intellektueller Basis ein Modell urbaner „Politik“, das über spezielle Interventionspraktiken im alltäglichen Leben seinen Ausdruck findet: Von der bestehenden Gesellschafts- und Wirtschaftsordnung autonom erzeugte „Situationen“ sollen gezielt soziale, politische, ökonomische und kulturelle Veränderungen der Gesellschaft in der städtischen Lebenswelt bewirken. Die Praxis des *dérive*, des „Umherschweifens“ im gehenden Modus in der Stadt, soll die Subversion der gegenwärtigen Gesellschaftsstruktur bewirken und nimmt daher eine zentrale Stellung in ihrer praxisorientierten Theoriebildung ein. Das *dérive* bedingt überdies eine Aufwertung des Alltagslebens und der alltäglichen Praktiken zu einem möglichen Ausgangspunkt für eine Umstrukturierung des städtischen Lebens.

Die Situationisten definieren ihr Interesse an den Möglichkeiten der potentiellen Veränderung im urbanen Raum mit dem Überbegriff „unitärer Urbanismus“, der sich zu einem Schlagwort ihrer Theorie etabliert. Auf Basis ihrer radikalen Kritik am ökonomisch ausgerichteten Alltagsleben und an einem panoptischen Urbanismus, dessen Entwicklung aus der Forcierung politisch-kapitalistischer Interessen hervorgeht, konzipieren die Situationisten eine Ästhetik des Widerstandes und der Subversion.<sup>148</sup> Lefébvre fungiert dabei als „Mentor der Situationisten“, die seine kritischen Schriften zum Alltagsleben und zur Stadtentwicklung rezipieren und mit seinen Vorstellungen eines neuen „urbanen Zeitalters“ bzw. mit einer zu revolutionierenden urbanen Politik

---

<sup>147</sup> Die künstlerischen Techniken der „*inventionen und monatage*“, die von der Wiener Gruppe praktiziert werden, vergleicht Peter Weibel mit der Erzeugung von Situationen, der Praxis der Situationistischen Internationale, beispielsweise durch die Methode des Gehens.

<sup>148</sup> Vgl. Andreotti 1998, S. 12. Wie bereits erwähnt, ist diese Denkweise konform mit den Theoremen Lefébvres und nachfolgend de Certeaus.

konform gehen. Und vice versa ist es, zumindest bis zum Bruch durch wachsendes Unverständnis beiderseits, eine gegenseitige Beeinflussung, die eine fruchtbare Grundlage für die Entwicklung ihrer radikal ausgerichteten gesellschaftskritischen Manifeste darstellt.<sup>149</sup>

Guy Debord, der nebst dem Maler Asger Jorn als Gründer und wichtigster Organisator der Situationisten bezeichnet wird, definiert bereits in den fünfziger Jahren zwei Begriffe, welche die Grundlage für die Entwicklung zweier zentraler Methoden der aktionistischen Strategien innerhalb ihres Schaffens darlegen:<sup>150</sup> In ihrer einfachsten Definition können die poetischen Praktiken des *dérive* als ein unsystematisches Umherschweifen in den Straßen der Stadt (Abb. 12) und des *détournement* im Sinne einer Zweckentfremdung oder sinnvollen Reorganisation von Elementen in neue Kontexte verstanden werden.<sup>151</sup> Die urbane Politik der Situationistischen Internationale zielt hauptsächlich auf eine leiblich-performative Erprobung im Stadtraum ab, um jegliche politische „Institutionsgebundenheit“ zu vermeiden. Das *dérive* und *détournement* fungieren in der Theorie als die grundlegendsten Techniken, um tägliche Lebensbedingungen durch direktes, leibliches Intervenieren im städtischen Alltagsgeschehen zu „erweitern“, in dem kreative und alternative Situationen erzeugt werden. Die Erzeugung von gesellschaftsverändernden Situationen durch das *dérive* und *détournement* ist eben jene Schlüsselqualifikation und namensbezeichnend für die „Situationistischen Internationale“<sup>152</sup>. Diese Methoden sollen es vermögen, gesellschaftliche Verhältnisse „in eine höhere Qualität der Leidenschaft“<sup>153</sup> nachhaltig zu transformieren. In zweiter Instanz sind die performativen und handlungsorientierten Praktiken den Situationisten vor allem dem Ziel dienlich, jegliche Grenzformen zwischen ihrem künstlerischen Schaffen und dem Alltagsleben aufzulösen und zu durchbrechen, in Frage zu stellen oder gar zu sabotieren.<sup>154</sup> Ihrer gesamtgesellschaftlichen Kritik entsprechend, dass die gesellschaftliche Relevanz der Kunst völlig verloren gehe und diese zu einem alleinigen Konsumprodukt verkomme, in einer „durch und durch zur Ware gewordenen Kul-

---

<sup>149</sup> Vgl. Meyer 2007, S. 215, 246, vgl. Grigat 2006, S. 49-52.

<sup>150</sup> Vgl. Ohrt 1997, S. 7, vgl. Andreotti 1998, S. 14.

<sup>151</sup> Vgl. Ballhausen 2006, S. 198-200. Die Praxisform des *détournement* erinnert sogleich an de Certeaus Konzept der Aneignung. Siehe vorheriges Kapitel. Die SPUR-Künstler in Deutschland münzen die Praxis des *dérive* auf rein malerische Ebene um: In der informellen Formensprache ihrer Gemälde erkennen sie die Struktur des performativen Umherschweifens der S.I. im urbanen Raum. Vgl. Schrage 1998, S. 59.

<sup>152</sup> Vgl. Debord 1995a, S. 39, vgl. Baumeister Zwi Negator 2006, S. 9.

<sup>153</sup> Zitat Debord, in: Debord 1995a, S. 39.

<sup>154</sup> Vgl. Andreotti 1998, S. 12, vgl. Debord 1995a, S. 37. Siehe Einleitung zum Kapitel „Poetiken des Gehens“ der vorliegenden Arbeit.

tur“<sup>155</sup>, streben die Situationisten nach einer Integration der Kunst in die alltägliche Lebenspraxis und realisieren mit ihrer Praxis des Umherschweifens eine „*Kunst ohne Werke*“, die sich hingegen „*im Körper der Bewegung [inkarniert]*“<sup>156</sup>. Das erinnert, wenn auch in einer anderen Form von Radikalität, an Tendenzen im Surrealismus und Dadaismus, und zeitgleich an die grundlegendsten Ambitionen, beispielsweise der Happening oder Fluxus-Kunst.<sup>157</sup> Dass die aus theoretischer Manifestation und in urbaner Praxis konstruierten „Situationen“ der Situationistischen Internationale eine gewisse strukturelle und ideologische Nähe zu den aktionistischen Kunsttendenzen zeigen, lässt sich unter anderem aus der engen Verbindung Debords zur Fluxus-Bewegung in Paris erklären, wie der Kunsthistoriker Roberto Ohrt feststellt.<sup>158</sup> Worin sich die Situationisten dennoch klar von den performativen Künsten der späten Fünfziger und den Sechzigerjahren unterscheiden, ist ihre vordergründig politische Intention, die nicht unbedingt mit den experimentell-ästhetischen und künstlerisch-subversiven Ansprüchen der performativen Künste der Sechzigerjahre gleichkommt. In letzter Konsequenz löst sich die Ästhetik der Kunst des performativen Agierens der Situationisten im Stadtraum – nahezu? – spurlos im Alltagsleben auf, da sie völlig in der Prozesshaftigkeit ihrer Handlungen, sich in der reinen Performanz des *dérive* entfaltet. Dabei kommt der leibzentrierten Fortbewegung des Gehens eine herausragende Rolle zu, zumal sich die formale Struktur bzw. wesentliche Grundlage des *dérive* aus der Lokomotion *per pedes* ergibt.

Der Topos des Gehens im Kontext der Kunst und des Alltagslebens entsteht am selben Ort – in der Stadt Paris –, durch den sich auch die Situationisten bewegen, nur mehr als ein Jahrhundert vor ihren städtischen *dérive*-Experimenten: in der anmutigen und verführerischen Gestalt des Flaneurs, der sich ab ca. 1860 durch die neu entstandenen Boulevards und breiten Passagen der Pariser Großstadt bewegt.<sup>159</sup> Sozialgesellschaftliche und städtebauliche Veränderungen in der sich entwickelnden Metropole Paris ermöglichen die Gestalt des Flaneurs und seine spezifische Gehbewegung im Strom der Menschen. Mit leidenschaftlicher Beobachtungsgabe und gleichzeitiger

---

<sup>155</sup> Zitat Debord, nach: Wiegink 2005, S. 25.

<sup>156</sup> Zitat des Soziologen Vincent Kaufmann, in: Kaufmann 2004, S. 155.

<sup>157</sup> Die Situationistische Internationale grenzt sich jedoch klar von ihren Vorgänger-Avantgarde-Bewegungen, wie dem Dadaismus und dem Surrealismus ab: „*Der Dadaismus wollte die Kunst wegschaffen, ohne sie zu verwirklichen; und der Surrealismus wollte die Kunst verwirklichen, ohne sie wegzuschaffen. Die seitdem von den Situationisten erarbeitete kritische Position hat gezeigt, daß die Wegschaffung und die Verwirklichung der Kunst die unzertrennlichen Aspekte ein und derselben Aufhebung der Kunst sind.*“ Zitat Debord, nach: Wiegink 2005, S. 21.

<sup>158</sup> Vgl. Ohrt 1997, S. 266.

<sup>159</sup> Vgl. Meyer 2007, S. 81.

Zentrierung auf sein Selbst, flanier er, ohne an ein bestimmtes Ziel gebunden zu sein, durch die Menschenmengen der Pariser Passagen. Die zeitgenössischen Künste des 19. Jahrhunderts, sei es bei den Schriftstellern Charles Baudelaire, Honoré de Balzac<sup>160</sup> oder dem bildenden Künstler Constantin Guy, kreieren und rezipieren gleichermaßen die unnahbare Erscheinungsform des Flaneurs, seine ungewöhnliche Wahrnehmungs- und Bewegungsform per pedes in der Großstadt. Sie erheben den reizvollen Mythos der flanierenden Großstädter, ihren spezifischen Bewegungsmodus zu einem neuen Topos in den Künsten:

*„Vom Standpunkt der Ordnung liegt die Rolle der Kunst im Zeigen und Fixieren, im Identifizieren und in der Fabrikation von Monumenten. Für Baudelaire [...] ist die Kunst Fluchtpunkt oder Fluchtlinie, eine in die panoptische Struktur der Gesellschaft des Spektakels gehauene Bresche. Sie wird – und vielleicht bedeutet Modernität auch das – zu einer Wissenschaft der Mobilität und der Klandestinität. So gesehen wäre das [...] Umherschweifen reiner und radikalierter Modernismus, die auf ein reines Mobilitätsprinzip reduzierte Kunst, die es ermöglicht, sich dem Blick des Anderen zu entziehen, und im Gegensatz zum Monumentalen steht.“*<sup>161</sup>

Interessant sind nicht nur die entsprechenden strukturellen Unterschiede und Analogien, die sich zwischen der flânerie urbaine und der Praxis des dérive ausmachen lassen.<sup>162</sup> Vielmehr geht es darum, ein historisches Verständnis von der Fortbewegung zu Fuß als wesentliche ästhetische Grunderfahrung und Strategie im Kunstkontext zu erhalten.

Debord formuliert in einem Essay zur „Theorie des dérive“ das Konzept dieser urbanen Praxis, das sich diametral zu seinen Vorstellungen eines klassischen Spaziergangs verhält. Im Gegensatz zur müßigen Fortbewegung eines Spaziergängers auf (meist) gepflegten und bereits gebahnten Wegen in Parks, Gärten, sind die umher-

---

<sup>160</sup> Balzac, von Baudelaire selbst als Flaneur charakterisiert, widmet sich in seiner Kulturgeschichte des Alltags, der „Pathologie des Soziallebens“, in einem eigenen Kapitel ausführlich der „Theorie des Gehens“. Anhand seiner anatomischen Untersuchung des individuellen Schrittes bzw. „Geh-Stils“ des Menschen meint der Autor auf die Herkunft, Erziehung, Reichtum und sogar den Charakter schließen zu können und entwickelt eine „vollständige Wissenschaft“ aus dem „tieferen Verständnis des Gehens“. Zitat Balzac, in: Balzac / Pankow 2002, S. 112.

<sup>161</sup> Kaufmann 2004, S. 155. Kaufmann hebt insbesondere den Essay Baudelaire's „Le peintre de la vie moderne“ („Der Maler des modernen Lebens“) von 1863 hervor, der einerseits das Sittenbild des Künstlers Constantin Guy als Flaneur, Beobachter, Philosoph prägt und andererseits den spezifischen Bewegungsmodus des Flaneurs thematisiert, in welchem Kaufmann die paradigmatische Entwicklung einer modernen Ästhetik der Mobilität verzeichnet.

<sup>162</sup> Die ambulatorische Fortbewegung ist jeweils konstitutiv für einen je spezifischen Erkenntnisgewinn über die Großstadt und ihre Gesellschaft. Während die Praxis des dérive auf ein möglichst objektives Bild über das Stadttreiben und die Stadtstruktur abzielt, um dezidiert politische Intentionen zu verwirklichen, zeichnen sich die Pariser Spaziergänge des Flaneurs, wie sie bei Baudelaire beschrieben werden, nicht durch zufällig eingeschlagene Routen in der Stadt aus, sondern definieren einen klaren Beobachtungspunkt in der Menge, der poetisch-melancholische und neue visuelle Formen der Wahrnehmung und Rezeption des großstädtischen Flairs ermöglicht.

schweifenden Situationisten an den städtischen Lebensraum gebunden und zusätzlich mit innerstädtischen Barrieren des Verkehrs, Baustellen, konfrontiert. Außerdem charakterisiert das *dérive* eine forciert beschleunigte Bewegungsform: „*das Umherschweifen [ist] eine Technik des eiligen Durchquerens abwechslungsreicher Umgebungen*“<sup>163</sup>, und hat überdies mehr mit der Art eines experimentellen Erforschens der Stadt zu tun, das nach Debord sogar reichlicher Übung bedarf, um der vorgesehenen Dauer der Durchführung tatsächlich standhalten zu können. Bis zu mehrere Tage am Stück, alleine oder in der Kleingruppe, jedoch ohne auf ein konkretes Ziel hin ausgerichtet zu sein, wird diese Art der poetischen Fortbewegung aber keineswegs ziellos, sondern zur systematischen Erforschung der Stadt, durchgeführt.<sup>164</sup> Es gilt, die Stadt durch die körpereigene Bewegung im Gehen räumlich zu erforschen; Straßen, Plätze und andere Raumsegmente der Stadt durch das Begehen anzueignen; flexible und autonome Raumkompartimente zu schaffen und in einem weiteren Schritt das urbane Stadtsystem sowie seine Strukturen durch diesen revolutionären Impetus umzugestalten. Mindestens in der Theorie erweist sich das *dérive* als ein direktes, performatives Einwirken auf das städtische Gewebe und seiner lebenswirklichen Strukturen eines Gesellschaftsgefüges: „*Die Stadt projiziert eine Gesamtgesellschaft auf das Terrain*“<sup>165</sup>, wie bereits Lefébvre in seinem Werk „*Le Droit à la Ville*“ von 1968 betont und damit den Stadtraum als einen symptomatisch politischen kennzeichnet.<sup>166</sup> Die Situationisten gehen ähnlich wie Lefébvre von einer kontinuierlichen Interdependenz – einer „geordneten Intervention“ – zwischen dem Raum und der Gesellschaft aus. Der Raum wird durch die Gesellschaft produziert und reproduziert gleichzeitig eben jene gesellschaftlichen Bedingungen: Die „*materielle Ausstattung des Lebens*“ bringt Verhaltensweisen hervor, so Debord, die rückwirken und in ihrem subversiven Potential wiederum diese materielle Ausstattung – den Lebensraum – zu „*erschüttern*“ vermögen.<sup>167</sup> Das impliziert, dass die leibbezogenen Praktiken der Situationisten zur Subversion ausdrücklich an die Stadt, jenem Ort, an dem sich das gesamtgesellschaftliche Leben konzentriert, gebunden sind. Im Sinne des Konzepts des *dérive* sollten bekannte Wegbahnen in der Stadt sowie jegliche Freizeitbeschäftigungen und alltäglich vertraute „Handlungsmotive“ vermieden werden, „*um sich den Anregungen des Gelän-*

---

<sup>163</sup> Zitat Guy Debord, in: Debord 1995b, S. 64.

<sup>164</sup> Vgl. Debord 1995b, S. 65.

<sup>165</sup> Zitat Henri Lefébvre, nach: Meyer 2007, S. 271.

<sup>166</sup> Die Situationisten und Lefébvre positionieren sich innerhalb einer historischen Denktradition zum urbanen Raum, die bis in das Zeitalter der Renaissance zurück führt und die Stadt als einen Ort des „*intensivierten, sozialen und politischen Konfliktes*“ definiert. Vgl. Andreotti 1998, S. 13.

<sup>167</sup> Vgl. Debord 1995a, S. 39.

*des und den ihm entsprechenden Begegnungen zu überlassen*“<sup>168</sup>. Das Gehen als Grundlage des *dérive* ist insofern essentiell, als die städtischen Bedingungen und potentiellen Möglichkeiten im Stadtgewebe im Prozess des Umherschweifens wahrgenommen und erspürt werden können. Einer soziologischen Feldforschung ähnlich, dienen jene durch das Gehen leiblich erschlossenen Sinneseindrücke des städtischen Lebensraumes dazu, objektive Schlüsse über städtische Bedingungen ziehen zu können, die im Vergleich in einer Gruppe umherschweifender Situationisten diskutiert werden sollten.<sup>169</sup> Für die Praxis des *dérive* ist dennoch ein gewisses Maß an „Zufallswirkungen“, damit gemeint sind „poetische Momente“, äußerst relevant: Diese Art des experimentellen Erforschens der Stadt fördert geradezu unvorhergesehene Begegnungen und Interaktionen mit Passanten, Konsumenten, Bummlern und anderen Umherschweifenden, was ihrem Anliegen nach einer Beurteilung der „Psychogeographie“ – der emotionalen Auswirkung der geographischen Umwelt auf die Individuen – dienlich ist.<sup>170</sup> Nebst dem Hervorbringen überraschender, unmittelbarer Momente im Stadtraum, der gleichzeitigen Möglichkeit der Rezeption und der objektiven Verwertung dieser zufällig entstehenden Begebenheiten, erweist sich die Leitpraktik des *dérive* außerdem als Methode, um Situationen zu erzeugen, die ein Bewusstsein „*des spielerischen Potentials urbaner Räume und ihrer Möglichkeiten [...] wecken*“<sup>171</sup>. Für die Konstitution einer Situation ist die Präsenz eines „Publikums“, der Rezipienten, elementar, denn die Situation „*ist die Verwirklichung eines höheren Spiels oder genauer gesagt die Aufforderung zum Spiel der menschlichen Anwesenheit*“<sup>172</sup>.

Bisher wurde die Praxis des *dérive*<sup>173</sup> nur von Seiten der „Ausführenden“, der Situationisten, analysiert, nicht jedoch auf jene Menschen eingegangen, die im Kontext ihres alltäglichen Treibens in der Stadt (unfreiwillig) Teil eines „Umherschweif-Experiments“ werden können. Die Stadtnutzer, welche allein durch ihre zufällige Anwesenheit mit einer kreativ-konstruierten „Situation“ in Berührung kommen, werden im Sinne der situationistischen Theorie an jenem „höheren Spiel“ der entwickelten Situati-

---

<sup>168</sup> Zitat Guy Debord, in: Debord 1995b, S. 64.

<sup>169</sup> Vgl. Debord 1995b, S. 65.

<sup>170</sup> Vgl. Debord 1995b, S. 65, vgl. Situationistische Internationale 1995b, S. 51. Debord erwähnt jedoch in seinem Essay zur Theorie des Umherschweifens das „missglückte“ Streifzug-Experiment der Surrealisten am Beginn der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts, aufgrund des „reaktionär ideologischen Gebrauchs“ des Moments des Zufalls. Die Zufälligkeit des Losentscheids brachte die Gruppe für ihr Experiment auf ein freies Feld, was wiederum jegliche produktive Zufallswirkungen – die sich nach Debord erfahrungsgemäß im Stadtraum ergeben – verhinderte. Vgl. Debord 1995b, S. 65.

<sup>171</sup> Zitat des Architekten und Historikers Andreotti, in: Andreotti 1998, S. 17.

<sup>172</sup> Zitat Guy Debord, in: Situationistische Internationale 1960.

<sup>173</sup> Die Interaktionsebenen zwischen Situationisten und „gewöhnlichen“ Stadtnutzer lassen sich ebenso anhand der kulturellen Praktik des *détournement* diskutieren.

on beteiligt. Der zwischenmenschliche Austausch bzw. dieses unvorhersehbare, aber dennoch konkret mitgedachte Aufeinandertreffen von Situationisten und Straßenpassanten, findet eine faktische Ausformulierung in dem Text der Gruppe über die „Vorbereitenden Probleme zur Konstruktion von einer Situation“.<sup>174</sup> Erstaunlich ist, dass sich die Situationisten in ihren Ausführungen des konventionellen theaterspezifischen Vokabulars bedienen, um die Organisationsstruktur und Wesen der konstruierten Situationen zu beschreiben. Die „passiven Zuschauer[...], die an der Konstruktion nicht beteiligt“<sup>175</sup> sind, sondern unvorhergesehen nach den Vorstellungen der Situationisten von ihrem momentanen Agieren im Stadtraum kurzfristig „suspendiert“ werden, ordnen sich für die begrenzte Dauer des konstruierten „Aktionsfeldes“ einem Regisseur unter.<sup>176</sup> Dieser organisiert mit „direkt Beteiligten, [...] die an der Ausarbeitung des kollektiven Projekts teilgenommen [...] hätten“ eine „aufregende Zusammenkunft einiger Personen für einen Abend“<sup>177</sup>. Die Bedingungen für die Konstitution einer Situation sind sozusagen „normiert“, folgen einem konkret ausgearbeiteten Schema. Doch erst das zufällige Beiwohnen der Stadtnutzer ermöglicht einen effektiv-erfolgreichen Ablauf. Es ließen sich deutliche Analogien zu einer klassischen Theateraufführung im Sinne einer Fortsetzung oder Erweiterung der theatralen Darbietung erkennen, wäre der Schauplatz der konstruierten Situation nicht der öffentliche Ort in der Großstadt, in dem das kulturelle, politische, soziale, ökonomische Geschehen kulminiert. Wie die Theaterwissenschaftlerin Pia Wiegink ausführt, kann das Phänomen der Theatralität nicht nur im isolierten Bereich des Theaters diskutiert, sondern unter dem Blickwinkel von sozialwissenschaftlicher und anthropologischer Forschung im Untersuchungsfeld „Stadt“ betrachtet werden. Beispielsweise untersucht der Soziologe Erving Goffman ab Ende der Fünfzigerjahre die Alltagserfahrungen der städtischen Gesellschaft unter den Bedingungen einer theatralen Aufführung. In seinem Werk „The Presentation of Self in Everyday Life“ von 1959 vergleicht er die individuellen Handlungen der Menschen in verschiedensten Alltagssituationen mit den klassischen Rollen einer Theateraufführung. Zu kritisieren ist, dass er die konventionellen theatralen Vorgänge als eine direkte Repräsentation von sozialem, „trivialem“ und in den Alltag eingebundenem Verhalten darstellt und somit keine Korrelationsverbindungen von alltagsspezifischen Handlungen zu modernen Formen des Theaters oder der Kunst mit

---

<sup>174</sup> Situationistische Internationale 1995d,

<sup>175</sup> Situationistische Internationale 1995d, S. 49.

<sup>176</sup> Vgl. Situationistische Internationale 1995d, S. 48-49.

<sup>177</sup> Situationistische Internationale 1995d, S. 49. Die „direkt Beteiligten“ an einer Situation werden von Wiegink beispielsweise als Schauspieler definiert. Vgl. Wiegink 2005, S. 86.

theatralen Bezügen wie beispielsweise der Performance gemacht werden können.<sup>178</sup> Allerdings impliziert Goffmans Ansatz der repräsentativen Gegenüberstellung eine Unterscheidung von Wahrnehmungsebenen der sozialen und der theatralen Wirklichkeit, wodurch die Aktionen der Situationisten unabhängig von ihrem Inhalt analysiert und von gewöhnlichen Alltagsgeschehnissen unterschieden werden können.<sup>179</sup> Nun doch keine spurlose Auflösung der Kunst in den Alltag?

Die Interventionen im Alltagsgeschehen zielen in einem ersten Schritt auf eine „*Revolution der Lebensgewohnheiten*“<sup>180</sup> jedes einzelnen ab, um in weiterer Folge eine „*größtmögliche emanzipatorische Veränderung der Gesellschaft und des Lebens*“<sup>181</sup> zu bewirken. Diese graduelle Ausdehnung – vom einzelnen auf die Gesellschaft bis zum gesamten System - erinnert an de Certeaus Konzept der taktisch intendierten, subversiv mächtigen Alltagshandlungen, die sich zunächst im individuellen Tun manifestieren, um sich schließlich in ihrem kollektiven Wirken zu einem Netz der Antidisziplin gegen das herrschende System zu festigen. In der theoretischen Formulierung der Situationistischen Internationale und Jahrzehnte später in der Nachfolge de Certeaus findet das Potential des Gehens als eine avantgardistische Strategie der Grenzüberschreitung und gezielten Subversion von konsumgesellschaftlichen und sozialpolitischen Zwängen seine radikalste Formulierung. Die Erläuterung der Praxisform des *dérive* ist insofern interessant, als sich Michel de Certeaus Überlegungen zum widerständigen Potential der taktisch intendierten Alltagshandlungen in einem praktischen bzw. künstlerisch-ästhetischen Bezug diskutieren lassen.<sup>182</sup> Die Vorstellungen der Situationisten, wie auch jene der Protagonisten der Wiener Avantgarden und de Certeaus von einem totalitär strukturierten und kapitalistisch ausgerichteten Alltagsleben, das seine topographische Übersetzung in einem ökonomisch gewachsenen Stadtbild erhält, divergieren nicht. De Certeaus Konzept der taktischen Fortbewegung im Modus des Gehens knüpft an das theoretische Fundament des *dérive* – wenn auch nicht in direkter Nachfolge – an. Es kann angenommen werden, dass er in seinen Untersuchungen zum Werk „Kunst des Handelns“ möglicherweise über die Schriften von Lefébvre Inspiration bei der Situationistischen Internationale und ihrer zentral propagierten Praxis des *dérive* gefunden hat,

---

<sup>178</sup> Vgl. Wiegink 2005, S. 105-107.

<sup>179</sup> Vgl. Wiegink 2005, S. 105-108.

<sup>180</sup> Debord 1995a, S. 40.

<sup>181</sup> Debord 1995a, S. 28.

<sup>182</sup> In der Sekundärliteratur, die sich mit dem Potential der Aneignungspraktiken nach dem Konzept von de Certeaus „Kunst des Handelns“ beschäftigt, wird die tatsächliche Wirkmächtigkeit der Alltagspraktiken kaum auf einer praxisbezogenen Ebene diskutiert oder gar in Frage gestellt.

auch wenn de Certeau seine Untersuchungen in einen noch spezifischer soziologischen Kontext der Alltagskultur überführt.

*„To put art on the service of the urban does not mean to prettify urban space with works of art. [...] Leaving aside representation, ornamentation and decoration, art can become praxis and poiesis on a social scale: the art of living in a city as a work of art.“*<sup>183</sup>

Diese grundlegende Aussage Lefébvres umschließt de Certeaus Theorie von der alltäglichen Kunst des Handelns. Außerdem bekräftigt sie die Konzentration de Certeaus, der Situationisten und der Wiener Avantgarden auf den unmittelbarsten körperlichen Handlungsprozess des Gehens, der das einfachste Mittel darstellt, in das Alltagsgeschehen im Stadtleben künstlerisch-ästhetisch oder in politisch-kritischer Intention einzugreifen.

Es lassen sich keine eindimensionalen Erfolgs- oder Misserfolgsverzeichnisse über die Ausführung der Anliegen der Situationistischen Internationale machen. Denn die Bewegung agiert bis zu den Pariser Revolten im Mai 1968 dezidiert, und ihren Leitsätzen programmatisch folgend, als Untergrundbewegung, wodurch es während ihres Bestehens folglich kaum zu einer Rezeption kommt. Wiegink stellt heraus, dass erst in den Achtzigerjahren eine breite Rezeptionswirkung einsetzt, unmittelbar im Zusammenhang mit dem entwickelten Interesse an einer historischen Aufarbeitung der prominenten Sechzigerjahre.<sup>184</sup> Die Aktivitäten der Situationisten finden folgerichtig relativ isoliert von der Wahrnehmung der Öffentlichkeit der Sechzigerjahre in Paris statt, obwohl ihre politische Gesinnung nach einem gesamtgesellschaftlichen Wandel durch eine Revolution des etablierten kapitalistisch-ökonomischen Systems und dem urbanen Raum sozusagen den theoretischen Ansatzpunkt für die Ereignisse des Jahres 1968 in Frankreich bietet und laut dem Philosophen Mario Perniola sogar zur Entwicklung dieser beiträgt. Gewissermaßen ein Erfolgsparameter und gleichzeitig ein „*historisches Paradoxon*“, wie es Perniola formuliert, denn das Potential der sozialen Konflikte in Frankreich mündet schließlich nicht in den erwünschten Reformen des Systems.<sup>185</sup> Mit dem Niederschlag der Pariser Revolten zeigen sich vielmehr die Grenzen der ambitionierten und radikalen Theorien der Situationistischen Internationale. In weiterer Folge muss daher kritisch hinterfragt werden, in welchem Ausmaß de Certeaus Gleichung eines taktischen Handelns zur Subversion des Alltagslebens führen kann. Obschon

---

<sup>183</sup> Zitat Lefébvre in „Writings on cities“, 1996, nach: Lewitzky 2005, S. 62.

<sup>184</sup> Vgl. Wiegink 2005, S. 14.

<sup>185</sup> Vgl. Perniola 2011, S. 150. Zitat Perniola, in: Perniola 2011, S. 162.

insbesondere festgestellt werden darf, dass sich sein – zum Thema des Gehens ausnahmslos vielseitiger – Diskurs zu einem subversiven Alltagshandeln durchaus in einem lebenswirklichen Kontext fruchtbar machen lässt, wie aus der Besprechung der weiteren Aktionsbeispiele aufgezeigt werden kann.

Die strategische Ausrichtung der Situationistischen Internationale, ihre theoretische und praktische Konzentration auf die Methoden des *dérive* und des *détournement*, ermöglichen eine Kontextualisierung und Bezugnahme auf die äußerst vielfältigen, kreativen und nicht minder progressiven Arbeiten der Wiener Avantgarden. Die Praxis des *dérive* der Situationistischen Internationale und der szenischen Arbeiten der Wiener Gruppe im öffentlichen Stadtraum, deren Performancestruktur sich aus der ambulativen Fortbewegung ergibt, zeichnen sich gleichermaßen durch die subtil-spielerischen Interaktionen mit der urbanen Umgebung und den Passanten aus. Es sind die zufälligen und „magischen“ Momenten zwischen Akteuren und Ko-Akteuren<sup>186</sup>, die konstitutiv für die Aktionen der Wiener Avantgarden sind und die Einbettung in alltagsreale Begebenheiten markieren. Im Gegensatz zu den zeitgleichen künstlerischen Bestrebungen der Wiener Gruppe, den öffentlichen Stadtraum Wiens durch die leibliche Fortbewegung im Gehen ästhetisch-performativ zu intervenieren, wird das strategische Umherschweifen der Situationisten ausschließlich aus explizit politisch-revolutionären Ansprüchen, jedoch durch die „*Kraft der Poesie*“<sup>187</sup> vollzogen. Das Gehen der Wiener Gruppe wird nicht im selben Sinne als autonome Strategie induziert, weshalb sich – allgemeiner formuliert – ihr vielseitiges Kunstschaffen poetischer Manier einem gesellschaftskritischen Impetus folgend definieren lässt. Diese Wiener Avantgarde kann, wie die Situationistische Internationale in Frankreich „*eine sehr spezielle Bewegung, von anderer Art als die vorhergehenden Kunstavantgarden*“<sup>188</sup> ist, als eine solche wahrgenommen werden und bildet einen elementaren Hintergrund vor den nun im Folgenden zu erläuternden Aktionen der Künstler Günter Brus, VALIE EXPORT und Peter Weibel.

---

<sup>186</sup> Eine Bezeichnung, die Fischer-Lichte einführt, um jene unvorbereitet und zufällig der Aktion Beiwohnenden zu bezeichnen, die durch ihre unmittelbare und leibliche Präsenz zur Ontologie der Performance beitragen. Siehe hierzu das dritte Kapitel „Die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern“, in: Fischer-Lichte 2004a,

<sup>187</sup> Situationistische Internationale 1995a, S. 164.

<sup>188</sup> Situationistische Internationale 1995c, S. 73.

#### 4 Günter Brus „Wiener Spaziergang“

Am 5. Juli 1965 ca. um 11.00 Uhr schreibt sich ein absonderliches Ereignis in die geschichtsträchtige und keineswegs nur ehrwürdige Chronik der Hofburg ein: Strammen Schrittes in selbstbewusst-aufrechter Haltung spaziert eine mittelgroßgewachsene, weiß und schwarz bemalte Gestalt durch die Trakte der Wiener Hofburg (Abb. 13 - 15); ausgehend vom Heldenplatz, an der Nationalbibliothek vorbei, das Schweizertor passierend, der Spanischen Hofreitschule und den Kaiserappartments den Rücken kehrend, über den Michaelerplatz, die Reitschulgasse entlang, beim Auktionshaus Dorotheum vorbei in Richtung des Wiener Wahrzeichens, dem Stephansdom. Der Ganzkörperbemale sticht durch seine ungewöhnliche Erscheinung unter den Stadtbummlern hervor. Zwar ist er in adrettem Anzug gekleidet, doch von den Schuhen bis zu seinem Haupt gänzlich in pastosen Schichten weißer Farbe „getaucht“ und mit einem schwarzen markanten Strich gekennzeichnet, der sich über seinen gesamten Körper, von seiner rechten Schuhkappe über das Bein, der Mitte des Sakkos, seinem Hals und Gesicht, mittig über die Stirn, Scheitel und über die Rückseite seines Anzuges hinunter, über das linke Bein erstreckt. Lässt sich von der Mimik einiger weniger Passanten Unmut und Unverständnis ablesen, reagieren die meisten auf den eigentümlichen Spaziergänger mit erstaunlicher Ignoranz oder Belustigung. Das Ziel seiner Route noch nicht erreicht, wird der augenscheinlich durch seine seltsame Aufmachung ordnungsstörende Straßenbummler während seines ca. halbstündigen Ganges durch die Wiener Innenstadt unterbrochen: Von einem wachenden Polizisten festgenommen und „zum *Gaudium der Passanten in eine naheliegende Wachstube*“<sup>189</sup> geführt, wird er nach der Polizeivernehmung in ein bestelltes Taxi dirigiert und vom alltäglichen Straßengeschehen sorgfältigst entfernt (Abb. 16-20). Dieses jähe Ende seiner leiblichen Intervention im Stadtraum mit der Aktion „Wiener Spaziergang“ hat der österreichische Künstler Günter Brus bereits vermutet: „zu Recht ahnend, daß bald das wachsame Auge eines Hüters der öffentlichen Ordnung das lebende Gemälde erblicken und festnehmen würde“<sup>190</sup>. Die Vorbereitungen der Aktion werden begleitet von angespanntem Nervenkitzel der beteiligten Fotografen, Kameramänner und des Hauptprotagonisten Günter Brus selbst: „Ludwig Hoffenreich sagte zwischendurch seufzend: ‚Kinder, Kinder, das gibt entweder Irrenhaus oder Gefängnis!‘“ Ich gebe zu, daß ich von seinen Visionen nicht ganz frei

---

<sup>189</sup> Zitat Günter Brus, 1989, in: Weibel 2011, S. 185.

<sup>190</sup> Zitat Günter Brus, 1989, in: Weibel 2011, S. 185.

war.<sup>191</sup> Brus wird zwar nicht zu einer Gefängnisstrafe sanktioniert, doch muss er aufgrund seines tatsächlich als sittenwidrig bezichtigten Verhaltens – nämlich ganzkörperbemalet durch die Straßen Wiens zu gehen – laut behördlicher Strafverfügung eine Geldbuße von 80 Schilling vergüten.

Der „Wiener Spaziergang“ nimmt eine originäre Position in Günter Brus Oeuvre ein: es ist die erste und einzige von ihm im öffentlichen urbanen Raum durchgeführte Performance. Das wesentlichste Moment der Aktion birgt sich im Akt des Gehens des Künstlers, obschon die Ganzkörperbemalung des Künstlers sehr augenfällig ist. Der Bemalungsprozess seines Körpers ist jedoch nicht Teil des Aktionsablaufes; die Einfärbung seiner selbst erfährt in vorgängigen Aktionen als autonom-ästhetische Handlung eine konsequente Entwicklung, welche in diesem Kapitel im Kontext des Wiener Aktivismus eine ausführliche Erläuterung erfahren soll, um die Zentralstellung der Aktion, insbesondere der pedestrischen Lokomotion in seiner Qualität einer Grenzerfahrung zu verdeutlichen. Der „Modus“ von Brus Fortbewegung erfährt durch den Titel – „Wiener Spaziergang“ – eine konkrete Definition: Ein durch die Wiener Innenstadt Spazierender. Oder präziser: ein ganzkörperbemaletter spazierender Künstler. So wird die besondere Gewichtung auf Brus' Spaziergehen in seiner kulturgeschichtlichen Bedeutung und auf das Gehen im Spezifischen als eine leibzentrierte Methode zur subversiven Intervention im historisch aufgeladenen Stadtraum Wiens gerichtet sein.

Die Biographie von Günter Brus zeugt von einem polarisierenden Wahrnehmungswandel, der sich in den letzten Jahrzehnten in der österreichischen Gesellschaft und den repräsentativen Staatsorganen vollzogen hat. Der in der Steiermark im Jahr 1938 geborene Künstler Günter Brus wird 1968 nach der Veranstaltung „Kunst und Revolution“ in Folge einer medialen Hetzjagd von der österreichischen Presse zum „meistgehassten Österreicher“ degradiert und vom Gericht zur Höchststrafe von sechs Monaten „strenge Arrest“ verurteilt.<sup>192</sup> Bezeichnend ist, dass 30 Jahre nach dieser, zwar in der Presse

---

<sup>191</sup> Zitat Günter Brus, 1989, in: Weibel 2011, S. 185.

<sup>192</sup> Vgl. Weibel 2003, S. 80-81. Die Veranstaltung „Kunst und Revolution“ – ein geschichtsträchtiger Skandal – findet am 7. Juni 1968 im Hörsaal 1 im NIG der Universität Wien statt. Brus' Beitrag zu dieser „Uniaktion“ unterscheidet sich – abgesehen vom Aufführungsort und der Einbindung in die politische Veranstaltung – nicht wesentlich von der ein Monat zuvor aufgeführten Körperanalyse. Er führt seinem Körper mit einer Rasierklinge Verletzungen zu, uriniert in seine Hand, trinkt den Harn und übergibt sich. Während er die Bundeshymne anstimmt, defäkiert er, beschmiert seinen Körper mit Kot und beginnt liegend am Tisch des Pultes zu onanieren. Vgl. Kandutsch 2012, S. 184. „Die Darbietungen von Günter Brus zeigen naturgemäß, weil sie gegen die heute gültigen Gesellschaftsnormen verstoßen, einen ausgesprochenen provokativen und auch aggressiven Charakter“ – so das psychiatrische Gutachten, das in der

propagierten, Bezeichnung der Künstler im Jahr 1996 mit dem „Großen Österreichischen Staatspreis“ honoriert und im Jahr 2011 ein Museum – das „Bruseum“ – in der Neuen Galerie Graz eröffnet wird.<sup>193</sup> Sein Schicksal teilt Günter Brus mit seinen Künstlerkollegen, mit denen er gemeinsam im Gruppenverband der „Wiener Aktionisten“ wahrgenommen wird.<sup>194</sup> Bereits Anfang der Sechzigerjahre knüpft Brus Kontakt mit Gleichgesinnten, die über viele Jahre hinweg in intellektuellem Austausch und in Gemeinschaftsaktionen neue künstlerische Ausdrucksformen erproben: Brus lernt 1961 den ehemals als Kunstpädagoge und Gymnasiallehrer arbeitenden Otto Muehl kennen, der ihn zur Durchführung seiner ersten Aktion „Ana“ im Jahr 1964 ermutigt; später im selben Jahr begegnet Brus, Hermann Nitsch, vormals Gebrauchsgrafiker, der bereits an seinem Konzept des Orgien-Mysterien-Theaters arbeitet.<sup>195</sup> Rudolf Schwarzkogler trifft über Nitsch, mit dem er damals dieselbe höhere Graphische Lehr- und Versuchsanstalt besuchte, im Jahr 1963 oder 1964 auf Brus und Muehl.<sup>196</sup> Die vier Künstlerpersönlichkeiten werden bereits Mitte der Sechzigerjahre aufgrund der gemeinsamen Ausgangsbasis ihres Schaffens – nämlich dem performativen „Kunstwerk“ der Aktion – und den strukturellen Ähnlichkeiten und Prinzipien in einem Künstlerverband wahrgenommen und gehen in den Siebzigern unter der Bezeichnung „Wiener Aktionisten“ in die Kunstgeschichte ein.<sup>197</sup>

---

Zeit der Untersuchungshaft nach der Gemeinschaftsveranstaltung von „Kunst und Revolution“ eingereicht wurde, Zitat nach: Weibel 2003, S. 81..

<sup>193</sup> Der ehemalige steirische Kulturreferent Kurt Flecker äußert sich im Ausstellungskatalog zur Eröffnung des Bruseums zum Thema der öffentlichen Diffamierung des Künstlers wie folgt: Die Eröffnung „[...] ist zuerst einmal die Folge eines Friedensschlusses von Günter Brus mit dem Land, mit Österreich.“ Zitat Flecker, in: Flecker 2011, S. 8.

<sup>194</sup> Brus und Hermann Nitsch teilen sich generell dasselbe Schicksal, in der Periode ihres Schaffens von der österreichischen Justiz verfolgt zu werden und Jahrzehnte später die größte Staatsauszeichnung des Landes Österreich entgegen zu nehmen, mit der Hermann Nitsch im Jahr 2005 geehrt wird.

<sup>195</sup> Vgl. Badura-Triska 2012b, S. 391.

<sup>196</sup> Die Unsicherheit bezüglich der Datierung des Kennenlernens von Schwarzkogler, Brus und Nitsch liegt bei der Autorin Prack. Vgl. Prack 2011, S. 604.

<sup>197</sup> Mit Peter Weibels herausgegebenen Buch „Wien: Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film“, unter der Mitarbeit von VALIE EXPORT, beginnt die „publizistische Karriere“ der Bezeichnung „Wiener Aktionismus“ und der „Anschluss an den internationalen kunsttheoretischen Diskurs“. Gorsen Peter 2008, S. 157-158. Die Künstler realisieren in gemeinschaftlicher Konzeption Aktionen: Die erste, dreitägige aktionistische Gemeinschaftsarbeit „Die Blutorgel“ findet mit Otto Muehl, Adolf Frohner, ein befreundeter Künstler Otto Muehls, und Hermann Nitsch im Jahr 1962 statt. Vgl. Braun 1999, S. 132-134. Auch wenn die eigenständige Entwicklung und Durchführung das Aktionsoeuvre jedes einzelnen bestimmt, sind meist alle Protagonisten des Wiener Aktionismus regelmäßig anwesend. Siehe die Chronologie und genaue Auflistung aller Anwesenden bei den jeweiligen Aktionen: Badura-Triska / Millautz 2012, Außerdem konkretisieren Brus und Muehl im Jahr 1966 die künstlerischen Intentionen der Wiener Aktionisten mit dem Begriff „Direct Art“, „Direkte Kunst“, um sich dezidiert vom Terminus „Happening“, der 1959 von Allan Kaprow eingeführt wurde, abzusetzen. Der Entwicklung eines präzisen Begriffes folgt die „Institutionalisierung“ ihrer Kunst im „Vienna Institute for Direct Art“, aus der Notwendigkeit heraus, sich im Gruppenverband in Folge einer Einladung nach London zum Destruction Art Symposium zu firmieren. Vgl. Dreher 2001, S. 234 und vgl. Badura-Triska / Höller 2012, Demungeachtet ist zu betonen, dass die Wiener Aktionisten keine künstlerisch homogene Einheit bilden. Es würde

Brus und desgleichen seine Künstlerzeitgenossen Hermann Nitsch, Otto Muehl und Rudolf Schwarzkogler beginnen ihre künstlerische Laufbahn in der Malerei.<sup>198</sup> Von der figurativen Malerei kommend, entwickelt sich ihr Interesse zur gestischen, abstrakten Malerei des Informel, welche auch im Nachkriegsösterreich um 1960 für die Künstler eine „*adäquate künstlerische Ausdrucksform einer fortschrittlichen, freien Gesellschaft*“<sup>199</sup> impliziert. Die Malerei des Informel legitimiert die akademischen Kompositionsregeln zu überwinden: „*Eine räumliche Unfassbarkeit – zumindest von der Tradition nicht fassbar, das verlange ich von meinen Bildern. [...] Solange das verdammte Zentrum nicht ausgeschaltet ist, ist kein Fortschritt da.*“<sup>200</sup>. Überdies ermöglicht die informelle Malerei den Künstlern in ihrer Motorik völlig frei zu agieren, die Farblinien gestisch und expressiv, als unmittelbaren Ausdruck ihrer physischen Bewegung einzusetzen. Es ist ein sehr eigenwilliger Weg der Wiener Aktionisten, den Malakt, der sich vormals auf den Rahmen der Leinwand begrenzte, auf Objekte, den eigenen und fremden Körper und in den umliegenden Raum zu erweitern. Die Destruktion der „Kunst“ – des gewohnt konventionellen Begriffes von Kunst – ist propagiertes Ziel der Wiener Aktionisten. Unter teils zweckentfremdender Einbeziehung von Objekten des alltäglichen Lebens und der entschieden provokativen Integration von „wirklichen“ Materialien wie Blut, Tiergedärme, Substanzen des Körpers, in sogenannten „*environmentalen Arbeitssituationen*“<sup>201</sup> erzielen die Künstler – in je individueller Form – eine konsequente Abwendung und Überschreitung des eng umgrenzten Verständnisses von Kunst.<sup>202</sup> Die brutale, sinnliche Wirklichkeit soll in das künstlerische Agieren mit dem eigenen oder dem Modellkörper überführt werden, impulsiv-intensive Erfahrungen im Werksprozess erfahrbar und ein ebenso direktes und tiefgreifendes Erleben bei den Rezipienten ausgelöst werden. Die Künstler inszenieren durch ihre drastischen Ausdrucksweisen Momenten des Schocks und Ekels, die selbst über das

---

den Rahmen der vorliegenden Arbeit jedoch sprengen, neben der Herausarbeitung der strukturellen Ähnlichkeiten in ihrem Kunstschaffen, die spezifischen und vielgesichtigen Unterschiede jedes einzelnen Künstlers zu erläutern. Somit sei exemplarisch auf zwei ausgewählte Publikationen (keine Monographien) verwiesen, welche das jeweilige Werk der Künstler spezifisch betrachten: Badura-Triska / Klockner 2012., Roussel 1995.

<sup>198</sup> Brus übersiedelt 1958 nach seiner Ausbildung in der Grazer Kunstgewerbeschule nach Wien. Die Großstadt und seine üppige Museumslandschaft bietet Brus Inspiration von der österreichischen Kunst der Jahrhundertwende, insbesondere sind das Werke der Expressionisten Egon Schiele, Oskar Kokoschka und Richard Gerstl. Vgl. Faber 2003, S. 19.

<sup>199</sup> Badura-Triska 2012a, S. 31.

<sup>200</sup> Zitat Günter Brus, nach: Faber 2005, S. 18.

<sup>201</sup> Badura-Triska 2012a, S. 31.

<sup>202</sup> Das Phänomen der Erweiterung der Bildfläche lässt sich im internationalen Kunstkontext bei Robert Rauschenbergs „*Combine Paintings*“, Lucio Fontana, Yve Klein, den Nouveaux Réalistes Daniel Spoerri, Niki des Saint Phalle, u.v.m. feststellen.

visuelle Dokumentationsmaterial von Film und Foto nachhaltig wirken; sie richten sich in ihrem Kunstschaffen dezidiert gegen die repressiven gesellschaftlichen Zustände im Nachkriegswien. Ähneln sich die Ambitionen von Brus, Nitsch, Mühl und Schwarzkogler in diesen vielschichtigen Ebenen ihrer expressiven und drastischen Körper- und Materialaktionen, so dürfen die frappanten Unterschiede ihrer sehr individuellen Kunstpraxis nicht unterschätzt werden.

#### **4. 1 Die Macht des „Schwellenraumes“. Wie Brus im Gehen das Phänomen des Zwischen hervorbringt**

Der Leib, im speziellen der eigene, lässt sich von Beginn an als zentrales Element im Kunstschaffen von Günter Brus wahrnehmen: ein zu übermalendes, gestisch agierendes, energetisches, zu verletzendes, verwundbares, provozierendes Element. Obwohl sich sein aktionistisches Werk auf die Jahre zwischen 1964 und 1970 beschränkt, kann anhand der Analyse dieser Werksgruppe ein für seine Aktionsästhetik entscheidender Wandel in der Emphase zweier – in der Theater- und Performancewissenschaft vieldiskutierter – Körperkonzepte festgestellt werden: zum einen ist das der semiotische Körper, der in seiner Zeichenhaftigkeit als einen bedeutungserzeugenden Körper definiert ist und zum anderen der phänomenale Leib, der den Körper in seinem leiblichen In-der-Welt-Sein meint. Diese beiden Diskursfiguren des Körpers bedingen sich in einem zumeist ungleichen Verhältnis gegenseitig: Der semiotische Körper findet seinen Ausdruck allein in der Gegenwart des phänomenalen Leibes und dieser wiederum kann nicht abgesondert vom semiotischen Körper begriffen werden.<sup>203</sup> Je nach Präsenz des einen oder anderen Körperkonzeptes in den Aktionen, variiert die Intensität, der Einsatz, die Ästhetik des Leibes von Brus.<sup>204</sup> Ein Blick auf die aktuellste Chronologie der Aktionen von Günter Brus zeigt, dass der „Wiener Spaziergang“ einen diffusen, allerdings

---

<sup>203</sup> Fischer-Lichte misst in ihrem Text „Verkörperung“ dem phänomenalen Leib eine zentrale Stellung zu, da, wie sie anmerkt, im Diskurs der Theater- und Kulturwissenschaften dieser lange Zeit in seiner phänomenalen, leiblichen Existenz als selbstverständlich vorausgesetzt wurde. Der Begriff „Verkörperung“, vom Anthropologen Thomas Csordas in Anlehnung auf Merleau-Ponty eingeführt, wird nun dem Konzept einer „Kultur als Text“ entgegengestellt, um angemessen über Kultur und gleichermaßen den Körper sprechen zu können. Vgl. Fischer-Lichte 2001, S. 19–20; vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 129-186; und vgl. Klein 2005, S. 36-37.

<sup>204</sup> Der Philosoph Dieter Mersch beschreibt drei wesentliche, sich zwischen den Fünfziger und Siebzigerjahren vollziehenden, Grundformen von „Körperspielen“ in den Künsten: die Einschreibung gestischer Malerei im Action Painting; die Kunst als ästhetischer Körperprozess im Happening und der Wiener Aktionskunst; und feministische Performances, in denen er das „leibliche Durchleben“ in Form von Körperverletzungen charakterisiert. Anzumerken ist, dass diese dritte Phase bereits bei Brus, wie noch zu erläutern sein wird, in früheren Jahren erprobt wurde. Mit diesem dreistufigen Konzept referiert Mersch ebenfalls auf die Verlagerung vom semiotischen Körper auf den phänomenalen Leib. Vgl. Mersch 2001, S. 78-79.

entscheidenden Wendepunkt innerhalb seines Aktionsoeuvres markiert.<sup>205</sup> Im Folgenden soll gezeigt werden, wie sich im Akt der pedestrischen Fortbewegung der entscheidende Wandel seines ästhetischen Körperbezuges, nämlich die Verlagerung vom Körper als Bedeutungsträger zum phänomenalen Leib, manifestiert. Doch um die paradigmatische Stellung der im öffentlichen Raum stattfindenden Performance in ihrer Übergangsqualität im Kunstschaffen Brus konsequent begreifen zu können, sollen zunächst die Aktionsdispositionen und der Ablauf der vorangehenden Aktionen in einzelner und zusammenfassender Anschauung erläutert werden.<sup>206</sup>

In der ersten Aktion „Ana“ im November 1964 machen sich beginnende Ansätze des entscheidenden Übergangs von der werkhaften zur performativen Kunst und damit einhergehend von der Präsenz des semiotischen Körpers zum phänomenalen Leib bemerkbar. Brus überträgt den gestischen Duktus des Pinselstriches von der Leinwand in raumgreifende Bewegungen seines gesamten Körpers. Seine gestische-kontrollierte Motorik materialisiert sich erstmals nicht in Form von zweidimensionalen Linien auf der Leinwand, sondern manifestiert sich als ephemeres Zeugnis eines agierenden Körpers in einem Raum-Zeit-Kontinuum. Alltagsreale Objekte wie ein Fahrrad, eine Leiter, Teekanne, Waschschüsseln, Koffer, Stühle und ein Tisch sowie der nackte Leib seiner Frau Anna, eines der wichtigsten Modelle für die Aktionen der Wiener Aktionisten, werden durch die großflächige weiße Übermalung ihren sinnlichen Qualitäten und von den alltagsbestimmten Konnotationen enthoben (Abb. 21, 22). Eine gewisse Paradoxie zeigt sich in der von Brus installierten Disposition seiner ersten Aktion: der Boden wird mit weißem Papier überklebt, um eine vollständige Expansion der Leinwandfläche in den dreidimensionalen Raum zu visualisieren und doch evozieren die monochromen Weißbereiche des räumlichen Gefüges und der Objekte nahezu ihre Auflösung zu einer planen Fläche. Visualisiert Brus damit die Vorstellung eines endlichen begrenzten Raumes? Oder eine konstruierte Unendlichkeit der Malfläche? Die Überwindung eines fixierten, konventionell weißen Bildträgers gelingt Brus in dieser Aktion noch nicht

---

<sup>205</sup> Erstmals wurde eine chronologische Ordnung mit Bildbeispielen sämtlicher Aktionen der Hauptprotagonisten des Wiener Aktionismus, Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Muehl und Rudolf Schwarzkogler, aus ihrer gemeinsamen Schaffensphase zwischen 1960 und 1975, zusammengestellt. Die in der vorliegenden Arbeit vorgenommene Reihung der Aktionen orientiert sich an dieser neuesten Publikation. Siehe: Badura-Triska / Millautz 2012.

<sup>206</sup> Aktion „Ana“ im November 1964 in der Wohnung von Otto Muehl; Selbstbemalung 1 unter dem Titel „Handbemalung – Kopfbemalung – Kopfzumalung“ im Atelier von John Sailer, Dezember 1964; „Selbstbemalung 2“ im Frühjahr 1965 im Atelier Muehl; Aktion „Silber“ im Frühjahr 1965 im Atelier Muehl; „Der zitronengelbe Idiot“ im Atelier Muehl, Frühjahr 1965; „Selbstverstümmelung“ fand an verschiedenen Tagen im Frühjahr 1965 im Atelier Muehl statt. Vgl. Badura-Triska / Millautz 2012, S. 286-294.

gänzlich: Er bedient sich der Wände, der Objekte, des Bodens, seines eigenen Körpers und jenem des Modells als großzügiger Malgrund für die übersteigerte Gestik seiner Aktions-Malerei (Abb. 23). Schwarze und weiße Farbe verbinden sich in einem dynamischen, den gesamten Körper einbeziehenden Malprozess zu einem pastosen Gemisch im gesamten Raum und auf der lebendigen Körperoberfläche Brus' und Annas (Abb. 24). Brus vermag sich in dieser Aktion noch nicht konsequent von allen klassischen Dispositionen des Mediums der Malerei zu lösen: „*Muehl bespöttelte mit bösen Worten meinen Rückfall in eine zu überwindende ‚Technik‘*“, was er selbst rückblickend als „*intellektuelle Panne*“ und gleichzeitig einen „*Durchbruch*“ beschrieb.<sup>207</sup> Den Malakt erweiternd, entgrenzt Brus die informelle Malerei zu einem Akt der Malerei.

In den darauffolgenden Aktionen konzentriert sich Brus im Prozess der Selbstbemalung alleinig auf seinen Körper, unter anderem in der bedrohlichen Gegenüberstellung mit diversen Alltagsgegenständen; auf das Erleben, Erfühlen der Farbe in Berührung mit dem Stoff seiner Kleidung, mit der Oberfläche seiner nackten Haut; auf die materialesemantischen Qualitäten die er in einem bedrohlichen Zueinander mit seinem Körper arrangiert (Abb. 26). Ist das räumliche Setting in der Selbstbemalung 2 von 1965 sowie der Aktion „Silber“ von 1965 noch großflächig mit weißem Papier ausgekleidet, dient der Raum jedoch nicht mehr als expandierter Bildträger, sondern fungiert als Hintergrund oder White Cube des zum lebendigen Objekt umgedeuteten Künstlers (Abb. 27, 28). Brus bedient sich nun einer externen, von den Wänden des Raumes unabhängigen Bildfläche, beispielsweise einer Leinwand in der Aktion „Selbstbemalung 1“ oder einem am Boden gelegten Tisch in „Der zitronengelbe Idiot“ von 1965 (Abb. 29), die er im Prozess der Selbstbemalung als eine erweiternde Malfläche, in direkter visueller Verbindung mit seinem Körper, inszeniert: „*der Kopf des Malers [sollte] in die Bildfläche eingebunden werden, mit dem Bild eins werden, im Bild verschwinden*“<sup>208</sup>. Noch bevor sich der Künstler als lebendiges Kunstwerk auf die Straßen Wiens wagt, zentriert Brus den Aktionsbereich im Raum mit weißen Flächen aus Stoffbahnen oder Papier am Boden. Die Begrenzung des Raumes auf ein konkretes Aktionsfeld erinnert an die Begrenzung des statischen Leinwandträgers und verhilft Brus sich in ebenso konzentrierterer Form der Erforschung seines eigenen Körpers zu widmen. Auch in den Aktionen nach dem Wiener Spaziergang, wie beispielsweise

---

<sup>207</sup> Zitate Günter Brus, 1984, in: Weibel 2011, S. 110. Die folgenden Aktionen werden von Brus nun – um einem weiteren „unsicheren“ Aktionsablauf zu entgehen – mit vorbereitenden Aktionsskizzen geplant (Abb. 25).

<sup>208</sup> Zitat Günter Brus, 1984, in: Weibel 2011, S. 142.

„Starrkampf“ und „Transfusion“ aus dem Jahr 1965, „Aktion in einem Kreis“ von 1966, agiert Brus weiterhin auf einer vom umliegenden Raum abgegrenzten weißen Fläche in einem radikal-brutalen Umgang mit alltagsgewöhnlichen Objekten, beispielsweise Schere, Rasierklingen, Nägel. Indem Brus mit seinem Körper einerseits ästhetisch-performativ im Raum agiert und andererseits in der planen Fläche des Bildträgers aufzugehen erprobt, konstruiert er eine ambivalente Leib-Raum-Flächensituation, die sich erst in der Aktion „Wiener Spaziergang“ konkretisiert.

Günter Brus bereitet im „Wiener Spaziergang“ einen Weg in eine neue Richtung in seinem künstlerischen Schaffen vor: Erst in den Aktionen nach dem Wiener Spaziergang gelingt dem Künstler nun tatsächlich die Abwendung von der festen Fläche eines Malgrundes; er entflieht beharrlich und bis auf weiteres endgültig von den konventionellen Bedingungen der Malerei. Die Betrachtung der fotografischen Dokumentation der nachfolgenden Aktionen lässt darauf schließen, dass sich Brus am Gegenstand der Malerei nur mehr für die sinnlichen Qualitäten des Materials der Farbe, nicht mehr für den Prozess, den eigentlichen gestischen Malakt, interessiert. Nachdem Brus den konsequenten Ausbruch aus dem geschützten und begrenzten Atelier- und Aktionsraum – und damit verbunden den klassischen Konventionen der bildenden Kunst – mit seiner Straßenaktion geschafft hat, fungiert sein Körper nicht mehr vornehmlich als Bild- und Zeichenfläche, sondern als autonomer Aktions- und Wahrnehmungskörper, der in seiner physischen Empfindlichkeit strapaziösen Analysen standhalten muss. Diese werden vom Körper nicht zeichenhaft repräsentiert, sondern phänomenal erlebt. Brus vermeidet nun dezidiert Mechanismen der Repräsentation in seiner Kunst und konkretisiert dadurch seine Kritik an der repressiv charakteristischen Nachkriegsgesellschaft, „*deren Wirklichkeitskonstitution auf Repräsentation beruht*“<sup>209</sup>. Brus markiert mit dem „Wiener Spaziergang“ keinen abrupten ästhetischen Wandel in seinem Werk, sondern eröffnet durch seine pedestrische Lokomotion mit raumbildendem Potential vielmehr eine Art Schwellenraum, der in der Überblendung der phänomenalen Körperpraktik des Gehens und der semiotisch aufgeladenen Körperhülle besteht. Beide zuvor definierten Körperphänomene des zeichenhaften und phänomenalen Leibes fallen in den, durch die pedestrische Lokomotion des ganzkörperbemalten Künstlers, sich erzeugenden Schwellenraum zusammen. Das Gehen selbst, die Fortbewegung zu Fuß ist leibgebunden und begründet darin unter anderem die phänomenale Existenz des Menschen. Erstmals im „Wiener Spaziergang“ schöpft der Künstler diese sensorischen Qualitäten seines sich

---

<sup>209</sup> Jahraus 2001, S. 319.

bewegenden Leibes als ästhetischer Erforschungs- und Wahrnehmungsapparat vollständig aus. Die weiße Bemalung des Anzugs, seines Hauptes und seiner Gliedmaßen sowie die schwarze, den Körper in Zwei teilende Linie implizieren eine semiotische Bedeutungsebene und inszenieren ihn – wie der Künstler selbst darlegt – als „lebendes Gemälde“.<sup>210</sup> In diesem Zwischenraum treffen bestehende Dichotomien aufeinander bzw. heben sich auf: die alltagsrelevante Handlung des Gehens als ästhetische Praxis; ein Spaziergang im Sinne einer künstlerischen Intervention; die Entgrenzung des klassischen Werkscharakters der Malerei auf den Leib im performativen Raum; die phänomenale Präsenz des Künstlers und die Repräsentation des Mediums Malerei; die ästhetische Relevanz der Kunst und ihre politischen, sozialen, gesellschaftskritischen Implikationen.<sup>211</sup> Die Resonanzen der Passanten, die dem Künstler schmunzelnd, empört oder gleichgültig begegneten, und die verhängte Bußstrafe des Polizisten zeugen von der Konstruktion dieses transitorischen Schwellenraumes im Stadtgefüge durch das dispositive Gehen von Brus.

Die Arbeit mit dem phänomenalen Leib ist in den Aktionen nach dem „Wiener Spaziergang“ entscheidend nachdrücklicher. Der Künstler verzichtet nun darauf, seinen Körper an einen Bildträger durch die frappante Übermalung eines schwarzen Striches zu binden bzw. mit ihm zu verschmelzen.<sup>212</sup> Obschon Brus, um einen artifiziellen und objekthaften Charakter zu evozieren, in den folgenden Aktionen weiterhin bemalt ist, dient ihm sein Körper fortan als leibeigener Erkenntnis- und Erforschungsapparat. In den anschließenden Körperaktionen, wie beispielsweise „Transfusion“ von 1965 (Abb. 30) und „Vitriolkabinett“ von 1966 (Abb. 31) realisiert Brus materialesemantische Analysen mit dem eigenen und dem Körper seines Modells Anna in Konfrontation mit diversen bereitgestellten Objekten und Materialien. Sollen die spezifischen Oberflächenqualitäten der Nägel, Stahlzangen, des Bestecks, der Rasierklingen und andere in

---

<sup>210</sup> Das Gehen und seine leiblichen Implikationen werden im folgenden Kapitel zur Aktion „Aus der Mappe der Hundigkeit“ von VALIE EXPORT und Peter Weibel noch zu erläutern sein. Der bemalte Körper als Objekt wird von Brus im Akt seiner pedestrischen Fortbewegung zu einem lebendigen Kunstkörper erhoben. Dass sich der Künstler selbst als „lebendes Gemälde“ und nicht als lebendige „Skulptur“ definiert, mutet seltsam an, doch rückbezieht sich Brus auf den Ausbruch aus der Malerei.

<sup>211</sup> Theatrale Aufführungen und Kunstperformances im öffentlichen Raum lösen gleichermaßen durch ihre Rezeption, so Fischer-Lichte, ein Oszillieren dieser gegensätzlichen Begriffspaare aus. Vgl. Fischer-Lichte 2004b, S. 24

<sup>212</sup> Einen Tag nach der Straßenperformance „Wiener Spaziergang“ findet die Aktion „Malerei – Selbstbemalung – Selbstverstümmelung“ statt. Zwar erstmals vor einem öffentlichen Publikum in der Galerie „Junge Generation“ in Wien, jedoch nach dem bereits erprobten Schema der weißen Ganzkörperbemalung und Zerteilung durch eine markant schwarze Linie und anschließenden Verletzungen des Körpers mit Objekten großen Verwundungspotentials. Vgl. Weibel 2003, S. 72. Da diese Selbstbemalungsaktion vom Künstler bereits vor der Performance „Wiener Spaziergang“ geplant wurde, die, wie Brus selbst darstellt, aus einen intuitiven Drang heraus durchgeführt wurde, sollte jene nach den Paradigmen der vorangehenden und nicht nachfolgenden Aktionen des „Wiener Spaziergangs“ betrachtet werden.

die Aktion eingebundenen Demonstrationsobjekte von den Rezipienten assoziativ wahrgenommen werden, überführt Brus in der zweiten Hälfte der Sechzigerjahre die in den Aktionen bis dato nur passiv verwendeten Gegenstände wieder in ihre eigentliche Bestimmung eines Gebrauchsobjektes. In nunmehr alleiniger Konzentration auf den eigenen Leib, der von jeglicher semiotischer Präsenz enthoben ist, beispielsweise in der „Aktion in einem Kreis“ von 1966 (Abb. 32), oder in „Der helle Wahnsinn“ von 1968 (Abb. 33) erprobt der Künstler, in radikaler Verwendung der Objekte bis zur tatsächlichen Verwundung und Verletzung seiner Körperhülle, die eigene Schmerzgrenze. Indem er defäkiert, seinen Urin trinkt, Blutströme materialisiert, evozierte Brus Ekelgefühle und intensive Schockmomente, durch die er die imaginäre Barriere zu den Rezipienten durchbricht.<sup>213</sup> Die mit dem „Wiener Spaziergang“ in den Stadtraum, ins „konkrete“ Leben gemachten Schritte des Künstlers, werden nun in radikaler Weise fortgeführt: Brus betritt nun das Feld des hemmungslosen Tabubruchs, überschreitet mit seinen Körperanalysen gesellschaftliche Tabugrenzen. Nach seiner letzten Aktion von 1970, „Die Zerreißprobe“ (Abb. 34), im Münchner Aktionsraum 1, beendet Brus sein aktionistisches Werk. Die gefährlichen physischen Folgen seiner Körperverletzungen, die er sich im Rahmen seiner Aktionen zufügt, begreift Brus nämlich in letzter Konsequenz im eigenen Suizid.<sup>214</sup> Brus Umgang mit seinem Körper kann wohl als paradox bezeichnet werden: einerseits verfolgt er einen nahezu energischen und schließlich triumphierenden Rückbezug zu seinem Körper als ästhetisches Element; andererseits greift er diesen in zerstörerischen Verletzungsakten brutal an. Die kontinuierliche Progression von radikalem und brutalem Agieren mit dem eigenen Körper und den zum Verwunden bestimmten Gebrauch von Objekten in seinen Aktionen lässt den Künstler schließlich zur Gefährdung seines Selbst werden.

In Aufmachung einer weißbemalte Gestalt in der Wiener Innenstadt spazierend, stört der Künstler „*die Ordnung an einem öffentlichen Orte*“<sup>215</sup>; im geschützten Raum des Ateliers oder einer Galerie wird er nicht mit einem solchen Konflikt belangt. Das Gehen des Künstlers im öffentlichen Raum wird in seinem dispositiven Potential erfahrbar, denn der ganzkörperbemalet durch die Innenstadt spazierende Brus eröffnet in direkter Gegenüberstellung mit den Wirklichkeitsnormen der Gesellschaft und ihren

---

<sup>213</sup> Auch für dieses Phänomen initiiert Fischer-Lichte ein Körperkonzept in den Performancewissenschaften: den energetischen Körper, der „*durch seine Handlungen Kräfte entbindet und Wirkungen hervorruft*.“ Fischer-Lichte 1998, S. 46.

<sup>214</sup> Vgl. Zitat Brus, 2001, in: Weibel 2011, S. 265. Die Zeichnung, Dichtung und Schriftstellerei sollen sich deshalb ab den Siebzigerjahren wieder zu den künstlerischen Leitmedien in Günter Brus Schaffen etablieren.

<sup>215</sup> Vgl. Strafverfügung, 7. Juli 1965, in: Weibel 2003, S. 73.

Repräsentationsmechanismen, wie bereits erläutert, einen Schwellenraum oszillierender vieldeutiger Kontexte, wodurch erst das Provokationspotential für die zeitgenössischen Rezipienten erfahrbar wird.

#### **4. 2 Ein Spaziergang als gegenkulturelle Praxis**

Augenscheinlich nimmt Brus mit seiner Aktion „Wiener Spaziergang“ Bezug auf die historisch erwachsene kulturelle Praxis des Spazierengehens und jene, die sich dieser bedienen, die Spaziergänger: Nicht nur der Titel der Stadtperformance weist darauf hin, der zielgerichtete Akt des Gehens ist grundlegende Handlung für den Spaziergang und die Aktion; außerdem erweist sich die Innenstadt für den bürgerlichen Spaziergänger als beliebter Schauplatz, dessen Öffentlichkeit für Brus' Aktion ebenso relevant ist. Überdies kleidet sich Brus, wenn auch auf den ersten Blick nicht ersichtlich, entsprechend der zeitgenössischen Herrenmode in Anzug und Hemd. Der Spaziergang etabliert sich im 18. Jahrhundert zu einer Praktik bürgerlicher Kultur und wird in der kulturhistorischen Forschung nicht nur in seinem poetischen Impetus, sondern als kulturelle und gesellschaftlich relevante Praxis diskutiert. Insbesondere die Funktion des Spazierengehens im öffentlichen Raum der Innenstadt, im Unterschied zum Promenieren in Parks und Gärten, kann nicht unabhängig von den sozialen, politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen, die mit dem Stadtraum diskursiv verflochten sind, gedacht werden. Das Spazierengehen im urbanen Raum dient unlängst den inszenatorischen und repräsentativen Bedürfnissen der bürgerlichen Gesellschaft, die im Habitus ihrer leiblichen Fortbewegung zeitkonforme Werte und Normen verkörpern.<sup>216</sup> Im „Wiener Spaziergang“ ist Brus nicht bloß „lebendes Gemälde“, primär ist er Spaziergänger. Wohl ein ungewöhnlicher, doch vollzieht er in seinem Spaziergang keine referentielle, sondern eine authentische Handlung ästhetischer Performanz und referiert auf mehreren Ebenen auf diesen Typus des Gehenden. Obschon Brus offensichtlich das idealtypische Bild des Spaziergängers destruiert: Die vollständige „Weißtünchung“ des Anzugs, ja des gesamten Spaziergängers, scheint zugleich alle damit verbundenen bürgerlich-gesellschaftlichen Ambitionen zu übermalen. Bedenkt man das kulturell und politisch konservative Umfeld der Wiener Aktionisten, gegen dessen Repräsentationsdeterminierungen sie sich mit ihrem Kunstschaffen radikal richteten, scheint Brus' ironische oder kritische Bezugnahme auf die Etikette der Wiener Bürgerlichkeit nicht abwegig. Und

---

<sup>216</sup> Vgl. König 1996, S. 20-21, 38; und vgl. Adolphs / Norten 2007, S. 18. Die Bedeutung des Spaziergangs in der Literatur und bildenden Kunst wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht erläutert.

dann tritt doch symbolhaft die weiße Körperleinwand in den Vordergrund des Betrachterauges, wenn man sich auf das schwarze, zackige, energisch die Körperhülle des Künstlers teilende Mal konzentriert (Abb. 35); oder weist die breite pastose Linie bereits auf die leiblichen Verletzungen und ihn kennzeichnenden Narben in Brus' darauffolgenden Aktionen voraus? Möglicherweise „*demaskiert*“ der Künstler in seinem Spaziergang eine „*heil geklitterte Welt*“ in Erscheinung einer „*zerrissenen Persona*“?<sup>217</sup> Verschiedenste Interpretationsebenen lassen sich je nach Gewichtung auf den semiotischen oder phänomenalen Leib des Künstlers erdenken, doch lediglich der Umstand, dass der Künstler die Norm eines sich im alltäglichen Straßenkontext befindlichen Spaziergängers verletzt, sozusagen die Grenzen des Anstandes überschreitet, bringt ihm eine Strafverordnung ein.<sup>218</sup> Wie bereits erwähnt, hat Brus schon während der Vorbereitung des „Wiener Spaziergangs“ damit gerechnet, für seine leibliche Intervention in der Innenstadt sanktioniert zu werden. Nicht zuletzt, da er und seine Künstlerkollegen die Wiener Gesellschaft als ein „*Ordnungssystem*“ erfahren, das „*über Repräsentation ein bestimmtes Wirklichkeitsbild zur Wirklichkeit erklärt und dieses als Norm setzt und durchsetzt*“<sup>219</sup>. Der Wertkonservatismus und die Engstirnigkeit der Wiener Gesellschaft der Sechziger wird in jenem Moment offensichtlich, in dem Brus diese Mechanismen der Wirklichkeits- bzw. Repräsentationskonstruktion nicht affirmiert und eben als nonkonform geltender, ganzkörperbemalter Spaziergänger durch die Innenstadt geht. Er praktiziert mit seinem eigentümlichen Gang sozusagen eine „Suspendierung“ der etablierten und konventionellen Wertvorstellungen.<sup>220</sup> Die Kunsthistorikerin und Journalistin Hilde Schmölder expliziert in ihrem Buch „Das böse Wien“ von 1972, das auf Interviews mit Künstlern der österreichischen Avantgarden beruht, einen „*zornigen Rundumschlag*“ der zeitgenössischen österreichischen Künstler, „*der sich gegen alles Etablierte, Bürgerliche, Zufriedene richtete*“<sup>221</sup>. Wohl den Gepflogenheiten eines Spaziergangs entsprechend, plant der Künstler eine Spaziergangsrouten, die ihren Ausgangspunkt am Heldenplatz nimmt und deren Ziel – der Stephansdom – über die Trakte der Wiener Hofburg erreicht werden sollte. Es ist eine historisch aufgeladene

<sup>217</sup> Lammer 2007, S. 15.

<sup>218</sup> Arnulf Rainer, ein Künstlerzeitgenosse von Brus, spaziert drei Jahre später, 1968 in auffälliger einheitlich schwarzer Gesichtsbemalung über den Stephansplatz, jenem Ort, den Brus auf seinem „Wiener Spaziergang“ aufgrund des Eingreifens des Polizisten nicht erreicht (Abb. 36). Wird Rainer zwar nicht in die nächstgelegene Wachstube gebeten, so erhält er dennoch eine Zurechtweisung aufgrund seiner „Bedrohung“ der alltagsbestimmenden Normalität, die sein unnatürlich eingefärbtes Gesicht erweckt. Vgl. Schütt / Rainer 1994, S. 70.

<sup>219</sup> Jahraus 2001, S. 318-319, 347.

<sup>220</sup> Vgl. Jahraus 2001, S. 318-319, 347; vgl. Ohrt 1992, S. 87.

<sup>221</sup> Vgl. Schmölder 1973, S. 6.

und, so die latent waltende Gesinnung im Nachkriegswien, ehrwürdige Wegstrecke österreichischer Geschichte. Indem Brus die Hofburg, einst Zentrum politischer Macht in Zeiten der Monarchie und seit 1946 Sitz der Präsidentschaftskanzlei, in seinem normabweichenden Aussehen begeht, scheint er diesem Kern des Verwaltungsapparats bürgerlicher Ordnung und dem heroisierenden Erinnerungsgehalt dieses historisch aufgeladenen Ortes zu widersprechen, sich ihm „zweifelnd“ gegenüber zu stellen, oder – um in den Worten de Ceteaus zu schreiben – sich ihn anzueignen und subversiv zu intervenieren.<sup>222</sup> Dieser „Boden“, das Hofburgareal, nämlich, der vom Künstler im Gehen durchmessen wird, ist gleichermaßen die existentielle Grundlage seines Seins und impliziert in weiterer Gedankenfolge seine Umwelt und ihre hierarchiegebundenen Gesellschaftsstrukturen.<sup>223</sup> Der Philosoph Jean-François Lyotard schreibt von einem „Misstrauen“, das gegenüber dem Boden – dem Lebensraum – durch die leibzentrierte Erforschung im Prozess des Gehens des sich fortbewegenden Subjekts artikuliert werden kann.<sup>224</sup> Im Begehen des „Bodens“ der Hofburg schafft Brus ein Gewebe aus ephemeren Verbindungen zwischen den Denkmälern im Hofburgareal, den Akteuren und Mechanismen des machtstrukturierten Stadtraums.

Umso mehr lässt sich verstehen, warum das Gehen als zentralste und einfachste Fortbewegungsart die Basis bzw. konstitutiv für die ersten Aktionen Künstler im öffentlichen Raum ist. Jeder Schritt scheint ein kühnes Abenteuer zu sein, mit dem die Künstler einen Vorstoß in ein unbekanntes Feld, in unbestimmbare Situationen wagen. Denn in Bewegung-Sein bedeutet den möglicherweise vertrauten Standpunkt zu verlassen und sich dem Ungewissen hinzugeben.<sup>225</sup> Es sind unter anderem die experimentellen Qualitäten des Geh-Aktes als künstlerische Intervention im Wiener Stadtraum und gleichzeitig das gewisse Maß an subtiler Kontrolle und Bestimmung über den Aktionshergang durch die Leibgebundenheit des Gehens, was das Interesse an der Erprobung dieser Ästhetik begründet. Die Kulturwissenschaftlerin Anita Moser

---

<sup>222</sup> Der Heldenplatz wird 1988 im gleichnamigen Drama vom österreichischen Schriftsteller Thomas Bernhard erneut zum prominenten Schauplatz eines gesellschaftskritischen Theaterstücks. Zur Vertiefung in den weitreichenden Skandal, der das Stück „Heldenplatz“ nach sich zog, sei auf die Publikation verwiesen: Ingen 1996,

<sup>223</sup> Vgl. Merleau-Ponty / Boehm 1966, S. 294.

<sup>224</sup> In einem publizierten Gespräch unter dem Titel „Was man nicht erfliegen kann, muss man erhinken“ bezieht sich Lyotard an dieser Stelle auf die deviante Bewegungsform des Hinkens. Doch geht es ihm tatsächlich um die allgemeine physio-motorische Fortbewegung, durch die ein Misstrauen gegenüber der Umwelt (des „Bodens“) aufgeworfen werden kann, wenn er betont, der Hinkende „geht ja trotzdem und kann vorwärtskommen“. Lyotard 1986, S. 25.

<sup>225</sup> Die Kunst der sechziger Jahre, die Öffnung und Überschreitung der Gattungsgrenzen, das Erproben und Experimentieren mit neuen künstlerischen Ansprüchen, beschreibt Fischer prägnant als das Aufkommen einer experimentell-performativen Kunstästhetik, die überdies den Qualitäten des Gehens als künstlerische Strategie entspricht. Vgl. Fischer 2011, S. 28.

betont in diesem Zusammenhang die Integration des „echten“ Lebens im Vollzug der künstlerischen Aktionen, was bereits im zweiten Kapitel dargelegt wurde, und – unabhängig von der Intensität der Begegnungen zwischen Künstler und Passanten – das Aufeinandertreffen ästhetischer Praxis mit soziokulturellen und sozial-politischen Bestimmungen.<sup>226</sup> Selbst de Certeau bekundet eine „*Politisierung der Alltagspraktiken*“<sup>227</sup>, im Sinne eines kohärenten Verhältnisses politischer Intention und menschlichen Tuns im Kontext des Alltags. Umso erstaunlicher ist es, welche Wirkmächtigkeit er dem gewöhnlichen, wohl taktisch-intendiertem Gehen als Alltagspraxis beimisst. Durch das Phänomen der Präsenz der künstlerischen Aktion im öffentlichen Raum und seine Eingliederung in den alltäglichen Ablauf des Straßengeschehens erhält die macht-, interventions- und subversionswirksame Komponente des Geh-Prozesses von Brus eine maßgebliche Bedeutung. Insbesondere, wenn man die politische Repression und das extrem restriktiv-kulturellen Klima in Österreich der sechziger Jahre bedenkt. Konstatiert der Künstler zwar, dass seine „*Arbeit politisch wertfrei*“ war, so zeugt die Aktion „Wiener Spaziergang“ von einem beträchtlichen Potential subversiven Gehalts: „*Unter der ‚Aufschreigebärde‘ der Aktionen wäre die Kritik an Österreich in der gesamten Bandbreite subsumiert, meinte ich.*“<sup>228</sup> Er selbst betont die anarchistische Gestik in seinem Werk, und referiert gleichzeitig auf die Arbeiten der Wiener Gruppe und ihren subversiven Impetus.<sup>229</sup>

Die Qualitäten der nachdrücklich subversiven Aktion „Wiener Spaziergang“, wie auch der in dieser Arbeit analysierten Beispiele der Wiener Avantgarden, kulminieren die Essenz des Ephemeren, die raschen Momente der An- und Abwesenheit körperlicher Gesten in doppelter Natur: einerseits durch den Akt des Gehens als transitorische Kunstpraxis und andererseits durch die zeit- und ortsgebundene, „daseinsverwobene“ Struktur der Aktionen. Die flüchtig erfahrbare Präsenz der Performances im Augenblick ihrer Ausführung ist das augenscheinlichste Merkmal performativer Kunstformen und brisanter Diskurs in den Performance Studies der neunziger Jahre. Für die vorliegende Arbeit ist jener Aspekt insofern interessant, als für die Analyse der Aktionen nur mehr ihre „Relikte“ in Form von fotografischem und filmischem Dokumentationsmaterial zur Verfügung stehen. Kann die performative Wende zu diesem Zeitpunkt auch als eine Art

---

<sup>226</sup> Vgl. Moser 2011, S. 28.

<sup>227</sup> Certeau 1988, S. 21.

<sup>228</sup> Zitat Günter Brus, in: Brus 2007, S. 108. Brus' literarisches Werk „Das gute alte Wien“ ist der zweite Teil seiner Autobiographie.

<sup>229</sup> Vgl. Brus 2007, S. 108.

Gegenbewegung der Künstler zur „Medialisierung der Kultur“ angesehen werden? Jedenfalls scheint es, als ob das Aufkommen der strukturell-bedingt transitorischen, nicht-tradierbaren Aktionen unter anderem eine direkte Reaktion auf die Kommerzialisierung künstlerischer Artefakte ist. Anhand der Betrachtung des fotografischen Materials des „Wiener Spaziergangs“ lässt sich feststellen, dass sich der Künstler mit einem ausgeprägten Bewusstsein an der Medialisierung seiner Aktionen bedient und sich über die mediale Differenz zwischen den Live-Aktionen und deren „Fixierung“ in Foto und Video gewahr ist.<sup>230</sup>

Eine Fotografie aus der Serie des „Wiener Spaziergangs“ (Abb. 37) zeugt von einer gewissen Intentionalität der Bildkomposition: Einem Polizisten in der Wiener Innenstadt nah gegenüberstehend, scheint der weißbemalte Künstler dem „Ordnungshüter“ den Hergang seiner Aktion zu erklären. Dabei ist dem hierarchisch-ungleichen Verhältnis zwischen den beiden deutlicher Ausdruck verliehen, indem der Polizist auf dem Gehsteig in erhöhter, leicht überragender Position gegenüber dem Künstler steht. Das Auge des Betrachters der Fotografie wird von Brus direkt über die weiße Halterung des Verkehrszeichens, vor dem sich der Künstler befindet, auf das Galerieschild „Neue Kunst“ übergeleitet. Eine situationsbedingte Zufälligkeit oder doch berechnende Inszenierung? Soll das Foto gleichermaßen die Sanktionierung der Künstlerpersönlichkeit Brus und ebenso der zur Schau gestellten Kunstgattung dokumentieren? Ausgehend von der Analyse der Fotodokumentation des „Wiener Spaziergangs“, thematisiert die Kunsthistorikerin Mechtild Widrich in äußerst kritischer Anschauung, inwiefern der Hergang der Aktion mit dem dokumentarischen Fotomaterial korreliert. Wie die Autorin präzise herausstellt, findet augenscheinlich eine Interaktion mit dem Polizisten statt, welche den Hergang der Aktion zu einem riskanten und wagemutigen Kunstereignis nahezu stilisiert, zumindest mythisiert.<sup>231</sup> Die Präsenz des Ordnungshüters reicht aus, um eine Reihe von Assoziationsketten des gesellschaftspolitischen, sozialen und historischen Kontextes bei jenen Rezipienten, dem „*later audience*“ bzw. der „*future readers*“, wie sie Widrich bezeichnet, auszulösen, die über das narrative Dokumentationsmaterial einen Eindruck der Aktion erhalten: „*They [Anm.: the policemen] are a collaborator, however unwilling, in the performance, presented as what I would call an informative public for future ,readers’ of the work*“<sup>232</sup>. Um die Ausgangsfrage der

---

<sup>230</sup> Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 118–119.

<sup>231</sup> Vgl. Widrich Februar 2013, S. 5.

<sup>232</sup> Vgl. Widrich Februar 2013, S. 9. Widrich differenziert in ihrem Aufsatz „The Informative Public of Performance: A Study of Viennese Actionism, 1965-1970“ die Rezeptionsästhetik dreier Rezipientenkategorien von Performances: einerseits schreibt sie vom „*initial*“ bzw. „*uninformed audience*“, welches

berechnenden Inszenierung nachdrücklicher zu formulieren: Konstruieren Brus und seine „Begleiter“ – die Fotografen und Filmer der Aktion „Wiener Spaziergang“ – unmissverständliche Implikationen, die die Anschauung und Lesbarkeit der Dokumentationsfotografien bzw. des Filmes der Rezipienten lenkt? Es steht außer Frage, dass neben den ökonomischen Bedingungen, die ein solches Dokumentationsmaterial für eine eventuelle Veräußerung, für die Präsentation in Galerien erfüllt, es außerdem referentiellen Wert besitzt, mit dem die gesellschaftspolitischen und ideellen Postulate des Künstlers augenscheinlich und treffend repräsentiert werden und sich im Kunst- und Kulturbereich etablieren können. Paradoxerweise richtet sich sein zielgerichteter, strammer Gang gegen Institutionen wie Galerien und Museen, denn er „stellt“ sich auf der Bühne des alltäglichen Lebens, der Stadt aus,<sup>233</sup> und dennoch wird sein provokanter Vorstoß in gehender „Manier“ durch die Dokumentationsstrategien der Fotografen und Kameraleute in Richtung einer Präsentation im Kunstraum forciert.

„Neue Kunst“ wird von Brus in seiner Aktion verkörpert und im klassischen Dokumentationsmedium der Fotografie für ein Nachwirken festgehalten.<sup>234</sup> Sozusagen ein überdauernder Beleg eines bewegten Zeugnisses: Der Künstler verkörpert in seinem außergewöhnlichen Spaziergang– der ihn durch die Trakte der Hofburg und somit durch unterschiedliche Epochen der Architektur- und Kunstgeschichte, vom Mittelalter bis ins

---

das zufällig beiwohnende Publikum der Aktion meint; dem „*later audience*“, das über diverses narratives Dokumentationsmaterial einen Eindruck der Aktionen erhält und jenem Publikum, dem „*informative audience*“, das von den Künstlern intendiert in den Aktionsablauf integriert wird – wenn auch unfreiwillig –, um die zukünftige Rezeption ihrer Kunst in eine deutliche Richtung zu forcieren. Vgl. Widrich Februar 2013, S. 2. Widrich geht unter anderem der Frage nach, inwiefern denjenigen Rezipienten, welchen alleinig das Dokumentationsmaterial von Performances zugänglich ist, möglicherweise direkt aus der Vergangenheit, über das „*initial*“ und „*informative audience*“ in den Fotografien angesprochen werden. Erwähnt werden sollte, dass die Lektüre von Widrich, wie auch vom Kunsthistoriker Philip Ursprung „*Catholic Tastes: Hurting and Healing the Body in Viennese Actionism*“ von 1999 zwei kritische Positionen über die Kunst des Wiener Aktionismus darstellen, da eine distanzierte und kritische Auseinandersetzung mit dem Wiener Aktionismus, seit seiner gesellschaftlichen und kunstwissenschaftlichen Würdigung, in der Forschung generell in den Hintergrund tritt. Siehe den Aufsatz: Ursprung 1999,

<sup>233</sup> Peter Weibel erkennt im „Wiener Spaziergang“ ebenso eine nachdrückliche Demonstration im urbanen Raum gegen die Organisationspolitik der Galerie. Vgl. Weibel 2003, S. 72. In unmittelbarem Zusammenhang mit dem „Wiener Spaziergang“ steht Brus’ erste Ausstellungseröffnung am darauffolgenden Tag, den 6. Juli 1965, in der Galerie „Junge Generation“, in der erstmals Werke eines Künstlers des „Wiener Aktionismus“ in einem institutionellen und öffentlichen Rahmen gezeigt werden. Brus beschreibt die Ausstellung als „*halbherzigen Versuch, den ‚Wiener Aktionismus‘ aus dem Untergrund zu holen.*“ Weshalb sich der Künstler kurzerhand zu dem aufsehenerregenden Spaziergang durch die Wiener Innenstadt entschloss, um den „*Kompromißcharakter dieses Unternehmens (Anm.: der Galerieausstellung) gewissermaßen vorzubeugen, um einen künstlerischen Absichten mehr Eindeutigkeit zu verleihen.*“ Zitate, in: Weibel 2011, S. 185.

<sup>234</sup> Auffällig ist, dass die Künstler für die Dokumentation ihrer Aktionen die Schwarzweißfotografie bevorzugen. Einerseits um innerbildliche Strukturen stärker hervortreten zu lassen, wie es in der besprochenen Fotografie aus der Serie des „Wiener Spaziergangs“ sichtbar wird. Andererseits verliert die Schwarzweißfotografie den Charakter eines „eigenständigen“, autonomen Kunstobjektes und verweist auf seine Funktion, ein Erinnerungsdokument und Zeugnisbeleg zu sein. Vgl. Auslander 2005, S. 22.

20. Jahrhundert führt – gewissermaßen ein Postulat für sein zeitgenössisch-progressives Kunstschaffen. Die gesonderte Betrachtung des spezifischen Geh-Aktes des Künstlers, nämlich seinem Spazierengehen, ist in mannigfaltiger Weise aufschlussreich, um den diffusen Wendepunkt innerhalb seines aktionistischen Werks konkret nachzuzeichnen; außerdem lässt sich die Verlagerung seiner Arbeit mit den Körperphänomenen des semiotischen zum phänomenalen Leibes erfassen. Die Konzentration auf die pedestrische Lokomotion von Brus in seiner Qualität des Dispositivs regt an, den Spaziergang und seine sozial-gesellschaftlichen Bedingungen in einem kritischen Diskurs wahrzunehmen und darüber hinaus das subversive Potential anhand der Begegnung mit dem Ordnungshüter zu definieren. Zugleich formulieren Brus' gewagte Schritte im öffentlichen Raum nicht nur ephemere Einwände, sondern bekunden eine vielgesichtige Entgrenzung der Künste von jeglichem Trägermaterial, sei es die Leinwand, der Körper oder der Innenraum.

## 5 Valie Export und Peter Weibel „Aus der Mappe der Hundigkeit“

Im verheißungsvollen Jahr 1968, im Monat Februar, gehen die Künstlerin VALIE EXPORT und ihr damaliger Lebensgefährte und Künstlerkollege Peter Weibel tagsüber durch die schicke und traditionsreiche Kärntner Straße in Wien (Abb. 38-41). Beim Karlsplatz beginnend, zählen die Staatsoper und der Stephansdom zu den prächtigsten Sehenswürdigkeiten, die die Künstler auf ihrem Weg passieren und vor allem preisgehobeneren Geschäftslokale und Warenhäuser, Restaurant- und Caf betriebe säumen diesen wohl bekanntesten Straßenzug der Wiener Innenstadt. Die beiden Künstler fügen sich jedoch nicht gänzlich und unbemerkt in den teils hektischen Gehfluss der Einkaufenden, teils gemütlichen Schritt der Straßenbummler und Passanten ein: An einer Hundeleine von VALIE EXPORT geführt, bewegt sich Weibel gebeugt auf allen Vieren durch die Kärntner Straße fort. Mit den nackten Händen und den nur durch eine Anzugshose gesch tzten Knien trottet er auf dem Asphaltboden, einer kolossalen animalischen Kreatur gleich, seinem „Frauchen“ VALIE EXPORT hinterher. Gelegentlich entstehen kurze Interaktionsmomente zwischen der Künstlerin und ihrem sich am Boden fortbewegenden Begleiter, zu dem sie sich während des Gehens hinunter beugend zuwendet (Abb. 42). Unmittelbar und spontan ergibt sich diese Assoziation Weibels als Hund, was sich ebenfalls im Titel dieser Stra enperformance niederschlägt: „Aus der Mappe der Hundigkeit“, welcher ironisch Bezug nimmt auf die Flugschrift einer humanitären  sterreichischen Vereinigung namens „Aus der Mappe der Menschlichkeit“.<sup>235</sup>  ber welchen Zeitraum hinweg die Künstler das geschäftige Treiben in der Kärntner Straße gehend intervenieren, geht aus der Literatur und dem kurzen Video, das mit visuellen Störern bearbeitet wurde, nicht hervor. Das Motiv eines Mannes, der sich in kniender Haltung auf seinen vier Gliedmaßen befindet und in Begleitung oder eher unter der Autorität einer Frau steht, kann auf eine weite Darstellungstradition bis ins 13. Jahrhundert zurückblicken. VALIE EXPORT „erweckt“ jenes auf der Kärntner Straße buchstäblich zum „Leben“: der Künstler auf allen Vieren, beh ngt mit Hundehalsband und Leine, straff geführt von der Künstlerin. Die Radikalität der künstlerischen Darstellungsform zitiert in diesem Motiv die thematisch verwandte Legende von Aristoteles und Phyllis (Abb. 43), die auf dem bet rten Aristoteles reitend die Macht der Frau exemplifiziert.<sup>236</sup> Möglicherweise ließ sich der Philosoph Aristoteles zu einer solchen Grenzüberschreitung der tierischen Ausdrucksform von der antiken Philosophenschule

---

<sup>235</sup> Vgl. Schindelegger 2008, S. 181.

<sup>236</sup> Vgl. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1997, S. 65 und vgl. Herrmann 1991.

der Kyniker inspirieren?<sup>237</sup> Der Fokus dieses Kapitels sollte jedoch nicht auf die Darstellung der ikonographischen Tradition dieses Typus oder der kynischen Kunstpraxen gerichtet sein, sondern auf die urbane Intervention der Künstler VALIE EXPORT und Weibel durch ihre leibzentrierte Fortbewegung des Gehens im Stadtraum.

„Aus der Mappe der Hundigkeit“ ist eine der ersten gemeinsamen Aktionen von VALIE EXPORT und Peter Weibel im Wiener Stadtraum, der die pedestrische Fortbewegung als autonom künstlerische Handlung inhärent ist.<sup>238</sup> Es bietet sich deshalb an, in Analyse dieser Performance de Certeaus Konzeption der „Rhetorik des Gehens“ einzuverbinden, welche er entsprechend seiner Definition des Gehens als „Raum der Äußerung“<sup>239</sup> formuliert, da die belebteste Einkaufsstraße der Stadt Wien als Durchführungsort der Performance ausgewählt wurde und de Certeau die Straße selbst als einen paradigmatischen Ort bezeichnet, den die taktisch Gehenden in einen diskursiven Raum zu erweitern vermögen.

Die menschlich-unnatürliche Fortbewegung Weibels auf seinen Händen und Knie betont, ähnlich dem eingangs beschriebenen Hinken des Ödipus, ein fehlerhaftes, „defektes“ Moment der Lokomotion und eben jegliche leibbezogenen Kriterien, die an den Akt des Gehens auf zwei Beinen gebunden sind. Neben dem Diskurs um anthropologische Bedingungen des Menschen in seiner körperlichen Dynamik wird das „hündische“, animalische Merkmal von Weibels Fortbewegung zur Disposition gestellt, wie auch der Prozess des Gehens im Kontext ihrer gesellschaftskritischen Grundhaltung zu untersuchen sein wird. Im Klima des „bösen Wiens“ bespielen VALIE EXPORT und Weibel in ihrer mehrjährigen Zusammenarbeit, ab Mitte der Sechzigerjahre bis Anfang der Siebzigerjahre, den öffentlichen Raum mit ihren provokativen und subtil subversi-

---

<sup>237</sup> VALIE EXPORT reiht sich zehn Jahre später mit der Performance „Restringierter Code“ erneut in die Tradition der kynischen Kunst. Sie selbst schlüpft nun in die Rolle eines Hundes, zwar nicht am Gängelband geführt, aber in „Konkurrenz“ zu einem „echten“ Hund, Hamster und Vogel imitiert sie Tierlaute und das animalische Körperverhalten beim Fressen (Abb. 44). Konventionelle Tischsitten werden von ihr missachtet, „gute Sitten“ als Instrument sozialer Kontrolle demaskiert und ihre scheinbare Natürlichkeit hinterfragt. Vgl. Wagner 1996/97.

<sup>238</sup> Die erste gemeinsame Aktion des Künstlerpaares im öffentlichen Raum findet 1967 in Göteborg statt: „*Ein öffentliche Demonstration mit Plakaten wegen Nicht-Auszahlung des Lohnes an Valie, bis zur polizeilichen Verhaftung und Abtransport.*“ Zitat Weibel, in: Weibel 1978, S. 200. Der Akt des Gehens ist konstitutiv für diese Arbeit, ebenso wie die vom Künstler beschriebene polizeiliche Sanktion, die den subversiven Impetus des voranschreitenden Körpers betont. Die Künstler explizieren ihre Proklamation an der sozialen Ungerechtigkeit, indem sie durch ihr leibliches Intervenieren in provokant-gehender Lokomotion im Stadtraum entsprechendes Plakatmaterial mitführen. Die künstlerische Ästhetik artikuliert sich in der Bewegung per pedes: im Begehen des Straßenraumes erzeugen die Künstler autonome und temporäre Raumkompartimente des sozial- und gesellschaftskritischen Protests. Aufgrund der fehlenden visuellen Dokumentation dieser ersten Aktion wird diese nicht genauer ausgeführt.

<sup>239</sup> Vgl. Certeau 1988, S. 189.

ven Aktionen, die Räume der „politische[n], gesellschaftliche[n] und kommunikative[n] Befreiung“<sup>240</sup> schaffen, wie es Weibel formuliert und damit auf de Certeaus Theorie referiert.

Die Österreicherin Waltraud Höllinger, 1940 in Linz geboren, verabschiedet sich im Jahre 1967 symbolisch durch eine Namensänderung von der Vergangenheit, die mit ihrem Mädchennamen Lehner und später dem Namen ihres Ehemannes verbunden war. VALIE EXPORT wurde zu ihrer selbst kreierten Identität, eine Art „Markenname“; ein künstlerisches Konzept, mit dem die Künstlerin sinngemäß ihre „Ideen, Gedanken exportieren wollte“<sup>241</sup>. In gewissem Sinne ist ihr das erfolgreich gelungen: Über die Grenzen Österreichs hinaus ist VALIE EXPORT für ihre Performances, Filme, Fotografien, Zeichnungen und Installationen bekannt, mit denen sie ihre kritische Haltung zu kulturellen und soziopolitischen Themen „exportiert“. Peter Weibel, geboren 1944 in der Ukraine, wird wie VALIE EXPORT zur politischsten und aggressivsten Wiener Avantgarde der sechziger und siebziger Jahre gezählt.<sup>242</sup> Heute ist er national und international als Musiker, Filmemacher, Kurator und Hochschulprofessor für Medientheorie anerkannt. Das Oeuvre beider Künstler durchziehen stringent gemeinsame Anknüpfungspunkte: die Einbeziehung der Technologie neuer Medien als künstlerisches Material,<sup>243</sup> zudem die Beschäftigung mit dem Körper als „Leinwandkörper/Körperleinwand, als Agitationsfläche, als Ort von Zeichen, als Träger der Zeichen“<sup>244</sup> sowie der Betonung von Leiblichkeit.<sup>245</sup> Ihr experimenteller Umgang mit neuen Medien wie Fotografie, Film und Video, ist für ihr gemeinsames künstlerisches Werk charakteristisch und zeichnet sich durch polarisierende Implikationen gesellschaftspolitischen Gehalts aus.<sup>246</sup> Die Aktion „Aus der Mappe der

---

<sup>240</sup> Peter Weibel im Interview mit Schmölzer, in: Schmölzer 1973, S. 215.

<sup>241</sup> Vgl. VALIE EXPORT im Interview mit Brigitta Burger-Utzer und Sylvia Szely, in: Burger-Utzer / Szely 2007, S. 203.

<sup>242</sup> Vgl. Schmölzer 1973, S. 206.

<sup>243</sup> Die bewusste künstlerische Auseinandersetzung mit neuen Medien und Technologien, die Befreiung des Films von seiner Abbildfunktion, unterscheiden die beiden beispielsweise von den Vertretern des Wiener Aktionismus, die Fotografie und Film ausschließlich für Dokumentationsmöglichkeiten ihrer Aktionen nutzen. Vgl. Mueller / Export 2002, S. 18.

<sup>244</sup> Zitat VALIE EXPORT, in: Valie Export 1982, S. 74.

<sup>245</sup> Meyer untersucht VALIE EXPORTs Foto- und Videoarbeiten unter dem theoretischen Aspekt der Leibeseverfahrung nach Merleau-Ponty und betont die Zentralstellung des Leibes im zwischenmenschlichen Austausch: „Mit Merleau-Ponty lässt sich die Beziehung zum Anderen und zur Welt über den Leib verstehen“, denn „der Mensch [nimmt] durch den Leib die Dinge wahr“. Meyer 2006a, S. 223-24. Meyers theoretischer Zugang geht konform mit dem einführenden theoretischen Kapitel, das den Akt des Gehens als leibgebundene Praxis in Anlehnung an Merleau-Ponty erläutert.

<sup>246</sup> Im Jahr 1968 gründen VALIE EXPORT und Peter Weibel mit ihren Kollegen Kurt Kren, Ernst Schmidt jun., Hans Scheufl und Gottfried Schlemmer den Verein „Austria Filmmakers Cooperative“, um

Hundigkeit“ ist von den Künstlern als eine erweiterte Form des Filmes oder Kinos intendiert:

*„was im zeichentrickfilm so leicht fällt, die verdinglichung und entfremdung des menschen in formen der zoologie zu zeichnen und dort dann auch abfällt, eben weil es nur zeichenspiel ist, schüttet dieser aktionsfilm in alle kanäle unserer kommunikation, weswegen denn auch diese zu streiken drohen, unwirklich erscheint die reale scene.“<sup>247</sup>*

Das unmittelbare Ereignis der Aktion ersetzt die Filmspule und den Projektor – einer intermedialen Aktion gleich. VALIE EXPORT und Weibel prägen für diese neue Form des Mediums den Begriff des „Expanded Cinema“, des „erweiterten Films“. Dieser Terminus bezeichnet eine Form des Experimentalfilms, der einerseits die unsichtbar gemachten Inszenierungsformen des Filmes nach außen kehrt und jegliche konventionellen Dispositionen eines Filmes erweitert, indem er *„über film, abbildung und interpretation hinaus[geht]“<sup>248</sup>*. Das Spiel der Künstler mit der Realität und Repräsentation zeugt von ihren buchstäblich grenzwertigen Intentionen. Das Expanded Cinema ist sozusagen eine Überschreitung bzw. Fortsetzung des Genre „Film“: eine Überführung des Bildes einer Wirklichkeit in die Wirklichkeit selbst.<sup>249</sup> Auffallend ist, dass sich vor allem in den Sechzigerjahren weibliche Kunstschaffende von den traditionellen, mit spezifischen Konnotationen der Geschlechterdifferenz behafteten Gattungen lösen – wie beispielsweise der Malerei – und sich neue künstlerische Bereiche wie Happening, Performance, Fotografie, Video und Film in avantgardistischen Kreisen als neue Leitmedien aneignen.

## 5. 1 Differenz der Gangarten - Differenz räumlicher Dispositionen

Die außergewöhnliche Fortbewegung des Künstlers fällt umso mehr im Strom der aufrecht schreitenden Passanten auf und durch das kontinuierliche Nahverhältnis mit seiner Begleiterin VALIE EXPORT wird das Gegensatzpaar – menschlich und nicht-menschlich oder animalisch – umso mehr betont. Die aufrechte Haltung des Menschen ist eben jenes spezifische Merkmal, das ihn von allen anderen Lebewesen unterscheidet

---

ihre experimentellen, antikommerziellen und unabhängig gedrehten Filme im In- und Ausland professionell zu vertreiben. Vgl. Bürgi 1982b, S. 29.

<sup>247</sup> Weibel 1970, S. 260.

<sup>248</sup> Zitat VALIE EXPORT, nach: Adorf 2008, S. 135. Ob Expanded Cinema, Aktion oder Performance – alle drei Bezeichnungen werden von den beiden Künstlern für ihre Aktion „Aus der Mappe der Hundigkeit“ verwendet. Ebenso verhält es sich in der kargen Literatur zu der Aktion. Vgl. Schade 2003, S. 32; vgl. Mueller / Export 2002, S. 19; Vgl. Blume / Fuchs 1994, S. 26. Es erscheint sinnvoll, je nach formal-spezifischer Betrachtung entweder den einen oder anderen Überbegriff zu verwenden.

<sup>249</sup> Vgl. Weibel 1973, S. 73.

und auszeichnet: „*Aufrecht schreiten heißt Mensch sein*“ bekräftigt der Religionsphilosoph und Theologe Romano Guardini.<sup>250</sup> Indem sich Weibel am Boden, einem Hund gleich, fortbewegt, destruiert er eindeutig jene Grundkriterien, die den Menschen in seiner ontologischen und dynamischen Existenz auszeichnen: Die vertikale Körperrichtung des Menschen ist die entscheidende Voraussetzung für seine somatische Bewegungsmechanik, sie befähigt den Menschen zur leiblichen Orientierung und Bewegung in der Welt. Wie Merleau-Ponty konstatiert, hat das „*Sein [...] nur Sinn durch seine Orientierung*“<sup>251</sup>. Insofern orientiert sich der Mensch in seinem Dasein und Tun an den innerweltlich a priori vorgegebenen Richtungen, wodurch er sich auf seinen Außen- und Umgebungsraum bezieht.<sup>252</sup>

In Reflexion der Theorie de Certeaus und des Leibdenkens Merleau-Pontys lässt sich nun schlussfolgern, dass sich im Akt des Gehens, in der Bewegung des Leibes, differierende Orts- bzw. Raumgefüge unterscheiden lassen: einerseits der Ort Stadt, der sogenannten Strategien, der etablierten Gesellschaftsnormen und andererseits dem Nicht-Ort, der renitenten Alltagspraktiken, der sich vollziehenden Bewegungen, etwa der Fortbewegung zu Fuß. Im Gegensatz zum Ort zeichnet sich der Nicht-Ort durch seine nur temporäre Manifestation aus, er ist sozusagen ein Ort „*des Vorübergehens*“<sup>253</sup>: Das Gehen der Künstler auf der Kärntner Straße bedeutet gleichzeitig ein kontinuierliches Vorübergehen bei den spezifischen Orten, wie den Geschäftslokalen, Restaurants, usw. Wesentlich für die Beschreibung der Bewegung zu Fuß als konstitutives Moment der Aktion ist die Bildung temporärer, unabhängiger Nicht-Orte in der gehenden Lokomotion der Künstler. Im theoretischen Grundlagenkapitel wurde bereits detailliert erläutert, dass der sich bewegende Leib des Subjektes raum- und zeitbildende Funktion besitzt und der Raum „*ein Resultat von Aktivitäten [ist], die ihm eine Richtung geben, ihn verzeitlichen und ihn dahin bringen, als eine mehrdeutige Einheit von Konfliktprogrammen [...] zu funktionieren.*“<sup>254</sup> Im Vollzug des taktischen Gehens werden temporäre und autonome Räume geschaffen, mit denen die renitent Handelnden zwar den „Einflussbereich“ des etablierten Regelsystems der Gesellschaft nicht verlassen, ihm aber kurzweilig entkommen können.<sup>255</sup> Weibel und VALIE EXPORT agieren in „Aus der Mappe der Hundigkeit“ im Sinne de Certeaus explizit taktisch, indem sie die

---

<sup>250</sup> Giersch 1984, S. 265.

<sup>251</sup> Merleau-Ponty / Boehm 1966, S. 294.

<sup>252</sup> Vgl. Merleau-Ponty / Boehm 1966, S. 294.

<sup>253</sup> Vgl. Certeau 1988, S. 197-198.

<sup>254</sup> Certeau 1988, S. 218.

<sup>255</sup> Vgl. Certeau 1988, S. 187.

genuin menschlich-natürliche Fortbewegungsart in einen renitenten Modus des Geh-Aktes überführen und im Begehen zwar auf den Ort der Straße, auf das Reale, die soziale Wirklichkeit des gesellschaftlichen Straßengeschehens zurückgreifen, aber diesen durch ihre Bewegung konzeptuell transformieren. Oder wie es die Kulturtheoretikerin Elke Krasny in Auseinandersetzung mit VALIE EXPORTS Aktionen im öffentlichen Raum formuliert: „*EXPORT verschiebt den Ort in den Raum*“ und legt die sich dabei entfaltenden „*binäre Oppositionen*“ frei, die sie strategisch manipuliert und artikuliert.<sup>256</sup>

Der Körper verleiht selbst als eingeschriebener Diskursort und „*Mittel identitätsorientierter Kommunikation*“<sup>257</sup> durch das Praktizieren von Räumen<sup>258</sup> – so beschreibt Jones die pedestrische Fortbewegung in der Stadt – dem urbanen Raum Bedeutung bzw. zumindest kurzfristig eine Identität. In performativer Selbstdarstellung kann mit dem eigenen Körper dem individuellen Standpunkt und der Wahrnehmung von gesellschaftlichen und sozialen Verhältnissen Ausdruck verliehen werden und gleichzeitig wirken die Strukturen und Prozesse der Stadt auf das Individuum ein. Es ist folglich ein interdependentes Verhältnis, in welchem der sich bewegende Körper zur Stadt verhält und sowohl „*der Körper als auch die Stadt sind intensivierende Akkumulatoren für gleichzeitig soziale und psychische Bedeutungen*“<sup>259</sup>. Während Weibel seine Körperhaltung bewusst verfremdet, sich gebeugt, auf all seinen Gliedmaßen fortbewegt, löst er sich – zumindest temporär – aus den sozialen Kontexten, in denen er als Mensch eingebunden ist. Indem er sich im Rahmen der Aktion von seinem „domestizierten“ Körper lossagt, irritiert er gewissermaßen „*die starre, eingeübte Illusions-Betrachtung seiner Mitmenschen*“<sup>260</sup>. Das subversive Potential des körperlichen Dispositivs des Geh-Aktes der Künstler hebt sich insbesondere durch die direkte Konfrontation mit Passanten, Konsumenten, Spaziergängern, hervor. Denn das Künstlerduo fügt sich mit der Aktion nicht unauffällig in das gewöhnliche Alltagsgeschehen der belebten Einkaufsstraße ein. VALIE EXPORT und Weibel invadieren mit ihrem kuriosen Straßenbummel das städtische Treiben, provozieren direkt und unmittelbar im Alltagskontext derjenigen, die die Aktion bemerken und ihr sogar kurzzeitig ihre Aufmerksamkeit widmen. Das menschliche Subjekt Weibel wird durch die „Vorfüh-

---

<sup>256</sup> Krasny 2010, S. 96. Krasny beschäftigt sich in ihrem Artikel insbesondere mit den Fotobeiträgen, Aktionen und Filmen VALIE EXPORTS, denen ein leiblicher Bezug der Künstlerin zum bzw. im öffentlichen Raum inhärent ist.

<sup>257</sup> Vgl. Bette 2005, S. 78.

<sup>258</sup> Vgl. Jones 2006, S. 82.

<sup>259</sup> Zitat des Sozialwissenschaftlers Steve Pile, nach: Jones 2006, S. 104.

<sup>260</sup> Zitat VALIE EXPORT, in: Valie Export 1982, S. 74.

„rung“ im öffentlichen, urbanen Raum beinahe zum Objekt degradiert, den Blicken der Stadtnutzer ausgesetzt, vergleichbar mit den Konsumartikeln hinter den Schaufenstern der Geschäftslokale in der Einkaufsstraße, die die Künstler passieren. Eine Art „Demobilisierung“ des menschlichen Subjekts, wie Jones diese Degradierung des menschlichen Körpers zum Objekthaften durch den öffentlichen Blick beschreibt.<sup>261</sup> Angesichts der menschlich-unnatürlichen Fortbewegung Weibels auf allen Vieren erfährt dieser Aspekt des demobilisierten Menschen eine erweiterte Bedeutung. Im Moment ihres subversiven Agierens im Stadtgefüge sind die Künstler weder als Konsumenten, Straßenbummler, Passanten oder als Kunstschaffende zu bannen oder zu lokalisieren, denn ihr taktisches Gehen manifestiert sich im besagten Nicht-Ort. Dennoch müssen die Künstler, um die Worte de Certeaus zu benutzen, „mit dem Terrain fertigwerden [...] wie es das Gesetz einer fremden Gewalt organisiert“<sup>262</sup>, da sie in ihrer ambulatorischen Fortbewegung in den Strom der Stadtnutzer, in das Straßengeschehen des diskursiven und hochcodierten Ortes der Stadt eindringen, „ohne ihn vollständig erfassen zu können und ohne ihn auf Distanz halten zu können“<sup>263</sup>.

Den öffentlichen Raum der Stadt beschreibt Goffmann metaphorisch als eine „Vorderbühne“: Das Bühnenbild der Stadt, in der die Bürger das von der etablierten Ökonomie verfasste und der herrschenden Politik inszenierte System „aufführen“, oder – wie es VALIE EXPORT und Peter Weibel im Rahmen ihrer Aktion durch das Dispositiv ihres Gehens verkörpern – in Frage stellen und seine Normen angreifen.<sup>264</sup> Die fotografische Dokumentation dieser Performance<sup>265</sup> lässt erahnen, wie „sekkert“ und belästigt, gleichwohl auch amüsiert oder desinteressiert sich das Wiener Publikum in der prominenten Geschäftsstraße in Konfrontation mit dem Künstlerduo gefühlt haben muss. So wird der Stadtraum durch die direkte Intervention noch mehr als ein Ort gesellschaftlicher Konflikte erfahrbar. VALIE EXPORT und Weibel selbst beschreiben ebenfalls den Unmut und die pikierten Reaktionen der Passanten auf die Vorführung des männlichen Individuums als Hund; oder schockiert das Wiener Straßenpublikum eher die zur Schau gestellte Vormachtstellung der Frau? In aufrechter Haltung, höchstwahrscheinlich

---

<sup>261</sup> Vgl. Jones 2006, S. 94.

<sup>262</sup> Certeau 1988, S. 89.

<sup>263</sup> Certeau 1988, S. 23.

<sup>264</sup> Vgl. Siebel S. 80.

<sup>265</sup> Es existiert ein Kurzfilm der Performance „Aus der Mappe der Hundigkeit“ ohne Ton, die Länge beläuft sich auf ca. eine Minute und 10 Sekunden, beispielsweise auf der DVD Lischka / Weibel 2011. Dennoch erweist sich das fotografische Bildmaterial für die Analyse effektiver, da der Film mit visuellen Störern bearbeitet wurde.

gemächlicheren Schrittes, angepasst an die deviante Fortbewegung Weibels, spaziert die Künstlerin am Gehsteig die Kärntner Straße entlang; passiert verschiedenste Geschäftslokale, überquert die Straße an den vorgesehenen und gekennzeichneten Markierungen der Zebrastreifen, wodurch ein kurzes Begegnungsmoment mit den fahrenden Verkehrsteilnehmern entsteht. Eine Hand lässt sie zeitweise leger in der Seitentasche ihres Mantels gesteckt, die andere hängt an ihrem Körper herab, hält die Hundeleine in lockerer Verbindung zu Weibel. Die Künstlerin geht dem sich animalisch am Boden Fortbewegenden voraus; sie bestimmt den Verlauf ihrer Route, mit jedem Schritt weist sie Weibel den Weg, der sich in einem minimalen Sicherheitsabstand zu ihr hält, um scheinbar seine nackten Hände vor dem Auftritt ihrer Schritte zu schützen. Erhobenen Hauptes, aufrechten Ganges, selbstbewussten Schrittes – VALIE EXPORT verkörpert damit jene Prinzipien, die erst ab Ende des 18. Jahrhunderts Ausdruck der bürgerlichen Emanzipation geworden sind.<sup>266</sup> Wenn man bedenkt, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Frauen in sogenannten Anstandsbüchern ausdrücklich „Gehhaltungen“<sup>267</sup> empfohlen werden, die eine klare „Rollenverteilung“ beim gemeinsamen Gehen vorzunehmen, ist die künstlerische Vorführung dieser Ablehnung des *pari passu* der beiden Künstler – des gleichberechtigten Schrittes – in der Öffentlichkeit ein Affront gegen das konventionelle Werte vertretende Publikum der Kärntnerstraße. Das selbstbewusste Auftreten der Künstlerin in der Öffentlichkeit, ihr aufrechter Körperhabitus gehen einher mit ihren „standhaften“ und selbstsicheren Ambitionen, widerspiegeln die Identität „VALIE EXPORT“; ihre innere Haltung scheint eine Verkörperung in ihrer vertikalen Körperpositur zu finden.

VALIE EXPORT erinnert sich, dass hauptsächlich das zur Schau gestellte Abhängigkeitsverhältnis in Form der Hundeleine und die beinahe erniedrigend anmutende Pose Weibels auf seinen Gliedmaßen als besonders anstößig empfunden wurden. Die „zimperliche“ Kundschaft der Kärntner Straße empörte sich außerdem über die sexuelle

---

<sup>266</sup> Der Kulturwissenschaftler Bernd Warneken betont eine deutliche Verbindung des aufrechten Ganges mit der Fortbewegung zu Fuß für das neue Selbstverständnis der bürgerlichen Gesellschaft. Des Weiteren diskutiert er, welche „Praxisbereiche und sozialen Schichten“ im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts von dem Körperhabitus des Aufrechten durchdrungen werden (Bundesheer, Schule, Vereinssport, etc.). Vgl. Warneken 2010, S. 57-59, 66-67.

<sup>267</sup> Die Frau wird angeleitet, sich in Begleitung eines Mannes mit anmutigem Gang, zurückhaltender Gehhaltung und ruhigen Blickes in der Öffentlichkeit fortzubewegen. Vgl. Blashofer-Hrusa / Bluhm / Kuprian / Simma 1990, S. 157–159. Im Rahmen einer Fotostudie von spazierenden Paaren wurde in den Neunzigerjahren in sozialwissenschaftlichen Studien untersucht, inwiefern sich an Körperhaltungen das Herrschaftsverhältnis zwischen Frau und Mann ablesen lässt und das erstaunliche Ergebnis zeigte: „Bei der Sichtung des Fotomaterials sah man schnell, daß sich im Gehverhalten der Geschlechter trotz aller Emanzipationsbestrebungen im Vergleich zu den [...] Anstandsregeln noch kaum Veränderungen vollzogen haben.“ Blashofer-Hrusa / Bluhm / Kuprian / Simma 1990, S. 162.

Dimension der Aktion, was laut der Künstlerin „zu einigen erstaunlichen zwischenfällen [sic]“ führte.<sup>268</sup> Der Kunsthistoriker Anselm Wagner thematisiert in seinem Aufsatz „Der Künstler als Hund“ die kynischen Strategien der Körperkunst des letzten Drittels des 20. Jahrhunderts und beschäftigt sich mit der Frage, in wie fern sich der menschliche Körper in seinem degradierten Status als Hund gegen die herrschenden Diskurse und Normen richten kann.<sup>269</sup> Auch Wagner erläutert die sexuell-provokative Komponente kynischer Kunstästhetik, die allein schon durch den Mann am Gängelband einer Frau evoziert wird. Obwohl die Künstlerin äußerst bieder gekleidet ist, in einem knielangen hellen Mantel, mit Rollkragenpullover und flachen, geschlossenen Schuhen, sieht sich das Publikum, man möge es als konservativ-spießig charakterisieren, in der „hündischen Pose“ Weibels an der Leine von VALIE EXPORT geführt, mit „sadismus/masochismus, matriarchat“<sup>270</sup> konfrontiert. In der Wiederaufführung der Performance „Aus der Mappe der Hundigkeit“ im Jahr 2006 drängt sich die sexuelle, sadomasochistische Konnotation der Aktion dem zufällig beiwohnenden Publikum nicht mehr in dieser Intensität auf. Wohl weil dieses an die provozierenden Elemente kommerzieller Werbekampagnen bereits gewöhnt ist?<sup>271</sup>

Hans Paul Bahrds soziologischer Blick auf die Stadt als ein Ort der Anonymität und der „unvollständigen Integration“ ermöglicht es, das Verhalten der Passanten der Kärntner Straße in theoretischer Reflexion zu betrachten.<sup>272</sup> Dabei unterscheidet Bahrdt zwischen zwei sozial und räumlich voneinander geschiedenen Sphären, die das Auftreten und die Verhaltensweise der Städter markant mitbestimmen: der intime Raum der Privatsphäre in den eigenen vier Wänden und die Öffentlichkeit, welche von „stilisiert-

---

<sup>268</sup> Zitat VALIE EXPORT, in: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1997, S. 65.

<sup>269</sup> Siehe: Wagner 1996/97.

<sup>270</sup> Zitat VALIE EXPORT, in: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1997, S. 65.

<sup>271</sup> Die Künstlerin Cornelia Sollfrank, 1960 in Deutschland geboren, wiederholt 2006 im Zuge des Projektes „Revisiting feminist art“ VALIE EXPORTs und Weibels Performance „Aus der Mappe der Hundigkeit“ unter dem Titel „Le chien ne va plus“ mit Monty Cantsin (Abb. 45). Die Wiederaufnahme desselbigen Themas erfolgt in der gleichen ästhetischen Form, nur verändern sich die Akteure und der Schauplatz; die Performance wird in ein Einkaufszentrum verlagert. Die Intention des Reenactments beschreibt die Künstlerin Sollfrank als Auslotung der weiblichen Machtdemonstration durch das zur Spitze getriebene Abhängigkeitsverhältnis. Dabei bespielt sie den – nur vordergründig – prädestinierten „Frauenraum“ der Shopping Mall. Vgl. Sollfrank 2006. Die Künstlerin nimmt den sozialen Raum „Einkaufszentrum“ ins Visier und hinterfragt ihn auf die Beziehung der Frauen zu diesem Ort. Man kann konstatieren, dass das Einkaufszentrum, als „Frauenraum“ erobert wurde, da Frauen ganz traditionell für die Versorgung des Haushaltes und der Familie verantwortlich sind/waren. Doch an diesem Punkt ist zu hinterfragen, wer die Mall plant, produziert und verwaltet, wer die Strukturen des Einkaufszentrums bestimmt? Vgl. Saldern / Zibell Barbara 2006, S. 368. Der Ort „Shopping Mall“ wird hier zum performativen Erfahrungsraum zu einer kritischen Bühne, eventuell bezieht sich die Performance auf die institutionelle Funktion des Ortes „Shopping Mall“.

<sup>272</sup> Vgl. Siebel S. 78.

tem Rollenspiel“, Distanziertheit und Gleichgültigkeit gegenüber anderen geprägt ist.<sup>273</sup> Man begegnet sich grundsätzlich im öffentlichen Raum als Fremder, in einem gleichgültigen Verhältnis den anderen Passanten gegenüber, ein immer neues Rollenbild seiner selbst entwerfend. Ein Verhalten, das der Soziologe Georg Simmel als „urban“ beschreibt.<sup>274</sup> Fügt man den Akt der Performance „Aus der Mappe der Hundigkeit“ gedanklich in das rege Treiben der sich anonym und distanziert begegnenden Einkäufer und Bummler der Kärntner Straße ein, erscheint eine private Sphäre der Passanten berührt und gleichzeitig hervorgekehrt zu werden. Die Betroffenheit über die provokant formulierte Umkehrung der gesellschaftlichen Verhältnisse – der Demontage der männlichen Omnipotenz – scheint den Passanten ins Gesicht geschrieben zu sein.<sup>275</sup> Es verwundert nicht, wenn das „gemeine Volk“ derart missbilligend auf eine im öffentlichen Raum – zwar spielerisch, aber provokant – inszenierte Verkehrung der Machtverhältnisse reagiert, wenn doch dieselbe Aktion im Galerieraum von Nächst St. Stephan, nahe der Kärntner Straße gelegen, bei den Künstlerzeitgenossen eine Woche vor der Straßenaktion genauso auf Unverständnis stößt:

*„Ich kann mich erinnern, die Künstler waren genauso entsetzt wie die Menschen auf der Straße. Als ich mit Weibel zu einer Ausstellung in die Galerie nächst St. Stephan ging, waren sie alle schockiert, wichen an die Wände zurück. [...] Sie haben ihn wie ein Hunderl gestreichelt, und mich haben sie gefragt, ob ich sadistisch bin, ob ich ihn hauen würde.“<sup>276</sup>*

Wie der Straßenraum, kann auch der Galerieraum nicht „neutral“ gedacht werden, sondern wird, wie die Kunsthistorikerin Silvia Eiblmayr herausstellt, explizit oder implizit mit dem Kontext des Werkes verknüpft.<sup>277</sup> Auch in der Galeriesituation ist das traditionelle Verhältnis im Akt der Performance zwischen Betrachter und Objekt aufgebrochen, die Trennung zwischen Zuschauer und „Bühne“ existiert nicht. Zwar ist der Galerieraum ebenfalls „öffentlich“, doch die Ausweichmöglichkeiten der Besucher der Galerie sind begrenzter. Sie müssten aus der Tür treten, den Handlungsraum der Performance verlassen, um der Konfrontation zu entfliehen. Der performative Charakter und die Ereignishaftigkeit von „Aus der Mappe der Hundigkeit“ scheint im Straßenraum viel nachdrücklicher, da die Aktion unmittelbarer ins Leben der Rezipienten eingreift – die Konsumenten während des Freizeitshoppings, ihrer Besorgungen für den

---

<sup>273</sup> Vgl. Siebel S. 77.

<sup>274</sup> Vgl. Siebel S. 80.

<sup>275</sup> Vgl. Prammer 1988, S. 110.

<sup>276</sup> Zitat VALIE EXPORT in: Prammer 1988, S. 109.

<sup>277</sup> Vgl. Eiblmayr 1996, S. 75.

Haushalt, beim Schaufensterbummel, usw. erreicht. Es scheint paradigmatisch, dass sich jene frühen Aktionen explizit gegen Institutionen wie Museen und Galerien richten: zum einen sind diese Kunsträume über Jahrhunderte von einer männerdominierten Gesellschaft geprägt worden, zum anderen entfaltet sich die künstlerische Dimension vollends erst im urbanen Raum, wie die Verlagerung „Aus der Mappe der Hundigkeit“ in den Galerieraum veranschaulicht. VALIE EXPORT forciert mit den öffentlichen Aktionen ausdrücklich eine Abwendung von den männerorientierten und -dominierten Kunstinstitutionen, um ein weniger kunstaffines Publikum mit experimentellen und gesellschaftskritischen Kunstkontexten zu erreichen.<sup>278</sup> Indem die Aktion im öffentlichen Raum durchgeführt wird, ergibt sich ein komplexes und inkonstantes Verhältnis zwischen Performance-Akteuren und Rezipienten. Die Aktion „Aus der Mappe der Hundigkeit“ provoziert durch ihre direkte Konfrontation und die damit unmittelbar emotionale Auswirkung auf die notiznehmenden Passanten in der Einkaufsstraße eine Reflexion des eigenen Standpunktes zu den angesprochenen Themenbereichen, mit dem Potential, dass sich diese sogar selbst dazu zu äußern.<sup>279</sup> Das Verhältnis zwischen den Performance-Akteuren und Rezipienten kann sich durchaus umkehren, so Eiblmayr.<sup>280</sup> Die Rezipienten formieren sich durch ihre vielfältigen Reaktionen und Handlungen – sei es ein gleichgültiges Ignorieren, erboste Gereiztheit, belustigtes Amüsement – selbst zu Protagonisten der Performance. Letztlich obliegt es ausschließlich der Entscheidung der Passanten der Kärntner Straße, die Performance als Teil der Wirklichkeit zu deuten und sich selbst als mitwirkender „Bestandteil“ der Aktion zu begreifen. Die Kreativität des Rezipienten liegt in seiner Fähigkeit, die Realität als ästhetisierte bzw. die Dimension des Kunstwerkes als real wahrnehmen zu können.<sup>281</sup> VALIE EXPORT und Weibel nutzen die direkte Macht des „bewegten“ Bildes durch ihre Fortbewegung per pedes in physischer und emotionaler Konfrontation mit den Rezipienten im öffentlichen Raum. Im Prozess ihres Gehens betreiben sie angewandte Gesellschaftskritik:

*„ein mensch geht in der haltung der hunde über die straße, ein verfehler typus säugetier. eine kategorie, die scheinbar der zeichenwirklichkeit des films allein angehört, wird in die staatliche wirklichkeit, in die pralle wirklichkeit aller unserer sinnesorgane transponiert. [...] wenn die sprache (zeichenträger) das unrecht nicht mehr ausdrücken kann, hilft nur mehr die direkte aktion. hüindisch gehen bedeutet, sich dem gang der zeit zu beugen, den gang der zeit zu zeigen! bedeutet, die utopie des aufrechten ganges in*

---

<sup>278</sup> Vgl. Schwanberg 23.05.2012.

<sup>279</sup> Vgl. Almhofer 1986, S. 14.

<sup>280</sup> Vgl. Eiblmayr 1996, S. 77-78.

<sup>281</sup> Vgl. Almhofer 1986, S. 33.

*unserer tierischen gemeinschaft als uneingelöstes versprechen zu proklamieren. >aus der mappe der hundigkeit< stellt wirklichkeit her, stellt sie wieder her aus dem flickzeug der ideologien.*<sup>282</sup>

Die Außerkraftsetzung des menschlich-codierten aufrechten Ganges in der Figur Weibels in hündischer Positur tritt provokativ in Opposition mit gesellschaftlichen Utopien, die mit dem aufrechten Gang des Menschen verbunden sind. Im Akt des Gehens eignen sich die Künstler den Ort der Geschäftsstraße an und aktivieren diesen als städtischen Diskursraum, was eine Einbindung ihres begangenen Weges in neue Kontexte, abseits der gewöhnlichen Freizeit- und Konsumaktivitäten in der Kärntner Straße, ermöglicht. Das vielfältige und komplexe Konglomerat der Straße aus bürgerlichem Aufbruch, Selbstbehauptung der Frau und ihre Eroberung der Straße als geschlechtsneutraler Freiraum, werden von den Künstlern VALIE EXPORT und Weibel durch ihr subversives Eintauchen in den urbanen Raum, durch ihre immersive Fortbewegung in der Menge der Stadtnutzer per pedes aktiviert und praktiziert (Abb. 46). Die Straße wird kurzzeitig zu einem Schauplatz, einer Bühne, auf der gesellschaftliche Konflikte aufgerollt, thematisiert und ausgetragen werden. Wie kann nun die Einbindung der Diskurse, die durch das erzählende Gehritual der Künstler evoziert werden, in den gesellschaftlichen und räumlichen Kontext gedacht werden?

## **5. 2 Rhetorik des Gehens: ein Akt angewandter Gesellschaftskritik**

Zwischen dem Ort der Einkaufsstraße, in dem die Künstler sich fortbewegen, und den Nicht-Orten bzw. flexiblen Raumkompartimenten kann ein interdependentes Verhältnis festgestellt werden. Der Nicht-Ort stellt sich erst im Vollzug, im Prozess, im Rhythmus, in der Bewegung der sich renitent-gehend Fortbewegenden in einem historisch, kulturell und politisch aufgeladenen Ort – hier die Einkaufsstraße – her, der als Ursprung dieses Nicht-Ortes fungiert und somit für diesen identitätsprägend ist. Im Akt des Gehens ergibt sich dementsprechend das wesentliche Moment der Interdependenz zwischen den beiden Ortsgefügen, denn die prozess- und handlungsgenerierte Raumbildung bzw. Nicht-Ort-Gestaltung macht den Raum unbeständig, gleichsam „labil“ und – als essentielles Merkmal – rezeptiv für die diskursive inhaltliche und kontextuelle Verflechtung der Performance. Somit wird das Wechselverhältnis zwischen Diskurs und Raum bzw. die konstitutive Wirkung von Räumen für Diskurse deutlich – zumal eine andere Per-

---

<sup>282</sup> Weibel 1970, S. 260.

spektive, nicht nur das vornehmlich einseitige Verhältnis des Diskurses auf den Raum veranschaulicht wird, so die Geographin und Stadtforscherin Sybille Bauriedl.<sup>283</sup> Hieran knüpft de Certeaus Konzeption der „Rhetoriken des Gehens“, die seine Definition des Geh-Aktes als leibliche „Äußerung“ detaillierter ausführen lässt und als Dispositiv wirksam macht: Diese umschließt einerseits das Gehverhalten, das „mit der *Raumaufteilung [spielt], so panoptisch sie auch sein mag*“<sup>284</sup>, indem mit jedem Schritt, den der Gehende bekundet, seine Umgebung in etwas Organisches – sprich in Diskurs-rezeptive Raumstrukturen – transformiert wird.<sup>285</sup> Das je spezifische Gehverhalten im Stadtraum – sei es Schaufensterbummeln, hektisches „über die Straße Laufen“, taktisches Gehen, flanieren, – wirkt sich gemäß de Certeaus direkt auf die Umgebung aus. Er spricht den Gehenden das Potential zu, Orte durch ihre Präsenz zu aktivieren und zu beleben und im gleichen Maße können die Fußgänger durch ihr Gehverhalten – die Wahl ihrer Wege – Orte „brach“ werden lassen oder zum Verschwinden bringen.<sup>286</sup> Durch die konfliktgeladene Haltung Weibels und das zur Schau gestellte Abhängigkeitsverhältnis von der äußerst emanzipiert anmutenden Frau VALIE EXPORT transformiert sich der Straßenspaziergang in ein erzählendes Gehritual. Andererseits umfasst die Rhetorik des Gehens das Potential der ambulatorischen Fortbewegung, das die begangenen Wegstrecken und ihre ortsinhärente Diskurse „*bejaht, verdächtigt, riskiert, überschreitet, respektiert, ect.*“<sup>287</sup> – entsprechend des Geh-Prozesses als diskursive Bewegung zwischen dem Ort und den sich erzeugenden Nicht-Orten.<sup>288</sup> Die pedestrische Fortbewegung der Künstler darf als eine diskursive Praktik verstanden werden, wodurch der Fokus auf diese leib-zentrierte Lokomotion des Gehens, gemäß Bauriedl, erhellend für die „*Deutungsweisen*“ innerhalb der „*Möglichkeitsräume*“ – der entstehenden Nicht-Orte – ist.<sup>289</sup> Gleichermaßen wie die Künstler VALIE EXPORT und Weibel im Rahmen ihrer Aktion in der Stadt in Bewegung sind, sind es auch die Diskurse, die sich „*verschieben, verstärken, widersprechen oder umkehren*“.<sup>290</sup>

Diese Diskurse beziehen sich notwendigerweise auf die Gesellschaft sowie den zeitlichen und räumlichen Bedingungen, durch und in denen sie entstehen. Deshalb ist die Performance „Aus der Mappe der Hundigkeit“ unbedingt im Lichte der gesell-

<sup>283</sup> Vgl. Bauriedl 2007, S. 2.

<sup>284</sup> Certeau 1988, S. 194.

<sup>285</sup> Vgl. Certeau 1988, S. 191.

<sup>286</sup> Vgl. Certeau 1988, S. 191. Es stellt sich die Frage, ob eine solche „Rhetorik des Gehens“ in der postmodernen Stadt und ihren Bauspezifika überhaupt noch möglich ist.

<sup>287</sup> Certeau 1988, S. 192.

<sup>288</sup> Vgl. Certeau 1988, S. 197.

<sup>289</sup> Vgl. Bauriedl 2007, S. 29.

<sup>290</sup> Zitat der Politologin Isabell Lorey, nach: Bauriedl 2007, S. 28.

schaftspolitischen Grundstimmung der späten Sechzigerjahre und insbesondere des Jahres 1968 zu betrachten. Welche spezifischen Äußerungen lassen sich durch die provozierende Disposition der Künstler VALIE EXPORT und Weibel in ihrer Aktion „Aus der Mappe der Hundigkeit“ deuten? Grundsätzlich wird in jenen Jahren die postulierte Geschlechterdifferenz in Frage gestellt, auch wenn erst ab Mitte der Siebzigerjahre öffentlich und lautstark zu einem politischen Aufbruch und für eine Umwälzung der patriarchalischen Gesinnung appelliert wird. Anna Brus, eine der wichtigsten weiblichen Mitwirkenden bei den frühen Aktionen der Wiener Aktionisten und Ehefrau des Künstlers Günter Brus, verdeutlicht im Interview mit der Kunsthistorikerin und Germanistin Johanna Schwanberg, dass *„die Frauen damals keine Stimme hatten. Sie waren stumm, sind neben ihren Männern gesessen und haben hin und wieder vielleicht genickt oder verneint.“*<sup>291</sup> Umso bemerkenswerter sind VALIE EXPORTs provokative Aktionen im öffentlichen Raum Ende der Sechzigerjahre, die sich mit ihrem ästhetischen und thematischen Schwerpunkt eindeutig dem „feministischen Aktionismus“<sup>292</sup> zuordnen lassen und diese Richtung der Performancekunst maßgeblich prägen, obwohl man in Wien

*„[e]rst langsam [...] etwa aus Frankreich gehört [hat], dass es dort emanzipierte Frauen wie Edith Piaf oder Simone de Beauvoir gibt. Aber das war alles sehr weit weg. Bei uns hat man damals in den 1960er Jahren das Gefühl gehabt, die Frauen befinden sich unter einer „unsichtbaren Burka“! Aus dieser „Burka“ auszubrechen war ein großes Anliegen.“*<sup>293</sup>

VALIE EXPORT erprobt hauptsächlich über ihr eigenes Kunstschaffen, der Einbeziehung ihres Körpers als Material und Darstellungsfläche, der „Spiegelung“ bzw. Thematisierung gesellschaftlicher Verhältnissen in ihren Aktionen, den feministische Diskurs. Konform mit Anna Brus betont die Künstlerin, dass *„in Österreich [...] kein feministischer Gedanke vorhanden [war]“*<sup>294</sup>. Sie selbst sieht sich in weiterer Folge weniger von den französischen Feministinnen, sondern von der amerikanischen Frauenbewegung in ihrem Denken beeinflusst und für ihre Kunstpraxis inspiriert.<sup>295</sup> VALIE EXPORT präsentiert sich in „Aus der Mappe der Hundigkeit“ augenscheinlich in der

---

<sup>291</sup> Zitat Brus, in: Schwanberg 2006, S. 50.

<sup>292</sup> Simultan zu den politischen Protestbewegungen und dem Beginn der Frauenbewegung Anfang der Siebzigerjahre in den USA etabliert sich die feministische Performancekunst in den Diskurs der Performanzenwissenschaften. Vgl. Apfelthaler 2001, S. 34.

<sup>293</sup> Zitat Anni Brus, in: Schwanberg 2006, S. 50.

<sup>294</sup> Schwanberg 23.05.2012.

<sup>295</sup> Vgl. Schwanberg 23.05.2012. Der Beginn der autonomen und politisch aktiven Frauenbewegung als kollektiver Widerstand nimmt in Wien erst im Jahre 1972 ihren Ausgang. Vgl. Dick 1991, S. 8, 13.

dominanten Rolle der Machthaberin, versinnbildlicht die Überlegenere und verkörpert zugleich die „Position der Autorenschaft“, was mit dem allgemeinen Anliegen der revoltierenden Frauen gegen ihre jahrhundertelange oktroyierte passive Rolle als Modell und/oder Muse einhergeht.<sup>296</sup>

*„Und schließlich wird der Mann heftig attackiert, in Umkehrung historischer Abhängigkeit nun seinerseits herabgesetzt, in die Beherrschtenrolle gedrängt, als Hund an der Leine durch die Stadt geführt.“<sup>297</sup>*

Das männliche und weibliche Rollenbild stehen gleichermaßen zur Disposition, wenn auch der Dualismus mit „umgekehrten Vorzeichen“ offensichtlich thematisiert wird.<sup>298</sup>

Das Jahr 1968 erfährt in der österreichischen Geschichtsschreibung eine beachtliche Mythisierungskonstruktion, die auf einer umfassenden Politisierung des gesellschaftlichen Alltagslebens und des Kunst- und Kulturbereiches gründet. Die antiautoritären Revolten in Frankreich und Deutschland stehen in der vielstimmigen Diskussion um die Funktion und Auswirkungen der 68er-Protestbewegungen im Zeichen einer radikalen Liberalisierung des Gesellschaftsgefüges und „Entfesselung“ der kapitalistischen Konsumgesellschaft im Zentrum.<sup>299</sup> Die politische 68er-Bewegung in Wien wird als „zahme Revolution“<sup>300</sup> diskutiert, die Geschehnisse im Mai 1968 lediglich auf eine „Heiße Viertelstunde“<sup>301</sup> reduziert – wie es die Buchtitel treffend formulieren. Der österreichische Historiker Fritz Keller, im Jahr 1968 als Achtzehnjähriger selbst aktives Mitglied eines politisch aktiven Schülerverbandes, erinnert sich an ein extrem restriktives, patriarchales und „aliberales“ gesellschaftspolitisches Klima in Wien, in dem „[d]ie öffentliche Austragung gesellschaftspolitischer Konflikte [...] beinahe unmöglich [war]“<sup>302</sup>. Der Diskurs um dieses bestehende Gesellschaftssystem

---

<sup>296</sup> Vgl. Schade 1998.

<sup>297</sup> Zitat des Kunsthistorikers Lothar Romain aus seinem Aufsatz „Emanzipation am Mann vorbei“, nach: Prammer 1988, S. 110.

<sup>298</sup> Erst ab Mitte der Achtziger lassen sich eine kritische Auseinandersetzung der Künstlerinnen, wie beispielsweise Cindy Sherman, Katalin Ladik, mit dem Bild des Mannes und seine in der Gesellschaft manifestierte Funktion feststellen, die sich bis zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich mit der eigenen Körperlichkeit beschäftigen. VALIE EXPORT greift mit der Aktion „Aus der Mappe der Hundigkeit“ diesen Themenkomplex bereits ein Jahrzehnt früher auf. Vgl. Prammer 1988, S. 108-110.

<sup>299</sup> Vgl. Kiessling 2006, S. 16.

<sup>300</sup> „Zahme Revolution. '68 und was davon blieb.“ ist der bezeichnende Titel des Buches der Historiker Paulus Ebner und Karl Vocelka, 1998 publiziert, das die „einigermaßen“ brisanten Ereignisse und Nachwirkungen dieses gesellschaftspolitisch interessanten Jahres in Wien thematisiert. Siehe hierzu: Ebner / Vocelka 1998,

<sup>301</sup> Das Werk „Wien, Mai 68. Eine heiße Viertelstunde“ von Keller, Ersterscheinung 1983, ist ein zeithistorisches Dokument, das die politischen Geschehnisse ausgehend von der Jugend- und Studentenbewegung in Wien ab dem Jahr 1963 nachzeichnet. Für eine vertiefende Lektüre sei auf Keller 2008, verwiesen.

<sup>302</sup> Keller 2008, S. 13.

und seine Machtmechanismen greift auch in Wien in die Kunst und ihr Milieu über und wirkt sich dementsprechend auf die Stadtöffentlichkeit aus.<sup>303</sup> Umso mehr erhellt sich das Verständnis für heftig entrüstete Rezeptionen von „Aus der Mappe der Hundigkeit“ in der Boulevardpresse, bei den „Ordnungshütern“ der Stadt und den beiwohnenden Passanten. Die gehende Lokomotion der beiden Künstler im öffentlichen Raum impliziert ein schrittweises Voranbringen und Weitertragen progressiver Ambitionen in einer Phase der soziokulturellen Repression. Schon der Titel „Aus der Mappe der Hundigkeit“ und seine Anlehnung an die Flugschrift können als Parodie auf die konservative und patriarchalisch strukturierte Nachkriegsgesellschaft interpretiert werden, der VALIE EXPORT und Weibel jegliche „Menschlichkeit“ absprechen. Als „hündisch“ und „triebgesteuert“ charakterisiert führen die Akteure der Performance die gesellschaftlichen Macht- und Unterdrückungsmechanismen dem Publikum der Kärntner Straße vor Augen: *„Dieses Bekenntnis der Menschen zu tierischem Verhalten ist eine symbolhafte Darstellung tierischer Verhältnisse in der Gesellschaft. Sie würde sich erübrigen, wenn die Natur in der Gesellschaft überwunden wäre. Dies unterstreicht die Notwendigkeit, soziale Ordnungen tierischen Ursprungs zu beseitigen.“*<sup>304</sup>

Der kritische Umgang mit gesellschaftspolitischen Themen findet in dieser Aktion seine praktische Umsetzung in der Selbstdarstellung der beiden Künstlerkollegen. Je nach Bewusstsein, Erwartungshaltung und Einstellung der beiwohnenden Rezipienten oder dem „later audience“ kann die Performance aufgrund ihrer Vielschichtigkeit in anderen Kategorien gelesen werden, denn das performative „Kunstwerk“ im urbanen Raum verfügt über eine nahezu uneingeschränkte, kontextuale Offenheit. Ein Befreiungsakt der Frau gegen die „Allmacht“ des Mannes? Eine comic-hafte Visualisierung der „Mann-Frau-Beziehung“ in Form der „Tier-Mensch-Beziehung“?<sup>305</sup> Oder die künstlerisch-ästhetische Subversion der Gesellschaft, des Staates und ihrer Utopien? VALIE EXPORT und Peter Weibel eröffnen durch ihre strategisch-subversive Geh-Performance in der Einkaufsstraße mit der Aktion „Aus der Mappe der Hundigkeit“ eine dynamische Intervention, die grundsätzliche Fragen auf das alltägliche gesellschaftliche Leben, seine Strukturen und Mechanismen aufwirft und kritische Diskurse aktiviert. Der Akt des Gehens wird somit als ein Dispositiv erfahrbar, um neue und gewagte Identitätsvorschläge in gesellschaftlichen, biologischen, geschlechterbezogenen Grenzbereichen zu evozieren.

---

<sup>303</sup> Vgl. Eiblmayr 1993, S. 18 und vgl. Saldern / Zibell Barbara 2006, S. 367.

<sup>304</sup> Zitat VALIE EXPORT in: Prammer 1988, S. 110.

<sup>305</sup> Vgl. Prammer 1988, S. 110.

## 6 Schlussbetrachtung

Zeichnet man die ephemeren Spuren der in der vorliegenden Arbeit diskutierten *Grenzgänger* aus dem alternierenden Spiel ihrer Schritte in Raum und Zeit nach, lassen sich präzisere Benennungen hinsichtlich ihrer performativen Ästhetik fassen: die Protagonisten der Wiener Gruppe, Günter Brus, VALIE EXPORT und Peter Weibel werden fassbar als Erforscher, Sichtbarmacher, Auslotende, Entgrenzer, als Erprobende und Überschreiter. Sie bewegen sich in den ausgewählten Aktionen im öffentlichen Stadtraum Wiens per pedes an den anthropologisch-bedingten, gesellschaftsbezogenen, normbestimmten, formal-künstlerischen Grenzbereichen fort, welche durch die Betrachtung der gehenden Lokomotion ihre Konkretisierung finden. Insofern kann geschlussfolgert werden, dass erst durch die Analyse des Geh-Aktes der Künstler in den ausgewählten Aktionen diese teils losen, teils sehr fest etablierten Paradigmen aufgespürt und der Diskurs darüber aktiviert wird. Die damit verbundenen Sanktionen von öffentlichen Ordnungshütern, die pikierten, belustigten Reaktionen der Rezipienten und der Presse, wie sie in allen drei Beispielen erläutert wurden, legitimieren das Gehen in seiner subversiven Eigenschaft. Waren, mit wenigen Ausnahmen, die Wiener Avantgarde dezidiert nicht politisch ausgerichtet, so wurden sie zumindest politisiert bzw. „in das Spiel der Politik eingebunden“.<sup>306</sup> Es konnte gezeigt werden, dass das Gehen in seiner genuinen Form Implizites – den performativen Werken implizit gesellschaftskritisch, nonkonform, unkonventionell Inhärentes – explizit macht.

De Certeaus umfassende Anschauung des fremdbestimmten Alltagsgeschehens in der Stadt in „Kunst des Handelns“ zeugt von einer offensichtlichen Nähe zu den aufgeworfenen Kontexten der Grenzgänger, woraus sich eine gewisse Notwendigkeit der Lektüre seines Werkes ergab. De Certeaus „Rhetorik des Gehens“ ist, wie ausführlich dargelegt werden konnte, ein Modell zur Beschreibung der leiblichen und von dem herrschenden Regelsystem autonomen Diskursproduktion im begangenen Raum. Denn nicht nur Orte und Räume können mit der ambulatorischen Fortbewegung erschlossen werden: Innerhalb derer bewegt man sich in etablierten sozialen, ökonomischen, historischen, kulturellen Strukturen fort – ganz im Sinne einer „zeitgenössische[n] Wirklichkeitserprobung“.<sup>307</sup> Somit ließ sich das Gehen der Künstler im Rahmen ihrer Aktionen im urbanen Raum theoretisch fundiert als handlungspraktisches Dispositiv und gewissermaßen als ein zentraler, gemeinsamer Nenner herausstellen.

---

<sup>306</sup> Zitat Roberto Ohrt, in: Ohrt 1992, S. 87.

<sup>307</sup> Kettel 1999, S. 147, vgl. Adolphs / Norten 2007, S. 181.

Grenzbereiche werden nicht nur im öffentlichen Raum durch das dispositive Gehen der Künstler tangiert, sondern sind zugleich „innerhalb“ ihres eigenen Oeuvres wahrzunehmen. Die konzentrierte Untersuchung des je spezifischen Geh-Prozesses der Künstler gab nicht nur Aufschluss über zahlreiche Similaritäten auf Grundlage des Gehens, die insbesondere im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit zusammengefasst wurden, sondern ergibt – ungeachtet der zeitlichen Differenz – ein äußerst heterogenes Bild der formal-ästhetischen und der inhaltlichen Komponenten der Aktionen. (1) Die Wiener Gruppe inszeniert unter dem enigmatischen Titel „Une soirée aux amants funèbres“ ihren ersten „poetischen act“ im Form einer Prozession. Das Wesen jeglichen Prozessionsformats bedingt eine vorwärtsgerichtete, „geordneten“ Bewegung eines erzählenden Gehrituals der Prozessionsteilnehmer, mit dem sie sich in den begangenen Ort, seinen angesammelten Geschichten einschreiben. Die sich dadurch entfaltenden Raumbeziehungen wurden anhand des „hodologischen Codes“ definiert, wobei auch dadurch keine ikonographische Entschlüsselung der Prozession deutlich wird, die sich zwischen augenscheinlich dunkler, mystischer Romantik und subversiver Intervention bewegt. (2) Der spezifische Geh-Akt Günter Brus‘ erhält seine Präzisierung in der ersten und einzigen performativen Aktion des Künstlers im öffentlichen urbanen Raum durch die Titulierung des Werkes und dem Sonntagsgewand des Künstlers. Zur Gänze entspricht der „Wiener Spaziergang“ dieser bürgerlich-kulturellen Praktik jedoch nicht, denn augenscheinlich durchbricht Brus mit seiner weiß-schwarzen Ganzkörperbemalung das gesellschaftsnormierte Bild eines Stadtspaziergängers. Als „lebendiges Gemälde“ durch die Trakte der Wiener Hofburg Richtung Stephansplatz spazierend, riskiert er eine Bußstrafe – offensichtlich ein strategisch subversiver Gang durch die Stadt. Zugleich stellt Brus die transitorische Ontologie von Performances auf die Probe: ist es doch lediglich ein inszeniertes Schauspiel? (3) Die zwei differierenden Dispositionen des Gehens der Künstler VALIE EXPORT und Peter Weibel in der Aktion „Aus der Mappe der Hundigkeit“ leiten durch die Demonstration radikal umgekehrter und überspitzt dargestellter Rollenverteilung die Anfänge des Geschlechterdiskurses in Österreich ein. Selbstbewussten, voranschreitenden Schrittes und im Gegensatz zu ihrem sich am Boden in konfliktgeladener Haltung fortbewegenden Weggefährten, führt die Künstlerin, aufrechten Ganges, Weibel an der Leine durch die Wiener Kärntner Straße.

Es hat sich gezeigt, dass, obschon die Überschreitung des jeweiligen Ausgangsmediums der Künstler in der leiblichen Aktion im öffentlichen Stadtraum mündet, durch

die Analyse ihrer pedestrischen Fortbewegung die mediale Grundlage ihres Werkes augenscheinlich wird. Die hier thematisierten „Grenzgänge“ werden sogleich in ihrer Qualität des Schwellenphänomens wahrnehmbar: (1) Wie festgestellt werden konnte, bezieht sich die erste poetische Prozession „Une soirée aux amants funèbres“ der Wiener Gruppe im Allgemeinen, die pedestrische Lokomotion im Spezifischen in einer deutlichen Rückbindung auf das Medium „Sprache“ bzw. „Schrift“: einerseits durch das leibliche Hervorbringen von Poesie im „poetischen act“ des Gehens; andererseits durch den deskriptiven Text der Soiree selbst, der sich als Vermittlungsmedium der Aktion hervorhebt. (2) Günter Brus praktiziert im „Wiener Spaziergang“, wie verdeutlicht wurde, eine Überblendung der phänomenalen Körperpraktik des Gehens und der semiotisch aufgeladenen Körperhülle. Eine oszillierende Wahrnehmung zwischen seinem ursprünglichen Leitmedium der Malerei und Leib als Erkenntnis- und Erforschungsapparat, wie er in Brus' folgenden Aktionen bis zur schmerzlichen Verwundung in Erscheinung tritt, wird im performativen Geh-Akt erzeugt. (3) Das pedestrische Lokomotionereignis referiert im Expanded Cinema „Aus der Mappe der Hundigkeit“ von VALIE EXPORT und Peter Weibel, obschon durch die differierenden Geh-Formen der Künstlerkollegen gesellschaftliche, biologische, geschlechterbezogene Prämissen visualisiert und angegriffen werden, deutlich auf die experimentellen, phantastischen Inszenierungsformen ihres Ausgangsmediums Film.

Durch diese im Akt des Gehens erfahrbaren Signa des Grenz- bzw. Schwellenphänomens sind die formal-ästhetischen und gattungsbedingten Grenzen voneinander getrennt und durch dieselbe gleichermaßen verbunden. Schritt für Schritt bekunden die hier diskutierten Künstler der Wiener Nachkriegsavantgarden im öffentlichen Raum die Programmatik eines mutigen, provokativen, künstlerisch-ästhetischen, politisierten, subversiv-mächtigen Geh-Aktes und metaphorisch gesprochen „begehen“ die Wiener Gruppe, Brus, VALIE EXPORT und Weibel unbekannte und progressive Wege mit ihrem künstlerischen Schaffen.



## Abbildungen



Abb. 1: Günter Brus, „Wiener Spaziergang“, 1965, Wien.



Abb. 2: VALIE EXPORT und Peter Weibel, „Aus der Mappe der Hundigkeit“, 1968, Wien.

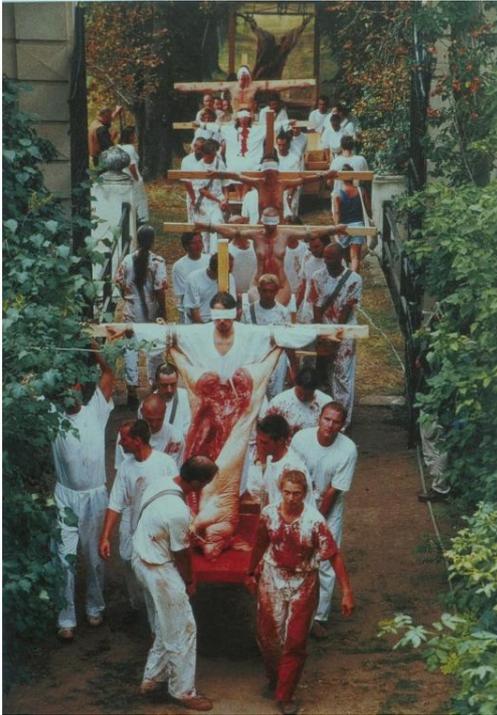


Abb. 3: Hermann Nitsch, 100. Aktion „Sechstages-Spiel“, 3. bis 9. August 1998, Niederösterreich.



Abb. 4: VALIE EXPORT, „Homo Meter“, 1973, Belgien.



Abb. 5: Kiki Kogelnik, „Kunst kommt von künstlich“, 1967, Wien.



Abb. 6: Richard Gerstl, Selbstakt mit Palette, 1908, Öl auf Leinwand, 139.3 x 100 cm, Leopold Museum Wien.



Abb. 7: Egon Schiele, Weiblicher Akt, 1910, Tusche, Tempera, Aquarell auf Papier, 44.3 x 30.6 cm, Albertina Wien.



Abb. 8: Oskar Kokoschka, Plakat zu seiner Drama-Komödie „Mörder – Hoffnung der Frauen“, 1909, Farblithografie auf Papier, 125 x 82 cm, Leopold Museum Wien.



Abb. 9: Konrad Bayer, H. C. Artmann, Gerhard Rühm und Friedrich Achleitner (Rücken von Oswald Wiener), 1956, im Cafe Hawelka.



Abb. 10: Giuseppe Pinot-Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Michèle Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn, Walter Olmo, 1957, Amsterdam.



Abb. 11: Wiener Gruppe, Protestmarsch gegen die Wiederbewaffnung Österreichs, 1955, Zeitungsbild, Die Presse.

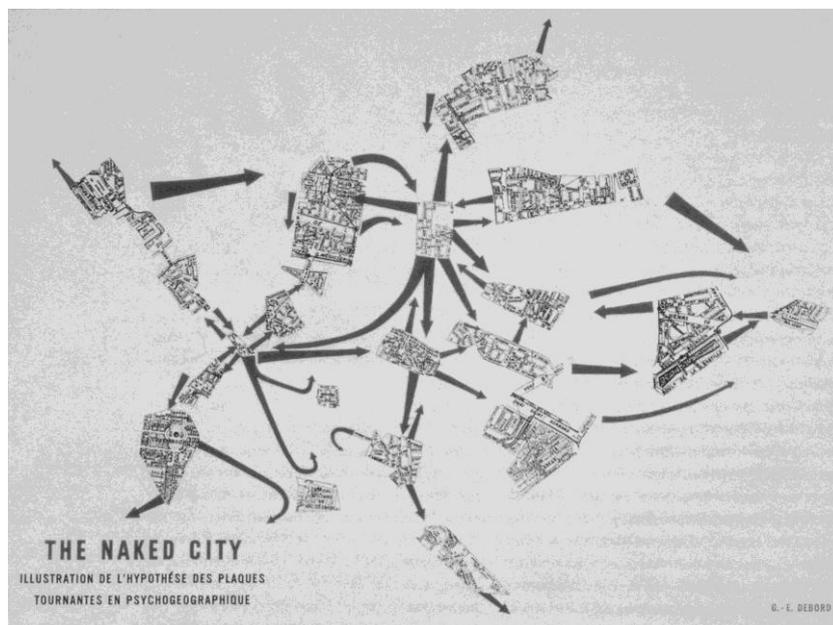


Abb. 12: Guy Debord, Guide psychogéographique de Paris, 1957, Sammlung P.-H. Parsy.



Abb. 13: Günter Brus, „Wiener Spaziergang“, 1965, Wien.



Abb. 14: Günter Brus, „Wiener Spaziergang“, 1965, Wien.



Abb. 15: Günter Brus, „Wiener Spaziergang“, 1965, Wien.



Abb. 16: Günter Brus, „Wiener Spaziergang“, 1965, Wien.



Abb. 17: Günter Brus, „Wiener Spaziergang“, 1965, Wien.



Abb. 18-20: Günter Brus, „Wiener Spaziergang“, 1965, Wien.



Abb. 21, 22: Günther Brus, „Ana“, 1964, Atelier Otto Muehl, Wien.



Abb. 23, 24: Günther Brus, „Ana“, 1964, Atelier Otto Muehl, Wien.



Abb. 25: Günter Brus, Aktionsskizze zu „Selbstbemalung“, 1964.



Abb. 26: Günter Brus, „Selbstbemalung 1, 1964, Atelier John Sailer, Wien.

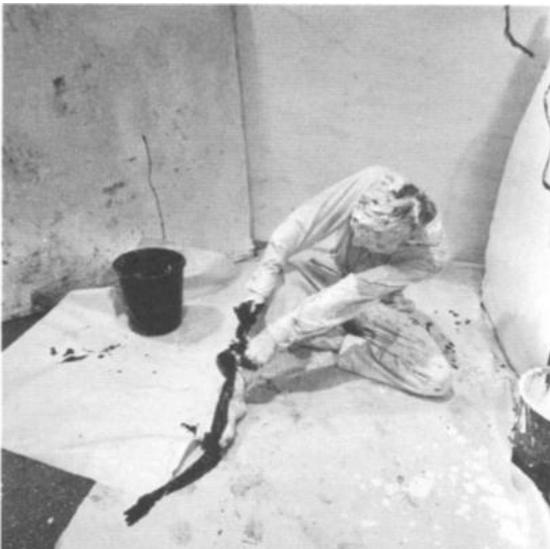


Abb. 27: Günter Brus, „Selbstbemalung 2“, 1965, Atelier Otto Muehl, Wien.



Abb. 28: Günter Brus, „Silber“, 1965, Atelier Otto Muehl, Wien.



Abb. 29: Günter Brus, „Der zitronengelbe Idiot“, 1965, Atelier Otto Muehl, Wien.



Abb. 30: Günter Brus, „Transfusion“, 1965, Atelier Otto Muehl, Wien.



Abb. 31: Günter Brus, „Vitriolkabinett“, 1966, Atelier Otto Muehl, Wien.



Abb. 32: Günter Brus, „Aktion in einem Kreis“, 1966, Atelier Otto Muehl, Wien.

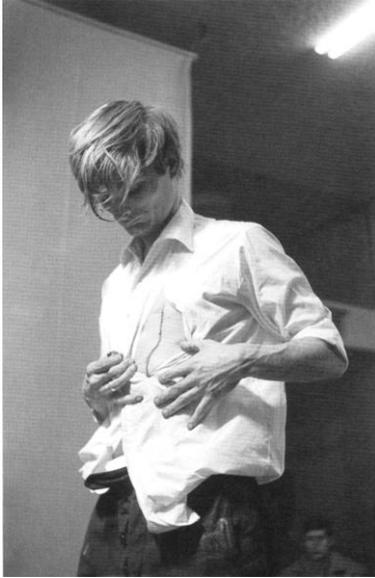


Abb. 33: Günter Brus, „Der helle Wahnsinn“, 1968, Reiff-Museum, Aachen.



Abb. 34: Günter Brus, „Die Zerreißprobe“, 1970, Aktionsraum 1, München.



Abb. 35: Günter Brus, „Wiener Spaziergang“, 1965, Wien.



Abb. 36: Arnulf Rainer, „Straßenaktion mit bemaltem Gesicht“, 1968, Wien.



Abb. 37: Günter Brus, „Wiener Spaziergang“, 1965, Wien.



Abb. 38: VALIE EXPORT und Peter Weibel, „Aus der Mappe der Hundigkeit“, 1968, Wien.



Abb. 39: VALIE EXPORT und Peter Weibel, „Aus der Mappe der Hundigkeit“, 1968, Wien.





Abb. 41: VALIE EXPORT und Peter Weibel, „Aus der Mappe der Hundigkeit“, 1968, Wien.



Abb. 42: VALIE EXPORT und Peter Weibel, „Aus der Mappe der Hundigkeit“, 1968, Wien.



Abb. 43: Hans Baldung Grien, „Phyllis und Aristoteles“, 1503, 28.1 x 20.2 cm, Holzschnitt, Louvre Paris.

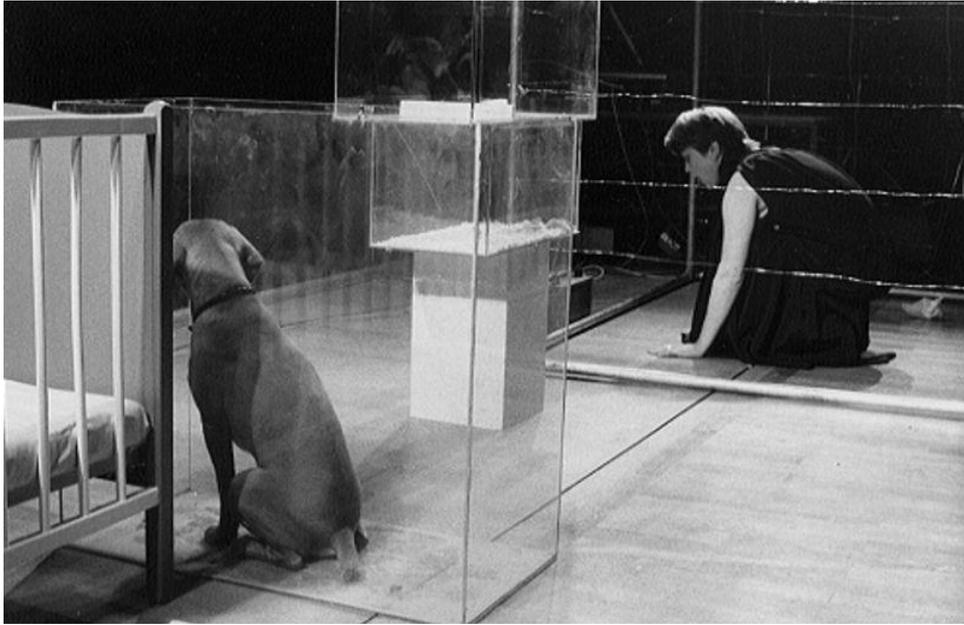


Abb. 44: VALIE EXPORT, „Restringerter Code“, 1979, Städtische Galerie im Lenbachhaus München.



Abb. 45: Cornelia Sollfrank und Monty Cantsin, „Le chien ne va plus“, 2006, Hamburg-Harburg.



Abb. 46: VALIE EXPORT und Peter Weibel, „Aus der Mappe der Hundigkeit“, 1968, Wien.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Günter Brus, „Wiener Spaziergang“, 1965, Wien, <http://www.museum-joanneum.at/upload/image/big/13125.jpg>, zuletzt aufgerufen am 10. 11. 2012.

Abb. 2: VALIE EXPORT und Peter Weibel, „Aus der Mappe der Hundigkeit“, 1968, Wien, <http://www.valieexport.at/typo3temp/pics/664dde36fe.jpg>, zuletzt aufgerufen am 10. 11. 2012.

Abb. 3: Hermann Nitsch, 100. Aktion „Sechs-Tages-Spiel“, 3. bis 9. August 1998, Niederösterreich, in: Hubert Klocker, Die Aktionen von Brus, Muehl, Nitsch und Schwarzkogler ab Mitte der 1960er-Jahre, in: Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln 2012, S. 208.

Abb. 4 VALIE EXPORT, „Homo Meter“, 1973, Belgien, <http://www.valieexport.at/typo3temp/pics/97d45db03d.jpg>, zuletzt aufgerufen am 10. 11. 2012.

Abb. 5: Kiki Kogelnik, Kunst kommt von künstlich, [http://www.simskultur.net/sites/default/files/imagecache/gallery/sites/default/files/artike/Strassenaktion\\_Wien\\_1967\\_0.jpeg](http://www.simskultur.net/sites/default/files/imagecache/gallery/sites/default/files/artike/Strassenaktion_Wien_1967_0.jpeg), zuletzt aufgerufen am 10. 9. 2012.

Abb. 6. Richard Gerstl, Selbstakt mit Palette, 1908, Öl auf Leinwand, 139.3 x 100 cm, Leopold Museum Wien, in: Eva Badura-Triska, Die kulturelle Ausgangslage. Rahmenbedingungen und Referenzpunkte des Wiener Aktionismus in Österreich, in: Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln 2012, S. 17.

Abb. 7: Egon Schiele, Weiblicher Akt, 1910, Tusche, Tempera, Aquarell auf Papier, 44.3 x 30.6 cm, Albertina Wien, in: Eva Badura-Triska, Die kulturelle Ausgangslage. Rahmenbedingungen und Referenzpunkte des Wiener Aktionismus in Österreich, in: Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln 2012, S. 17.

Abb. 8: Oskar Kokoschka, Plakat zu seiner Drama-Komödie „Mörder – Hoffnung der Frauen“, 1909, Farblithografie auf Papier, 125 x 82 cm, Leopold Museum Wien, in: Eva Badura-Triska, Die kulturelle Ausgangslage. Rahmenbedingungen und Referenzpunkte des Wiener Aktionismus in Österreich, in: Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln 2012, S. 17.

Abb. 9: Konrad Bayer, H. C. Artmann, Gerhard Rühm und Friedrich Achleitner (Rücken von Oswald Wiener), 1956, im Cafe Hawelka, in: Peter Weibel (Hg.), Die Wiener Gruppe. Ein Moment der Moderne 1954-1960 (Ausst. Kat., Österreichische Ausstellung Biennale Venedig, Venedig), Wien u. a. 1997, S. 40.

Abb. 10: Giuseppe Pinot-Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Michèle Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn, Walter Olmo, 1957, Amsterdam, in: Libero Andreotti, "Stadt-

luft macht frei" (Max Weber) Die urbane Politik der Situationistischen Internationale, in: Dieter Schrage (Hg.), Situationistische Internationale 1957 - 1972 (Ausst. Kat., Museums Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien), Wien 1998, S. 15.

Abb. 11: Wiener Gruppe, Protestmarsch gegen die Wiederbewaffnung Österreichs, 1955, Zeitungsbild, Die Presse, in: Peter Weibel (Hg.), Die Wiener Gruppe. Ein Moment der Moderne 1954-1960 (Ausst. Kat., Österreichische Ausstellung Biennale Venedig, Venedig), Wien u. a. 1997, S. 59.

Abb. 12: Guy Debord, Guide psychogéographique de Paris, 1957, Sammlung P.-H. Parsy, in: Dieter Schrage (Hg.), Situationistische Internationale 1957 - 1972 (Ausst. Kat., Museums Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien), Wien 1998, S. 10.

Abb. 13: Günter Brus, „Wiener Spaziergang“, 1965, Wien, <http://www.museum-joanneum.at/upload/image/big/13127.jpg>, zuletzt aufgerufen am 10. 11. 2012.

Abb. 14: Günter Brus, „Wiener Spaziergang“, 1965, Wien, <http://www.museum-joanneum.at/upload/image/big/13128.jpg>, zuletzt aufgerufen am 10. 11. 2012.

Abb. 15, 16: Günter Brus, „Wiener Spaziergang“, 1965, Peter Weibel, Bruseum. Ein Museum für Günter Brus, Ostfildern 2011, 187.

Abb. 17: Günter Brus, „Wiener Spaziergang“, 1965, Wien, <http://www.museum-joanneum.at/upload/image/big/13124.jpg>, zuletzt aufgerufen am 10. 11. 2012.

Abb. 18-20: Günter Brus, „Wiener Spaziergang“, 1965, Wien, Peter Weibel, Bruseum. Ein Museum für Günter Brus, Ostfildern 2011, S. 184.

Abb. 21, 22: Günter Brus, „Ana“, 1964, Atelier Otto Muehl, Wien, Peter Weibel, Bruseum. Ein Museum für Günter Brus, Ostfildern 2011, S. 128.

Abb. 22: Günter Brus, „Ana“, 1964, Atelier Otto Muehl, Wien, Peter Weibel, Bruseum. Ein Museum für Günter Brus, Ostfildern 2011. S. 122.

Abb. 23: Günter Brus, „Ana“, 1964, Atelier Otto Muehl, Wien, Peter Weibel, Bruseum. Ein Museum für Günter Brus, Ostfildern 2011, S. 132.

Abb. 24: Günter Brus, „Ana“, 1964, Atelier Otto Muehl, Wien, Peter Weibel, Bruseum. Ein Museum für Günter Brus, Ostfildern 2011, S. 123.

Abb. 25: Günter Brus, Aktionsskizze, Peter Weibel, Bruseum. Ein Museum für Günter Brus, Ostfildern 2011, S. 143.

Abb. 26: Günter Brus, „Selbstbemalung 1“, 1964, Atelier John Sailer, Wien, in: Eva Badura-Triska / Manuel Millautz, Chronologie der Aktionen, 1960-1975, in: Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln 2012, S. 288.

Abb. 27: Günter Brus, „Selbstbemalung 2“, 1965, Atelier Otto Muehl, Wien, in: Eva Badura-Triska / Manuel Millautz, Chronologie der Aktionen, 1960-1975, in: Eva Badu-

ra-Triska / Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln 2012, S. 292.

Abb. 28: Günter Brus, „Silber“, 1965, Atelier Otto Muehl, Wien, in: Eva Badura-Triska / Manuel Millautz, Chronologie der Aktionen, 1960-1975, in: Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln 2012, S. 293.

Abb. 29: Günter Brus, „Der zitronengelbe Idiot“, 1965, Atelier Otto Muehl, Wien, in: Eva Badura-Triska / Manuel Millautz, Chronologie der Aktionen, 1960-1975, in: Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln 2012, S. 293.

Abb. 30: Günter Brus, „Transfusion“, 1965, Atelier Otto Muehl, Wien, in: Eva Badura-Triska / Manuel Millautz, Chronologie der Aktionen, 1960-1975, in: Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln 2012, S. 306.

Abb. 31: Günter Brus, „Vitriolkabinett“, 1966, Wien, <http://www.galeriekrinzinger.at//imagecache/34/13/3413be541bc13a495b71057d4768086e.jpg>, zuletzt aufgerufen am 10. 11. 2012.

Abb. 32: Günter Brus, „Aktion in einem Kreis“, 1966, Wien, in: Eva Badura-Triska / Manuel Millautz, Chronologie der Aktionen, 1960-1975, in: Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln 2012, S. 316.

Abb. 33: Günter Brus, „Der helle Wahnsinn“, 1968, Reiff-Museum Aachen, in: Hubert Klocker, Die Aktionen von Brus, Muehl, Nitsch und Schwarzkogler ab Mitte der 1960er-Jahre, in: Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln 2012, S. 212.

Abb. 34: Günter Brus, „Die Zerreißprobe“, 1970, Aktionsraum 1, München, <http://www.museum-joanneum.at/upload/image/big/12413.jpg>, zuletzt aufgerufen am 10. 11. 2012.

Abb. 35: Günter Brus, „Wiener Spaziergang“, 1965, Innenstadt Wien, <http://www.museum-joanneum.at/upload/image/big/13125.jpg>, zuletzt aufgerufen am 10. 11. 2012.

Abb. 36: Arnulf Rainer, Straßenaktion mit bemaltem Gesicht, 1968, Stephansplatz Wien, Jutta Schütt / Arnulf Rainer, Arnulf Rainer. Überarbeitungen, Berlin 1994, o. S.

Abb. 37: Günter Brus, „Wiener Spaziergang“, 1965, Innenstadt Wien, <http://www.museum-joanneum.at/upload/image/big/13126.jpg>, zuletzt aufgerufen am 10. 11. 2012.

Abb. 38: VALIE EXPORT und Peter Weibel, „Aus der Mappe der Hundigkeit“, 1968, Kärntner Straße Wien, <http://www.valieexport.at/typo3temp/pics/f9def46307.jpg>, zuletzt aufgerufen am 10. 11. 2012.

Abb. 39: VALIE EXPORT und Peter Weibel, „Aus der Mappe der Hundigkeit“, 1968, Kärntner Straße Wien, <http://www.valieexport.at/typo3temp/pics/e4ef74c033.jpg>, zuletzt aufgerufen am 10. 11. 2012.

Abb. 40: VALIE EXPORT und Peter Weibel, „Aus der Mappe der Hundigkeit“, 1968, Kärntner Straße Wien, <http://www.valieexport.at/typo3temp/pics/cefa4b0313.jpg>, zuletzt aufgerufen am 10. 11. 2012.

Abb. 41: VALIE EXPORT und Peter Weibel, „Aus der Mappe der Hundigkeit“, 1968, Kärntner Straße Wien, <http://www.valieexport.at/typo3temp/pics/782b6deb8a.jpg>, zuletzt aufgerufen am 10. 11. 2012.

Abb. 42: VALIE EXPORT und Peter Weibel, „Aus der Mappe der Hundigkeit“, 1968, Kärntner Straße Wien, <http://www.valieexport.at/typo3temp/pics/b9e0c289ec.jpg>, zuletzt aufgerufen am 10. 11. 2012.

Abb. 43: Hans Baldung Grien, „Phyllis und Aristoteles“, 1503, 28.1 x 20.2 cm, Holzschnitt, Louvre Paris. <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/phyllis-and-aristotle>, zuletzt aufgerufen am 4. 10. 2012.

Abb. 44: VALIE EXPORT, „Restringerter Code“, 1979, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, <http://www.valieexport.at/typo3temp/pics/8955724149.jpg>, zuletzt aufgerufen am 6. 10. 2012.

Abb. 45: Cornelia Sollfrank und Monty Cantsin, „Le chien ne va plus“, 2006, Hamburg-Harburg, [http://www.reactfeminism.org/nr1/\\_\\_\\_foto/artists/sollfrank\\_le\\_chien2.jpg](http://www.reactfeminism.org/nr1/___foto/artists/sollfrank_le_chien2.jpg), zuletzt aufgerufen am 5. 10. 2012.

Abb. 46: VALIE EXPORT und Peter Weibel, „Aus der Mappe der Hundigkeit“, 1968, Kärntner Straße Wien, <http://www.valieexport.at/typo3temp/pics/bb3f6a3fbb.jpg>, zuletzt aufgerufen am 10. 11. 2012.

## **Literaturverzeichnis**

### **Adolphs / Norten 2007**

Volker Adolphs / Philip Norten, *Gehen bleiben. Bewegung, Körper, Ort in der Kunst der Gegenwart* (Ausst. Kat., Kunstmuseum Bonn, Bonn), Ostfildern, Germany 2007.

### **Adorf 2008**

Sigrid Adorf, *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre*, Bielefeld 2008.

### **Agamben 2008**

Giorgio Agamben, *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich, Berlin 2008.

### **Aktion und Provokation - die Nacht des Aktionismus 12. 09. 2011**

Aktion und Provokation - die Nacht des Aktionismus, Fernsehmitschnitt, ORF 2. DVD-Video 12. 09. 2011.

### **Almhofer 1986**

Edith Almhofer, *Performance Art. Die Kunst zu leben*, Wien 1986.

### **Andreotti 1998**

Libero Andreotti, "Stadtluft macht frei" (Max Weber) Die urbane Politik der Situationistischen Internationale, in: Dieter Schrage (Hg.), *Situationistische Internationale 1957 - 1972* (Ausst. Kat., Museums Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien), Wien 1998, S. 11–27.

### **Apfelthaler 2001**

Vera Apfelthaler, *Die Performance des Körpers, der Körper der Performance*, St. Augustin 2001.

### **Artmann 1997**

Hans Artmann, *Inventionen, Erweiterte Poesie, Montage, Dialektgedichte* von Hans Carl Artmann, in: Peter Weibel (Hg.), *Die Wiener Gruppe. Ein Moment der Moderne 1954-1960* (Ausst. Kat., Österreichische Ausstellung Biennale Venedig, Venedig), Wien u. a. 1997, S. 51–82.

### **Auslander 1999**

Philip Auslander, *Liveness. Performance in an mediatized culture*, London 1999.

### **Auslander 2005**

Philip Auslander, *Zur Performativität der Performancedokumentation*, in: Barbara Clausen (Hg.), *After the act. Die (Re-)Präsentation der Performancekunst* (Ausst. Kat., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien), Nürnberg 2005, S. 21–33.

### **Bachmann-Medick 2006**

Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek 2006.

**Backes 2001**

Michael Backes, Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden. Über die Wiener Gruppe mit Bezug auf die konkrete Poesie, München 2001.

**Badura-Triska 2012a**

Eva Badura-Triska, Die Erweiterung der Malerei. Vom Tafelbild zur Aktion, in: Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln 2012, S. 31–95.

**Badura-Triska 2012b**

Eva Badura-Triska, Rudolf Schwarzkogler, in: Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln 2012, S. 390–396.

**Badura-Triska / Höller 2012**

Eva Badura-Triska / Christian Höller, Direkte Kunst / Direct Art, in: Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln 2012, S. 180–181.

**Badura-Triska / Kandutsch 2012**

Eva Badura-Triska / Kazuo Kandutsch, Kunst und Ordnungsmacht. Strafrechtliche und polizeiliche Verfolgung der Wiener Aktionisten, in: Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln 2012, S. 188–189.

**Badura-Triska / Millautz 2012**

Eva Badura-Triska / Manuel Millautz, Chronologie der Aktionen, 1960-1975, in: Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln 2012, S. 173–368.

**Badura-Triska / Klocker 2012**

Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln 2012.

**Ballhausen 2006**

Thomas Ballhausen, Latenz und Aktualität. Marginalien zu Guy Debord als literarischem Medienarbeiter, in: Stephan Grigat / Johannes Grenzfurthner / Günther Friesinger (Hg.), Spektakel, Kunst, Gesellschaft. Guy Debord und die Situationistische Internationale, Berlin 2006, S. 197–216.

**Balzac / Pankow 2002**

Honoré Balzac / Edgar Pankow, Pathologie des Soziallebens, Leipzig 2002.

**Baumeister Zwi Negator 2006**

Biene Baumeister Zwi Negator, "Situationistische Revolutionstheorie" - Communistische Aktualität und linke Verblendung, in: Stephan Grigat / Johannes

Grenzfurthner / Günther Friesinger (Hg.), Spektakel, Kunst, Gesellschaft. Guy Debord und die Situationistische Internationale, Berlin 2006, S. 5–36.

**Bauriedl 2007**

Sybille Bauriedl, Räume lesen lernen: Methoden zur Raumanalyse in der Diskursforschung, in: Forum: Qualitative Sozialforschung, Bd. 8, No. 2, 2007, S. 1-32.

**Bayer 1997a**

Konrad Bayer, Die Wiener Gruppe, in: Peter Weibel (Hg.), Die Wiener Gruppe. Ein Moment der Moderne 1954-1960 (Ausst. Kat., Österreichische Ausstellung Biennale Venedig, Venedig), Wien u. a. 1997, S. 30–31.

**Bayer 1997b**

Konrad Bayer, Hans Carl Artmann und die Wiener Dichtergruppe, in: Peter Weibel (Hg.), Die Wiener Gruppe. Ein Moment der Moderne 1954-1960 (Ausst. Kat., Österreichische Ausstellung Biennale Venedig, Venedig), Wien u. a. 1997, S. 33–42.

**Bette 2005**

Karl-Heinrich Bette, Körperspuren. Zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit, Bielefeld 2005.

**Blashofer-Hrusa u.a. 1990**

Anke Blashofer-Hrusa u.a., "Am Sonntag will mein Süßer mit mir bummeln gehn." Herrschaft und Unterwerfung in der Körperhaltung von Paaren, in: Anke Blashofer-Hrusa / Bernd Warneken (Hg.), Der aufrechte Gang. Zur Symbolik einer Körperhaltung, Tübingen 1990, S. 157-170.

**Blume / Fuchs 1994**

Anna Blume / Rainer Fuchs (Hg.), Exhibition Anna & Bernhard Blume, Walter de Maria, Valie Export, Peter Weibel, Gilbert & George, Richard Hoeck, Maria Lassnig, Piero Manzoni, Bruce Nauman, Pino Pascali, Gerwald Rockenschaub, Cindy Sherman, Hartmut Skerbisch, William Wegman, Heimo Zobernig (Ausst. Kat., 20er Haus, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien.), Wien 1994.

**Braun 1999**

Kerstin Braun, Der Wiener Aktionismus. Positionen und Prinzipien, Wien u. a. 1999.

**Brus 2007**

Günter Brus, Das gute alte Wien, Salzburg 2007.

**Brus / Klein-Khasaq 2005**

Günter Brus / S. Klein-Khasaq (Hg.), Günter Brus. Aktionen 1964-65, Milano 2005.

**Buchanan 2007**

Ian Buchanan, Ort und Raum. Eine Verhältnisbestimmung mit Michel de Certeau, in: Marian Füssel (Hg.), Michel de Certeau. Geschichte, Kultur, Religion, Konstanz 2007, S. 179–200.

**Bürger 1990**

Peter Bürger, Theorie der Avantgarde., Frankfurt am Main 1990.

**Burger-Utzer / Szely 2007**

Brigitta Burger-Utzer / Sylvia Szely, Gespräch mit VALIE EXPORT, in: Sylvia Szely (Hg.), Export Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei Valie Export, Wien 2007, S. 201–236.

**Bürgi 1982a**

Bernhard Bürgi (Hg.), Körperzeichen - Österreich. Egon Schiele, Arnulf Rainer, Hermann Nitsch, Maria Lassnig, Valie Export, Friederike Petzold (Ausst. Kat., Kunstmuseum Winterthur, Winterthur), Winterthur 1982.

**Bürgi 1982b**

Bernhard Bürgi, Körperzeichen. Leitlinie zu einem thematischen Aspekt der österreichischen Kunst, in: Bernhard Bürgi (Hg.), Körperzeichen - Österreich. Egon Schiele, Arnulf Rainer, Hermann Nitsch, Maria Lassnig, Valie Export, Friederike Petzold (Ausst. Kat., Kunstmuseum Winterthur, Winterthur), Winterthur 1982, S. 15–30.

**Burke 2007**

Peter Burke, Michel de Certeau und die Kunst der Re-Interpretation, in: Marian Füssel (Hg.), Michel de Certeau. Geschichte, Kultur, Religion, Konstanz 2007, S. 35–46.

**Certeau 1988**

Michel Certeau, Kunst des Handelns, Berlin 1988.

**Clausen 2005**

Barbara Clausen (Hg.), After the act. Die (Re-)Präsentation der Performancekunst (Ausst. Kat., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien), Nürnberg 2005.

**Debord 1995a**

Guy Debord, Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz, in: Piere Gallissaires (Hg.), Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg 1995, S. 28–44.

**Debord 1995b**

Guy Debord, Theorie des Umherschweifens, in: Piere Gallissaires (Hg.), Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg 1995, S. 64–67.

**Deleuze / Guattari 1977**

Gilles Deleuze / Félix Guattari, Rhizom, Berlin 1977.

**Deutsch-Schreiner 2012**

Evelyn Deutsch-Schreiner, "Wirklichkeitsinterventionen". Performative Provokationsästhetiken der Wiener Gruppe, in: Elisabeth Großegger (Hg.), Teststrecke Kunst. Die Wiener Avantgarden nach 1945, Wien 2012, S. 321–333.

**Dick 1991**

Hildegunde Dick, Die autonome Frauenbewegung in Wien. Entstehung, Entfaltung und Differenzierung von 1972 bis Anfang der 80er Jahre, phil. Diss. (unpubl.), Wien 1991.

**Dreher 2001**

Thomas Dreher, Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia, München 2001.

**Ebner / Vocelka 1998**

Paulus Ebner / Karl Vocelka, Die zahme Revolution. '68 und was davon blieb, Wien 1998.

**Eder 2000**

Thomas Eder, Kunst - Revolution - Erkenntnis. Oswald Wiener und ZOCK, in: Thomas Eder / Klaus Kastberger (Hg.), Schluss mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde, Wien 2000, S. 60–80.

**Eiblmayr 1993**

Silvia Eiblmayr, Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993.

**Eiblmayr 1996**

Silvia Eiblmayr, Schauplatz Skulptur. Zum Wandel des Skulpturbegriffs unter dem Aspekt des Performativen, in: Sabine Breitwieser (Hg.), White cube/black box. Skulpturen- und Video Installation Film: Werkschau Valie Export und Gordon Matta-Clark (Ausst. Kat., Generali Foundation, Wien), Wien 1996, S. 75–98.

**Ellrich 2012**

Lutz Ellrich, Die "Wiener Nachkriegsavantgarden" - eine Herausforderung für post-avantgardistische Beobachter? , in: Elisabeth Großegger (Hg.), Teststrecke Kunst. Die Wiener Avantgarden nach 1945, Wien 2012, S. 334–350.

**Export / Ebert 2003**

Valie Export / Hiltrud Ebert (Hg.), Valie Export. Mediale Anagramme. (Ausst. Kat., Akademie der Künste, Berlin), Berlin 2003.

**Faber 2003**

Monika Faber, Chronologie 1958-1964, in: Günter Brus / Monika Faber / Klaus Schröder (Hg.), Günter Brus. Werkumkreisung (Ausst. Kat., Albertina Wien, Wien), Köln 2003, S. 18–65.

**Faber 2005**

Monika Faber, "Malexcess" Frühe Aktionen von Günter Brus dokumentiert in Fotografien von Siegfried Klein (Khasaq), in: Günter Brus / S. Klein-Khasaq (Hg.), Günter Brus. Aktionen 1964-65, Milano 2005, S. 13–44.

**Feuerstein 2005**

Günther Feuerstein, Visionäre Architektur in Wien 1958-1988, in: Christoph Grunenberg (Hg.), Summer of love. Psychedelische Kunst der 60er Jahre (Ausst. Kat., Tate Liverpool, Liverpool; Kunsthalle Wien, Wien), Ostfildern-Ruit 2005, S. 233–239.

**Fischer 2011**

Ralph Fischer, Walking artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten, Bielefeld 2011.

**Fischer-Lichte 1998**

Erika Fischer-Lichte, Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen, in: Erika Fischer-Lichte / Friedemann Kreuder / Isabel Pflug (Hg.), Theater seit den 60er Jahren, Tübingen 1998, S. 21–91.

**Fischer-Lichte 28. Januar 2000**

Erika Fischer-Lichte, Theater als Modell für eine performative Kultur: zum performative turn in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts. Vortragsreihe: Kulturwissenschaft und Öffentlichkeit, Saarbrücken 28. Januar 2000.

**Fischer-Lichte 2001**

Erika Fischer-Lichte, Verkörperung / Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie, in: Erika Fischer-Lichte / Christian Horn / Matthias Warstat (Hg.), Verkörperung, Tübingen 2001, S. 11–28.

**Fischer-Lichte 2003**

Erika Fischer-Lichte, Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe, in: Jürgen Martschukat / Steffen Patzold (Hg.), Geschichtswissenschaft und "performative turn". Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Köln, u. a. 2003, S. 33–54.

**Fischer-Lichte 2004a**

Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2004.

**Fischer-Lichte 2004b**

Erika Fischer-Lichte, Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff, in: Erika Fischer-Lichte / Clemens Risi / Jens Roselt (Hg.), Kunst der Aufführung. Aufführung der Kunst, Berlin 2004, S. 11–26.

**Flecker 2011**

Kurt Flecker, Exil, in: Peter Weibel (Hg.), Bruseum. Ein Museum für Günter Brus, Ostfildern 2011, S. 8–9.

**Füssel 2003**

Marian Füssel, Die Rückkehr des 'Subjekts' in der Kulturgeschichte. Beobachtungen aus praxeologischer Perspektive, in: Stefan Deines / Stephan Jaeger / Ansgar Nünning (Hg.), Historisierte Subjekte - subjektivierte Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte, Berlin 2003, S. 141–160.

**Gallissaires 1995**

Piere Gallissaires (Hg.), Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg 1995.

**Gengnagel / Thiel-Horstmann / Schwedler 2008**

Jörg Gengnagel / Monika Thiel-Horstmann / Gerald Schwedler, Einleitung, in: Jörg Gengnagel / Monika Thiel-Horstmann / Gerald Schwedler (Hg.), Prozessionen, Wallfahrten, Aufmärsche. Bewegung zwischen Religion und Politik in Europa und Asien seit dem Mittelalter, Köln 2008, S. 3–18.

**Giersch 1984**

Ulrich Giersch, Der gemessene Schritt als Sinn des Körpers: Gehkünste und Kunstgänge, in: Dietmar Kamper / Christoph Wulf (Hg.), Das Schwinden der Sinne, Frankfurt am Main 1984, S. 261–275.

**Gorsen Peter 2008**

Gorsen Peter, Das Nachleben des Wiener Aktionismus, Klagenfurt 2008.

**Grigat 2006**

Stephan Grigat, Fetischismus und Widerstand. Guy Debords Rezeption der Kritik der politischen Ökonomie und die Schwierigkeit der Gesellschaftskritik nach Auschwitz, in: Stephan Grigat / Johannes Grenzfurthner / Günther Friesinger (Hg.), Spektakel, Kunst, Gesellschaft. Guy Debord und die Situationistische Internationale, Berlin 2006, S. 37–78.

**Großegger 2012**

Elisabeth Großegger (Hg.), Teststrecke Kunst. Die Wiener Avantgarden nach 1945, Wien 2012.

**Günzel 2007**

Stephan Günzel, Raum -- Topographie -- Topologie, in: Stephan Günzel (Hg.), Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften, Bielefeld 2007, S. 13–29.

**Günzel 2007**

Stephan Günzel (Hg.), Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften, Bielefeld 2007.

**Hempel 2001**

Helmut Hempel, Raumrelationen. Die Funktionalität von Raum, in: Jeff Bernard / Gloria Withalm (Hg.), Mythen, Riten, Simulakra. Semiotische Perspektiven, Wien 2001, S. 1129–1140.

**Hepp / Krotz / Thomas 2009**

Andreas Hepp / Friedrich Krotz / Tanja Thomas (Hg.), Schlüsselwerke der Cultural Studies, Wiesbaden 2009.

**Herrmann 1991**

Cornelia Herrmann, Der "gerittene Aristoteles". Das Bildmotiv des "gerittenen Aristoteles" und seine Bedeutung für die Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Ordnung vom Beginn des 13. Jhs. bis um 1500, Pfaffenweiler 1991.

**Höller 2012**

Christian Höller, Zock - Aspekte einer Totalrevolution, in: Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln 2012, S. 174-175.

**Ingen 1996**

Ferdinand Ingen, Thomas Bernhard, Heldenplatz, Frankfurt am Main 1996.

**Jäger 2001**

Siegfried Jäger, Diskurs und Wissen. Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse, in: Reiner Keller (Hg.), Theorien und Methoden, Opladen 2001, S. 81–112.

**Jahraus 2001**

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

**Jones 1998**

Amelia Jones, Body art: performing the subject, Minneapolis 1998.

**Jones 2006**

Amelia Jones, „Raum praktizieren“: KünstlerInnen als urbane WanderInnen, in: Matthias Michalka (Hg.), The Artist as..., Wien 2006, S. 79–110.

**Kahlhammer 1992**

Jutta Kahlhammer, Philosophisch-ästhetische Positionen zum Phänomen der Schwelle. Bewußtseinsprozesse in der Kunst im Horizont einer historischen Betrachtung mit Beispielen aus bildender Kunst, Dichtung und Eurythmie, phil. Diss. (unpubl.), Wien 1992.

**Kandutsch 2012**

Kazuo Kandutsch, Die Veranstaltung Kunst und Revolution, in: Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln 2012, S. 184–185.

**Kaprow 1996**

Allan Kaprow, Assemblages, Environments and Happenings, in: Michael Huxley / Noel Witts (Hg.), The Twentieth-Century performance reader, London 1996, S. 26–270.

**Kastberger 2009**

Klaus Kastberger, Wien 1950/60. Eine österreichische Avantgarde, in: Berthold Ecker /

Bernhard Denscher (Hg.), Die fünfziger Jahre. Kunst und Kunstverständnis in Wien (Ausst. Kat., MUSA - Museum auf Abruf, Wien), Wien, New York 2009, S. 35–46.

**Kaufmann 2004**

Vincent Kaufmann, Guy Debord. Die Revolution im Dienste der Poesie, Berlin 2004.

**Keller 2001**

Reiner Keller (Hg.), Theorien und Methoden, Opladen 2001.

**Keller 2008**

Fritz Keller, Wien, Mai 68. Eine heisse Viertelstunde, Wien 2008.

**Kettel 1999**

Joachim Kettel, Ort-Zeit-Leib: Performance als künstlerische Selbstbewegung, in: Hanne Seitz (Hg.), Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung, Bonn, Essen 1999, S. 136–148.

**Kiessling 2006**

Simon Kiessling, Die antiautoritäre Revolte der 68er. Postindustrielle Konsumgesellschaft und säkulare Religionsgeschichte der Moderne, Köln 2006.

**Klammer / Neuner 2010**

Markus Klammer / Stefan Neuner, Was ist ein Weg? Bewegungsformen in einer globalen Welt, in: Jörg Huber / Stefan Neuner (Hg.), Was ist ein Weg? Bewegungsformen in einer globalen Welt, Zürich 2010, S. 4–15.

**Klein 2005**

Gabriele Klein, Körper und Theatralität, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.), Diskurse des Theatralen, Tübingen 2005, S. 35–48.

**Klocker 2012**

Hubert Klocker, Die Entwicklung in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre. Zusammenarbeiten und Fraktionsbildungen, in: Eva Badura-Triska / Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln 2012, S. 162–189.

**König 1996**

Gudrun König, Eine Kulturgeschichte des Spazierganges. Spuren einer bürgerlichen Praktik 1780-1850, Wien 1996.

**Krais / Gebauer 2002**

Beate Krais / Gunter Gebauer, Habitus, Bielefeld 2002.

**Krallmann / Ziemann 2006**

Dieter Krallmann / Andreas Ziemann, Grundkurs Kommunikationswissenschaft, Stuttgart 2006.

**Krasny 2010**

Elke Krasny, Wo das Konzeptuelle das Reale berührt. Der Raum ist das Territorium

bedeutender Kämpfe, in: Valie Export / Agnes Husslein-Arco / Angelika Nollert; Röllig, Stella (Hg.), Valie Export. Zeit und Gegenzeit = Time and countertime (Ausst. Kat., Museum Belvedere, Wien; Lentos Kunstmuseum Linz, Linz), Köln, New York 2010, S. 95–109.

**Krönert 2009**

Veronika Krönert, Michel de Certeau: Alltagsleben, Aneignung und Widerstand, in: Andreas Hepp / Friedrich Krotz / Tanja Thomas (Hg.), Schlüsselwerke der Cultural Studies, Wiesbaden 2009, S. 47–57.

**Lammer 2007**

Christina Lammer, Günter Brus. Kleine Narbenlehre: eine Leibgeschichte in drei Akten, Wien 2007.

**Lewin 1934**

Kurt Lewin, Der Richtungsbegriff in der Psychologie. Der spezielle und allgemeine Hodologische Raum, in: Psychologische Forschung, 19, 1934, S. 249–299.

**Lewitzky 2005**

Uwe Lewitzky, Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität, Bielefeld 2005.

**Lischka / Weibel 2011**

Gerhard Lischka / Peter Weibel, Mediapoet - Peter Weibel, DVD-Video, Sulgen 2011.

**List 1997**

Elisabeth List, Vom Enigma des Leibes zum Simulakrum der Maschine. Das Verschwinden des Lebendigen aus der telematischen Kultur., in: Elisabeth List / Erwin Fiala (Hg.), Leib, Maschine, Bild. Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne, Wien 1997, S. 121–137.

**Lyotard 1986**

Jean-François Lyotard, Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin 1986.

**Martschukat / Patzold 2003a**

Jürgen Martschukat / Steffen Patzold, Geschichtswissenschaft und "performative turn": Eine Einführung in Fragestellungen, Konzepte und Literatur, in: Jürgen Martschukat / Steffen Patzold (Hg.), Geschichtswissenschaft und "performative turn". Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Köln, u. a. 2003, S. 1–31.

**Martschukat / Patzold 2003b**

Jürgen Martschukat / Steffen Patzold (Hg.), Geschichtswissenschaft und "performative turn". Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Köln, u. a. 2003.

**Merleau-Ponty / Boehm 1966**

Maurice Merleau-Ponty / Rudolf Boehm, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin, New York 1966.

**Mersch 2001**

Dieter Mersch, Körper zeigen, in: Erika Fischer-Lichte / Christian Horn / Matthias Warstat (Hg.), Verkörperung, Tübingen 2001, S. 75–90.

**Meyer 2006a**

Petra Meyer, Medialisierung und Mediatisierung des Körpers. Leiblichkeit und mediale Praxis bei Valie Export und Nan Hoover, in: Petra Meyer (Hg.), Performance im medialen Wandel, München 2006, S. 223–258.

**Meyer 2006b**

Petra Meyer, Performance im medialen Wandel. Einleitender Problemaufriss, in: Petra Meyer (Hg.), Performance im medialen Wandel, München 2006, S. 35–76.

**Meyer 2007**

Kurt Meyer, Von der Stadt zur urbanen Gesellschaft. Jacob Burckhardt und Henri Lefebvre, München 2007.

**Mörth 1997**

Eveline Mörth, Der Leib als Subjekt der Wahrnehmung. Zur Philosophie der Leiblichkeit bei Merleau-Ponty., in: Elisabeth List / Erwin Fiala (Hg.), Leib, Maschine, Bild. Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne, Wien 1997, S. 75–87.

**Moser 2011**

Anita Moser, Die Kunst der Grenzüberschreitung. Postkoloniale Kritik im Spannungsfeld von Ästhetik und Politik, Bielefeld 2011.

**Mueller / Export 2002**

Roswitha Mueller / Valie Export, Valie Export - Bild-Risse, Wien 2002.

**Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1997**

Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Split: Reality. VALIE EXPORT. (Ausst. Kat., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 20er Haus, Wien), Wien 1997.

**Novotny 2008**

Martina Novotny, Die Revolution frisst ihre Eltern. 1968 in Österreich: Kunst, Revolution und Mythenbildung, Marburg 2008.

**Ohrt 1992**

Roberto Ohrt, Wiener Aktionismus, in: Texte zur Kunst, 7, 1992, S. 77–87.

**Ohrt 1997**

Roberto Ohrt, Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst, Hamburg, Berlin, New York 1997.

**Perniola 2011**

Mario Perniola, Die Situationisten. Prophetie der "Gesellschaft des Spektakels", Wien, Berlin 2011.

**Peterle 2009**

Astrid Peterle, Subversiv? Politische Potentiale von Körperinszenierungen bei Claude Cahun, Marcel Moore, Karen Finley und Mette Ingvarsen, phil. Diss. (unpubl.), Wien 2009.

**Phelan 1993**

Peggy Phelan, Unmarked. The politics of performance, Zürich, Berlin 1993.

**Polt-Heinzl 2009**

Evelyne Polt-Heinzl, Alte Hüte, neue Initiativen und mysteriöse Ehrungen. Oder: Wie lebendig war Wien in den 50er Jahren?, in: Berthold Ecker / Bernhard Denscher (Hg.), Die fünfziger Jahre. Kunst und Kunstverständnis in Wien (Ausst. Kat., MUSA - Museum auf Abruf, Wien), Wien, New York 2009, S. 47–55.

**Prack 2011**

Birgit Prack, Biografische Skizze, in: Peter Weibel (Hg.), Bruseum. Ein Museum für Günter Brus, Ostfildern 2011, S. 602–626.

**Prammer 1988**

Anita Prammer, Valie Export. Eine multimediale Künstlerin, Wien 1988.

**Roussel 1995**

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

**Rühm 1967**

Gerhard Rühm, Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener; Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen, Hamburg 1967.

**Rühm 1997**

Gerhard Rühm, Das Phänomen "Wiener Gruppe" im Wien der fünfziger und sechziger Jahre, in: Peter Weibel (Hg.), Die Wiener Gruppe. Ein Moment der Moderne 1954-1960 (Ausst. Kat., Österreichische Ausstellung Biennale Venedig, Venedig), Wien u. a. 1997, S. 17–30.

**Saldern / Zibell Barbara 2006**

Adelheid Saldern / Zibell Barbara, Frauen und Stadträume. Aufbruchsstimmung in den 70er Jahren, in: Adelheid Saldern (Hg.), Stadt und Kommunikation in bundesrepublikanischen Umbruchszeiten, Stuttgart 2006, S. 367 – 391.

**Schade 1998**

Sigrid Schade, Körper zwischen den Spiegeln: Selbstinszenierungen in Videos, Filmen und Kunst von Frauen, in: kea Zeitschrift für Kulturwissenschaften. KörperBilder - KörperPolitiken, 11, 1998, S. 37–54.

**Schade 2003**

Sigrid Schade, Bilder - Sprachen - Medien - Realitäten. VALIE EXPORTs Eingriffe in die medialen Konstruktionen von Wirklichkeiten und ihre Effekte, in: Valie Export / Hildtrud Ebert (Hg.), Valie Export. Mediale Anagramme. (Ausst. Kat., Akademie der Künste, Berlin), Berlin 2003, S. 17-42.

**Schaub 2002**

Mirjam Schaub, Die Lust am Wildern in fremden Theoriegefilden. Zu De Certeaus Taktik im Umgang mit Foucault und Bourdieu. Eigene Wege: Michel de Certeau und die Sprachen des Subjektiven. Geschichte – Kultur - Religion, <http://www.certeau.de/schaub.htm>, 15. 5. 2012, Berlin 2002.

**Schindelegger 2008**

Maria Schindelegger, VALIE EXPORT. Rebellischer Körper - Feministischer Aktivismus, in: Inka Ingelmann / Gabriele Betancourt-Nuñez (Hg.), Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen (Ausst. Kat., Pinakothek der Moderne, München), München, Ostfildern 2008, S. 180–187.

**Schmatz 1992**

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

**Schmölzer 1973**

Hilde Schmölzer, Das böse Wien. Gespräche mit österreichischen Künstlern: mit einem biographischen Anhang, München 1973.

**Schrage 1998**

Dieter Schrage, L'art versus dépassement de l'art. Ein anhaltender Konflikt - Am Beispiel von SPUR, in: Dieter Schrage (Hg.), Situationistische Internationale 1957 - 1972 (Ausst. Kat., Museums Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien), Wien 1998, S. 54–66.

**Schütt / Rainer 1994**

Jutta Schütt / Arnulf Rainer, Arnulf Rainer. Überarbeitungen, Berlin 1994.

**Schwab 1992**

Gustav Schwab, Die schönsten Sagen des klassischen Altertums., Wien 1992.

**Schwanberg 2003**

Johanna Schwanberg, Günter Brus. Bild-Dichtungen, Zürich, Berlin 2003.

**Schwanberg 2006**

Johanna Schwanberg, Akteurinnen im Aktionismus. Anna Brus und Carola Dertnig im Gespräch mit Johanna Schwanberg, in: Silvia Eiblmayr (Hg.), Carola Dertnig, Nachbilder einer ungleichzeitigen Gegenwart, afterimages of a non-simultaneous present (Ausst. Kat., Galerie im Taxis-Palais, Innsbruck), Innsbruck 2006, S. 49–55.

**Schwanberg 23.05.2012**

Johanna Schwanberg, VALIE EXPORT im Gespräch. Interview mit Valie Export. Universität für Angewandte Kunst, Wien.

**Schwendter 2003**

Rolf Schwendter, Subkulturelles Wien. Die informelle Gruppe (1959-1971); Literatur, Kultur, Politik, Wien 2003.

**Seitz 1999**

Hanne Seitz (Hg.), Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung, Bonn, Essen 1999.

**Sengpiel 1977**

Oskar Sengpiel, Die Bedeutung der Prozessionen für das geistliche Spiel des Mittelalters in Deutschland, Hildesheim; New York 1977.

**Sennett 1995**

Richard Sennett, Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation, Berlin 1995.

**Siebel**

Walter Siebel, Vom Wandel des öffentlichen Raumes, in: Jan Wehrheim (Hg.), Shopping Malls: Interdisziplinäre Betrachtungen eines neuen Raumtyps, S. 77–94.

**Situationistische Internationale 1960**

Situationistische Internationale (1960): Manifest (No. 4). Online verfügbar unter <http://www.si-revue.de/manifest>, zuletzt geprüft am 06.09.2012.

**Situationistische Internationale 1995a**

Situationistische Internationale, All the King's Men, in: Piere Gallissaires (Hg.), Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg 1995, S. 161–166.

**Situationistische Internationale 1995b**

Situationistische Internationale, Definitionen, in: Piere Gallissaires (Hg.), Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg 1995, S. 51.

**Situationistische Internationale 1995c**

Situationistische Internationale, Die Zweckentfremdung als Negation und als Vorspiel, in: Piere Gallissaires (Hg.), Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg 1995, S. 73–74.

### **Situationistische Internationale 1995d**

Situationistische Internationale, Vorbereitende Probleme bei der Konstruktion einer Situation, in: Pierre Gallissaires (Hg.), Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg 1995, S. 48-50.

### **Sollfrank 2006**

Cornelia Sollfrank, Bericht, Le Chien ne va plus. Online verfügbar unter <http://artwarez.org/projects/refeministart/lechiennevaplust/bericht.html>, zuletzt geprüft am 08.08.2012.

### **Strigl 2008**

Daniela Strigl, Ihr Auftritt, bitte! Sprachingenieure als Entertainer, in: Thomas Eder / Juliane Vogel (Hg.), Verschiedene Sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion, Wien 2008, S. 9–28.

### **Szely 2007**

Sylvia Szely (Hg.), Export Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei Valie Export, Wien 2007.

### **Trescher / Kaltenbrunner 1. 7. 2012**

Thomas Trescher / Stefan Kaltenbrunner, Der Zeit voraus, in: DATUM, 78, 1. 7. 2012,

### **Ursprung 1999**

Philip Ursprung, "Catholic Tastes": Hurting and Healing the Body in Viennese Actionism, in: Amelia Jones / Andrew Stephenson (Hg.), Performing the body/performing the text, London, New York 1999, S. 138–152.

### **Valie Export 1982**

Valie Export, VALIE EXPORT, in: Bernhard Bürgi (Hg.), Körperzeichen - Österreich. Egon Schiele, Arnulf Rainer, Hermann Nitsch, Maria Lassnig, Valie Export, Friederike Petzold (Ausst. Kat., Kunstmuseum Winterthur, Winterthur), Winterthur 1982, S. 72–81.

### **Wagner 1996/97**

Anselm Wagner, Der Künstler als Hund. Kynische Strategien der Körperkunst im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts, in: Noëma Art Journal, 43, 1996/97, S. 52–60.

### **Wagner 2012**

Manfred Wagner, Avantgarde ist immer mehrdeutig und nicht auf Material, Medium oder Form beschränkt, in: Elisabeth Großegger (Hg.), Teststrecke Kunst. Die Wiener Avantgarden nach 1945, Wien 2012, S. 373–376.

### **Waldenfels 2007**

Bernhard Waldenfels, Sichbewegen, in: Gabriele Brandstetter / Christoph Wulf (Hg.), Tanz als Anthropologie, München 2007, S. 14–32.

**Waldenfels 2009**

Bernhard Waldenfels, Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung, Frankfurt am Main 2009.

**Waldenfels / Giuliani 2000**

Bernhard Waldenfels / Regula Giuliani, Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes, Frankfurt am Main 2000.

**Warneken 2010**

Bernd Warneken, Biessame Hofkunst und aufrechter Gang. Körpersprache und bürgerliche Emanzipation um 1800, in: Bernd Warneken (Hg.), Populare Kultur. Gehen - Protestieren - Erzählen - Imaginieren, Köln 2010, S. 57–70.

**Warneken 2010**

Bernd Warneken (Hg.), Populare Kultur. Gehen - Protestieren - Erzählen - Imaginieren, Köln 2010.

**Weibel 1978**

Peter Weibel, Valie Export / Peter Weibel, in: Kunstforum International, 28, Köln 1978, S. 200–206.

**Weibel 1970**

Peter Weibel, Wien: Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film, Frankfurt am Main 1970.

**Weibel 1973**

Peter Weibel, Kritik der Kunst, Kunst der Kritik. Es says & I say, Wien, München 1973.

**Weibel 1997**

Peter Weibel, Die Wiener Gruppe im internationalen Kontext, in: Peter Weibel (Hg.), Die Wiener Gruppe. Ein Moment der Moderne 1954-1960 (Ausst. Kat., Österreichische Ausstellung Biennale Venedig, Venedig), Wien u. a. 1997, S. 763–784.

**Weibel 1997**

Peter Weibel (Hg.), Die Wiener Gruppe. Ein Moment der Moderne 1954-1960 (Ausst. Kat., Österreichische Ausstellung Biennale Venedig, Venedig), Wien u. a. 1997.

**Weibel 2003**

Peter Weibel, Chronologie 1965-1970, in: Günter Brus / Monika Faber / Klaus Schröder (Hg.), Günter Brus. Werkumkreisung (Ausst. Kat., Albertina Wien, Wien), Köln 2003, S. 72–121.

**Weibel 2011**

Peter Weibel (Hg.), Bruseum. Ein Museum für Günter Brus, Ostfildern 2011.

**Weiß 2009**

Ralph Weiß, Pierre Bourdieu: Habitus und Alltagshandeln, in: Andreas Hepp / Friedrich

Krotz / Tanja Thomas (Hg.), Schlüsselwerke der Cultural Studies, Wiesbaden 2009, S. 31–46.

**Widrich Februar 2013**

Mechtild Widrich, The Informative Public of Performance: A Study of Viennese Actionism, 1965-70. Im Erscheinen in dem TDR-The Drama Review, in: TDR-The Drama Review (Cambridge, Ma: MIT Press), 217, Februar 2013,

**Wiegink 2005**

Pia Wiegink, Theatralität und öffentlicher Raum. Die Situationistische Internationale am Schnittpunkt von Kunst und Politik, Marburg 2005.

**Winter 2007**

Rainer Winter, Das Geheimnis des Alltäglichen. Michel de Certeau und die Kulturanalyse, in: Marian Füssel (Hg.), Michel de Certeau. Geschichte, Kultur, Religion, Konstanz 2007, S. 201–219.



## Abstract

Die Analyse des strategisch eingesetzten Gehens in drei ausgewählten performativen Werken der Wiener Nachkriegsavantgarden – Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus und Expanded Cinema – steht im Zentrum der vorliegenden Arbeit. Die Gewichtung auf die pedestrische Lokomotion lässt sich vor dem Hintergrund des vermehrten Interesses an Alltagsgesten, insbesondere der vermeintlich trivialen Bewegungsform des Gehens, im kulturwissenschaftlichen und künstlerischen Kontext verstehen. In den drei Aktionen (1) „Une soirée aux amants funèbres“ der Wiener Gruppe von 1953, (2) Günter Brus' „Wiener Spaziergang“ von 1965 und (3) „Aus der Mappe der Hundigkeit“ von VALIE EXPORT und Peter Weibel aus dem Jahr 1968 ist der je spezifische Akt der Fortbewegung zu Fuß zentrale und autonom-künstlerische Handlung: die Wiener Gruppe im Kollektiv einer Prozession, Brus ganzkörperbemaht spazierend, Weibel trotzend auf seinen vier Gliedmaßen am Gängelband VALIE EXPORTs. Die Durchführungen der Aktionen im Straßengeschehen Wiens erweisen sich als erste unmittelbare und direkte Vorstöße dieser Künstler per pedes in Alltagssituationen und folglich in das öffentliche Gesellschaftsbewusstsein. Der mögliche progressive Impetus des Dispositivs Gehen wird einerseits durch die Reaktionen der Passanten und andererseits durch die Mechanismen der disziplinierenden Ordnung in der Stadt offensichtlich. Die renitente und subversiv-mächtige Dimension der Alltagshandlungen – im Spezifischen des Gehens – findet unter anderem in dem Werk „Kunst des Handelns“ von 1980 des Kulturphilosophen und Ethnologen Michel de Certeau eine fundierte Grundlage, weshalb sich seine theoretischen Überlegungen für die Auseinandersetzung mit den einzelnen Aktionen fruchtbar machen ließen. Aus theaterwissenschaftlicher und performancetheoretischer, zeit- und kunsthistorischer Perspektive konnte herausgestellt werden, dass die Konzentration auf die pedestrischen Lokomotion der Künstler eine differenzierte Bestimmung und konkrete Benennung der sozialkulturellen, formal-ästhetischen und inhaltlichen Grenzüberschreitungen in ihrem Kunstschaffen ermöglicht. Es wird nachgezeichnet, inwiefern das Gehen in seiner Qualität einer leibzentrierten Methode zur schrittweisen Erweiterung bzw. Über-Schreitung des jeweiligen Ausgangsmediums der Avantgarden – der Literatur, Malerei und des Films – wahrgenommen werden kann und die gehende Intervention im Stadtraum nonkonforme Diskursebenen eröffnet, sowie das Spannungsfeld von performativer Ästhetik und intellektueller Subversion markiert.



## **Lebenslauf**

Felicia Stephanie Hayden wurde im März 1988 in Zürich geboren und ist in Kärnten am Millstättersee aufgewachsen. Im Juni 2006 maturierte sie im Bundesoberstufenrealgymnasium in Spittal an der Drau mit der Fachbereichsarbeit „Alberto und Diego Giacometti. Eine künstlerische Wechselbeziehung“ mit ausgezeichnetem Erfolg. Im Sommer 2006 arbeitete sie in Athen in der Firma ATESE S. A. als Büroassistentin und begann im Herbst desselben Jahres mit dem Studium der Kunstgeschichte und Soziologie auf der Universität Wien. Felicia Hayden initiierte im Jahr 2008 im Rahmen eines Praktikums in der Galerie ArtSeefeld in Zürich gemeinsam mit dem Galeristen und drei KollegInnen die Kulturplattform „Young at Art – Guten Abend junge Kunst“ in Kooperation mit der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). Dieses Projekt zur Förderung junger, ambitionierter Kunstschafter aus den Bereichen Malerei, Design, Medienkunst, Mode und Musik etablierte sich in den darauffolgenden Jahren zum festen Bestandteil der Zürcher Kulturlandschaft und kooperierte auf internationaler Ebene, wie beispielsweise mit dem größten zeitgenössischen Grafik- und Illustrationsfestival „Illustrative“. Im Jahr 2012 war Felicia Hayden Teil des Organisationsteams für den 83. Kunsthistorischen Studierendenkongress (KSK) zum Thema „Fleisch. Material, Objekt, Denkfigur“, der zum zweiten Mal am Institut für Kunstgeschichte in Wien durchgeführt wurde.