

*Kalina Kupczyńska*

**MANIFEST ALS MEDIUM DES PROTESTES  
IN DER BERLINER DADABEWEGUNG  
UND IM WIENER AKTIONISMUS**

Eines der wesentlichen Vorhaben meiner geplanten Dissertation ist die Analyse der Manifeste des Wiener Aktionismus. Ich habe hier eine Forschungslücke entdeckt: hinsichtlich des von den Aktionisten gewählten Mediums des künstlerischen Ausdrucks, der Aktion, die den bildenden Künsten entsprungen ist, beschränkten sich die bisher erschienenen Studien zum Phänomen des Wiener Aktionismus auf dessen Platzierung im kunsthistorischen Zusammenhang. Wenig Aufmerksamkeit wurde dagegen dem literarischen Aktionismus geschenkt<sup>1</sup>.

Der Grund für das ausbleibende Interesse für diese Seite der Aktivität des Wiener Aktionismus mag in der spezifischen Form der aktionistischen Manifeste liegen. Sie sind in der überwiegenden Mehrheit als integrale Teile der ausgeführten Aktionen aufzufassen, als deren Präludium (*Fest des psychophysischen Naturalismus* mit Hermann Nitsch und Otto Muehl), als das das Gesamte beherrschende Prinzip, als Träger der Aktion (*Kunst und Revolution* mit Günter Brus, Otto Muehl und Oswald Wiener), oder auch als Kommentar und Schlussakzent (*Die Blutorgel* mit Nitsch, Muehl und Brus). Es fehlt jedoch nicht an Manifesten, die der ursprünglichen Funktion des Genres gerecht werden – Hermann Nitschs *Orgien Mysterien Theater*, Otto Muehls *Materialaktion*, in denen das Verfahren und die Intention des Künstlers dem Rezipienten nahe gebracht werden. Möchte man allerdings alle aktionistischen Manifeste auf einen gemeinsamen Nenner bringen, nämlich den der Gebrauchstexte, liefe man Gefahr, eine grobe

---

<sup>1</sup> Erwähnenswert wäre der Artikel von Thomas Eder, wo die Texte der aktionistischen Splittergruppe ZOCK (um Otto Muehl und Oswald Wiener) behandelt wurden. Vgl. EDER (2000), S. 74–95.

Pauschalisierung zu begehen. In vielen dieser Texte macht sich eine Dimension sichtbar, die der tradierten Definition der Gattung Manifest zuwiderläuft – die Texte, statt im explikatorischen Gestus auf etwas zu verweisen, manifestieren das Wie ihrer Konstruktion. Dem Manifest, mag er auch in die gesamte Partitur einer Aktion eingebettet sein, kommt selten eine übergeordnete Rolle zu, die man von einem sprachlichen Konstrukt im Hinblick auf seine Vermittlungsfunktion erwarten könnte. Somit erfolgt die Kommunikation nur partiell über die Sprache, das Hauptgewicht wird auf die anderen Teile verlagert – auf den Körper des Agierenden, auf die verwendeten Gegenstände, auf das Tempo, bzw. auf die interne Intensität der Vorführung, auf die Musik oder ihr Fehlen usw. Der Text gewinnt eine Eigendynamik, sein Bezug zu anderen Teilen ergibt sich aus der Gesamtkonzeption der Aktion.

Angesichts der Autonomie und der besonderen Festsetzung der Texte taucht der Zweifel auf, inwieweit der Begriff des Manifestes auf sie zutrifft, zumal die Genrebezeichnung selbst selten anzutreffen ist. Die Titel der Texte überlappen sich in den meisten Fällen mit den Namen der Präsentationen, deren ironische Ausprägung die schroffe Distanzierung von der überkommenen Kulturtradition hervorheben sollte. In diesem Kontext muss auch der Verzicht auf konventionelle Gattungsbezeichnung gesehen werden – eine unbewusste Kodierung beim Zuschauer, die den Gesamteindruck trüben könnte, wollte vermieden werden. Eine weitere Tatsache müsste dabei ebenfalls in Betracht gezogen werden – die Wiener Gruppe, die ‚ältere‘ österreichische Avantgarde, bediente sich des Genres Manifest (Oswald Wieners *das coole manifest*, H. C. Artmanns *Acht Punkte Proklamation des poetischen Aktes*) mit literarisch-cabaretistischem Einschlag, der von den Wiener Aktionisten nicht geteilt wurde; der potenzielle Vergleich mit der besagten Formation wäre den Aktionisten eher unerwünscht. Es bleibt also festzuhalten, dass die Gebrauchsfunktion der Textsorte Manifest von den Aktionisten verworfen wurde und das Manifest – zum Ingredient der Aktion erklärt – wurde ‚verkunstet‘.

Dem Prozess der Emanzipation einzelner Teile eines Kunstwerks begegnet man bereits in der historischen Avantgarde, die die Werkkategorie aufgelockert und im Endeffekt den Nachfolgern den Weg in unbegrenzte schöpferische Willkür geebnet hat. Es war die Geburtsstunde des, der Bürgerschen Definition folgend, „nicht-organischen Kunstwerks“ in dem einzelne Teile „als relativ selbständige Zeichen aufgewertet werden“ (BÜRGER 1974, S. 76, 117). Demzufolge „verweist das Einzelzeichen nicht primär auf das Werkganze, sondern auf die Wirklichkeit“ (BÜRGER 1974, S. 126), was dem Rezipienten eine breit gefächerte Palette von Lesarten eines solchen Werks anbietet. Überträgt man diesen Fundus auf die dadaistische Praxis des Manifeste-Schreibens, kristallisiert sich eine für diese Praxis charakteris-

tische Regel – Form und Inhalt des Manifests, hier als Einzelzeichen betrachtet, treten auseinander, das so zustande gekommene Verfremdungseffekt ist etwa mit der Lektüre eines Lautgedichts auf eine Ebene zu bringen: in dem der lyrischen Form entsprechenden Raster aus Strophen und Versen findet man rohes Material der Deklamation, nach dem Prinzip der Aleatorik zusammengestellt.

Die Wahl der Gattung Manifest als des Markenzeichens des Dadaismus muss aus doppelter Perspektive betrachtet werden: zum einen korrespondiert gerade diese Textsorte mit der Hauptparole der Avantgarden, der Überführung der Kunst in die Lebenspraxis. Alfons BACKES-HAASE (1992, S. 19) deutet auf die Etymologie des Wortes „Manifest“ hin, das soviel wie „handgreiflich“ bedeutet, und sieht darin eine Parallele zur tatsächlichen Taktik der Dadakteure, die sich die Überrumpelung der Öffentlichkeit zum Ziel setzten, wobei zu solchen Mitteln des Vetriebs wie Flugblatt, Werbezetteln, Plakat, gegriffen wurde. Zum anderen müssen auch Lebensbereiche im Auge behalten werden, wo der Zeitgenosse der Dadaisten auf Manifeste stieß – die Kunst und die Politik. Sowohl die Expressionisten als auch die Futuristen signalisierten ihre Präsenz in der Kunstszene mit manifesthaften Proklamationen, die in verschiedenster Rhetorik ihre Programme verkündeten. Auch das bewegte Zeitgeschehen lieferte eine Fülle von Kundgebungen, gerade in Berlin, dem Schauplatz der gescheiterten Revolution und der Gründung der Weimarer Republik, wo politische Protest- und Schmähchriften zum Alltag gehörten. Aus diesen zwei Bereichen rekrutieren sich auch Modelle der Dada Manifeste, die BACKES-HAASE (1992, S. 21ff.) in seiner Typologie „metaartistisch und metapolitisch“ tauft. Die Metaebene ergibt sich aus der den dadaistischen Manifesten immanenten Doppelbödigkeit, die in der Hinterfragung und Auslotung dieser Textsorte zum Vorschein kommt. Interessanterweise unterscheidet BACKES-HAASE (1992, S. 23) zusätzlich zwei Subtypen der genannten Klassifizierung – den „thematisierenden“ und den „praktizierenden“. Während beispielweise im thematisierenden metaartistischen Manifest die Zielsetzungen und die zu erstrebenden neuen Techniken im poetischen Tenor ausgelegt wurden, überspringt der praktizierende Subtypus die explikatorische Dimension, um den Inhalt bereits in der dadaistischen Fixierung auf den Punkt zu bringen. Dabei existierten die beiden Subtypen parallel und komplementär zueinander. Nachdem Tristan Tzara in einem als thematisierender einzustufenden Text die Methode der Herstellung eines dadaistischen Gedichts aus den nach dem Prinzip des Zufalls gewählten Zeitungsschnipseln erläutert hatte, verfasste Raoul Hausmann *Manifest von der Gesetzmäßigkeit des Lautes*, wo der theoretische Ansatz völlig entfällt und wo statt dessen ein Lautgedicht sich selbst zur Schau stellt.

Projiziert man jedoch die genannte Typologie der dadaistischen Manifeste auf die Texte des Wiener Aktionismus, so wird man bei allen sich aus der unterschiedlichen Konstitution und Referenzrahmen ergebenden Differenzen, auf einige Parallelen aufmerksam. Wenn man den metaartistischen Typus unter die Lupe nimmt, sind die Voraussetzungen für die Entstehung desselben an beiden Seiten gleich: der Bruch mit der „Institution Kunst“ (BÜRGER 1974, S. 29), die es nicht vermochte, der neuen Epoche Schritt zu halten und ihre Legitimität aufrechtzuerhalten, da ihre sinnstiftende Komplexität und ihr Sonderstatus in der bürgerlichen Gesellschaft obsolet geworden ist. War die Protestgeste der Dadaisten gegen die „Institution Kunst“, im Sinne einer historischen Größe, gerichtet, konkretisierte sich diese im Wiener Aktionismus, um die Gestalt der österreichischen „Institution Kunst“ anzunehmen. Was unter dem Bürgerschen Begriff „Institution Kunst“ zu verstehen ist – die Mechanismen des Marktes, denen das Kunstwerk ausgesetzt ist, und die scheinbare Autonomie der Kunst in der Gesellschaft, machte auch die Zielscheibe der aktionistischen Attacke aus. Mag auch diese Attacke eine wiederholte gewesen sein, ist ihr, wider den Vorwurf von Bürger, die Authentizität nicht abzuspochen. Dem Einwand, die Neoavantgarde zehre von dem rebellischen Impetus ihrer historischen Vorgängerin, ohne neue Qualitäten zu schaffen, ist etwa der Fall des Wiener Aktionismus entgegenzustellen, wo die avantgardistische Revolte gegen das Establishment der Kunst, gekoppelt mit der Gesellschaftskritik ein stark lokal determiniertes künstlerisches Potential hervorgebracht hatte. Die Basis der aktionistischen Kunstrevolte war die, der historischen Avantgarde zu verdankende Einsicht in die „gesellschaftliche Folgenlosigkeit als Wesen der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft“ (BÜRGER 1974, S. 35) und das dieser Einsicht entspringende Postulat der Schaffung der Direkten Kunst.

Während die historische Avantgarde die Selbstkritik des Systems Kunst im großen Maß an den internen Teilen desselben ausgetragen hat (Bürger verweist z.B. auf die Hinterfragung der Werkkategorie durch Duchamp), galt der nächste Schritt der Kritik an den „Institutionen der unsichtbaren Macht, Institutionen der Zustimmung“ (WEIBEL 1992, S. 94). Diese Zielsetzung erforderte den Übergang von den alternativen Praktiken der Malerei wie Informel und Tachismus, mit denen die Aktionisten bekannt gemacht worden sind, zum unmittelbaren Handeln. In einem seiner praktizierenden metaartistischen Manifeste findet Otto Muehl eine Formel für die aktionistische Vorgehensweise, er betitelt sie bezeichnenderweise *supermarkt*. „direkte bedienung“ ist die geltende Regel. „keine fläche vor die wirklichkeit stellen [...] sondern hindurchgehen und die dinge ausgreifen“ (MUEHL 1970, o.S.). Die Sphäre der künstlerischen Tätigkeit wird hier ironisch auf ein Bild zugeschnitten, das der kauflustigen Konsumgesellschaft wohl am nächsten stand. Die Verwendung der Metapher ‚Supermarkt‘ geht hier jedoch über

die simple Wahrheit, dass alles, die Kunst nicht ausgeschlossen, zur Ware geworden ist, hinaus. Es suggeriert vielmehr die Beschränktheit der Bewusstseinsinhalte des Durchschnittsösterreicherers, dem die Wirklichkeit als ein geordnetes System erscheint, welches die Bedürfnisse des Einzelnen vorprogrammiert und wo jede Abweichung von der festgeschriebenen Norm verfehmt wird. Dieses System wird unter anderem von Günter Brus explizit *Der Staat* genannt, die Opfer seiner Bildungs- und Kulturpolitik, die Vertreter der österreichischen Gesellschaft nennen die Aktionisten „Wichtel“ (MUEHL 1992, o.S.). Die Direkte Kunst wird als Abwehr gegen die Allmacht des Staates verstanden, der sich den Künstler zu seiner „Krücke“ (BRUS 1970, o.S.) macht, ihn dadurch zähmen und in die Zwangsjacke des herrschenden Kulturbetriebs hineinzwängen will. Sie war zugleich eine Antwort der Künstler auf Versuche von seiten der Behörden, den Aktionismus in den Untergrund des Kulturlebens abzudrängen. Die Vorführungen der Aktionisten wurden permanent durch polizeiliche Interventionen abgebrochen. Trotz einiger gelungenen Ausstellungen (in der Galerie nächst St. Stephan und in der Galerie Dvorak) hat die Wiener Presse von der Aktivität der Aktionisten kaum Notiz genommen. In dieser Atmosphäre der latenten Verdrängung der alternativen Kunst ist es allmählich zur Radikalisierung und Politisierung der Gruppe gekommen. Dieser Prozess gipfelte in der Gründung des Vienna Institute of direct Art (Juni 1966) von Brus und Muehl, in dessen Rahmen ein Beitrag der Aktionisten für das Destruction in Art Symposium in London konzipiert wurde, wo die Aktionisten zum ersten Mal in der internationalen Kunstszene rezipiert und anerkannt wurden.

Der fortschreitende Prozess der Boykottierung und Diffamierung der Aktionisten fand überdies seinen Niederschlag in der Gründung der Splittergruppe ZOCK um Otto Muehl und Oswald Wiener, sowie in der berühmtesten Uni-Aktion *Kunst und Revolution*, die den Schlussakzent der Aktivität des Wiener Aktionismus markiert hat.

Das Heranwachsen der rebellischen Stimmungen innerhalb des Wiener Aktionismus mündete in die Herausbildung eines neuen Typus des Manifestes, wo sich die angestaute Aggression der Künstler in Hasstiraden gegen den repressiven Staat entlud und wo das Ineinandergehen von Kunst und Politik problematisiert wurde. Die krasseste Zuspitzung dieser Auseinandersetzung der Aktionisten mit der Öffentlichkeit fand 1968 statt, als die Protestaktion der Wiener Künstler im Neugebäude der Wiener Universität als vereinzelt Echo der sich in Europa abspielenden Studentenrevolte zu vernehmen war. Der im Lauf der Aktion verlesene Vortrag von Oswald Wiener verdient hier ein besonderes Augenmerk als politisches Statement der Wiener Avantgarde schlechthin. WIENER (1970, o.S.) definiert die Position des Künstlers als „flucht vor dem staat“, da „mit dem staat die wirklichkeit verdächtig geworden ist“. Der Staat manipuliert die Wirklichkeit, indem er sie mit Hilfe von Kunst verschönt und verharmlost. Die Kunst

wird dem Herrschaftssystem einverleibt dadurch, dass ihr die Ventilfunktion aufoktroiert wird und der Künstler zum Therapeuten der Nation wird. Demzufolge wird „die zeitgenössische Kunst [...] nicht nur durch Ablehnung sondern auch durch Förderung verhindert“. Laut Wiener muss die Kunst Anstoß erregen, um die „Explorierung der Empfindung“ der Rezipienten zustande zu bringen. Sie kann es nur außerhalb der tradierten Wirkungsapparate des Staates bewerkstelligen, dessen mächtigster Einflusskanal die Sprache ist. Die Auswirkungen der zurechgefeilten Sprache, die sich auf abgegriffene und unreflektiert reproduzierte Redensarten beschränkt, resultieren laut Wiener in „Einschränkungen des Bewusstseins“, dieser Prozess der geistigen Abstumpfung wird auch in den Texten der Aktionisten mehrfach thematisiert. Deswegen auch war die Form des theoretischen Vortrags, den Wiener in *Kunst und Revolution* dargeboten hat, von den Aktionisten gemieden. Die praktizierenden metapolitischen Manifeste von Brus und Muehl stehen im Zeichen einer Rhetorik, die sich von jener in der Öffentlichkeit gebräuchlichen schroff abwendet. Durch ihren gewaltsamen Impetus ist sie von der actionistischen Tätigkeit der Künstler nicht zu trennen, sie besitzt denselben Rhythmus und dieselbe Direktheit. Die Manifeste meiden Begriffe, die den Aktionisten leer und suspekt vorkommen, sie operieren mit Bildern, die, wie die begleitenden Vorführungen, durch ihre Brutalität und Aggressivität schockieren. Um die bestechende Korrektheit der geltenden Sprachformen zu entlarven, schreckten die Aktionisten vor Vulgarismen nicht zurück, die Sprache wurde fäkalisiert, in die Sphäre des Organischen zurückgeführt. Während z.B. WIENER (1970, o.S.) die Manipulation durch die Sprache als „Einschränkungen des Bewusstseins“ umschreibt, spricht BRUS (1970, o.S.) darüber, dass der Staat „seinen Ohrkanal verwüstet“ und „mit seinem Ohrenschmalz paktiert“. Brussche metapolitische Statements charakterisiert eine von den Aktionen aufs Papier übertragene Körpersprache von unverwechselbarer suggestiver Aussagekraft. Was in dem bereits zitierten Text *Der Staat zur Sprache* gebracht wird, ist eine Liste von Verwüstungen, die der Staat an dem Individuum vornimmt, die als körperliche Folterungsmaßnahmen metaphorisch fixiert werden. Der politische Diskurs wird in Aktionen wie „Selbstverstümmelung“ und „Zerreißprobe“ in die stark reduzierte Formsprache umgesetzt, wo lediglich der Körper eine Kommunikationsebene herstellt. Der sprachlichen Dimension, mit ihrer Abstraktheit und Begrenztheit wird wirklicher Schmerz entgegengestellt, den sich Brus vor dem Publikum zufügt. Dem Moment, wo sich Brus die Kopfhaut mit der Rasierklinge aufschneidet, ist eine ungeheuer gesteigerte Intensität eigen, die dem Sprechakt seiner Konstitution wegen unerreichbar bleibt. Die Aktion gewinnt an Dichte durch bloße Tatsache, dass sie einmalig ist, wodurch sie auch der Sprache überlegen ist, deren Schwäche in der Repetitivität liegt.

Der Aktionismus, als „Direkte Kunst“ propagiert, bietet „Totalbefriedigung, ziellose, wahllose Befriedigung“ (BRUS 1970, o.S.) als Alternativ-

programm zu den Regeln der Existenz im Staat, die innerhalb der hegemonialen Struktur der Macht, der Kirche, der Schule, der Ehe, der Familie, nach festgeschriebenen Normen verläuft, gesteuert und kontrolliert wird. In Otto Muehls *ZOCK* Manifest wird die besagte Totalbefriedigung in der Vision eines Vernichtungschaos postuliert, wo jegliche Schranken der Moral und Ethik für nichtig erklärt und wo alle Triebe und Instinkte uneingeschränkt ausgelebt werden. Signifikanterweise enthält auch dieses Manifest eine explizite provokative Absage an die Sprache: „ZOCK wird nicht nur das schreiben sondern auch das sprechen verbieten“. Hier berührt das Konzept Muehls die Ansichten Wieners, die in dem Roman *die verbesserung von mitteleuropa* folgendermaßen auf die Formel gebracht werden: „die worte mitsamt ihrem gebrauch sind untrennbar mit politischer und sozialer organisation verbunden, sind diese organisation“ (WIENER 1985, S. 129). Das *ZOCK*-Projekt, in dem Kultur, Tradition und alle Formen der menschlichen Organisation als „Ramsch“ (MUEHL 1992, o.S.) zunichte gemacht werden, muss die Sprache, die selbst ein Organisationsmuster ist, verwerfen. Damit wird auch das von WIENER (1985, S. 23) öfters thematisierte Phänomen der Determinierung des Bewusstseins durch die Sprache als Störenfried im Chaos getilgt, es vollzieht sich die Befreiung des Subjekts von der normierten Kommunikation als einem „knäuel von sprache, staat und wirklichkeit“.

Die aktionistische Sprachskepsis, als Skepsis gegenüber der bestehenden Wirklichkeit gedacht und im Schweigen der Aktionen gipfelnd, äußerte sich ebenfalls in Formen, die die dadaistische Folie erneut in Erscheinung treten lassen und die das Genre Manifest persiflieren. Die Typologie von BACKES-HAASE (1992, S. 23) sondert diese Gestaltung des dadaistischen Manifests als „metasemiotisches“ aus, und kategorisiert auf diese Weise alle Texte, die „in egal welcher Form von Material handeln, aus dem Bilder oder Worte geschöpft werden“ und die es erstreben, „die Zweifelhaftigkeit konventioneller Zeichenbeziehungen“ herauszustellen. Backes-Haase illustriert die metasemiotische Praxis unter anderem an den politischen Manifesten der Berliner Dadaisten, die „blinden Glauben an Texte und die Verlässlichkeit der transponierten Inhalte [...] unterminieren möchten“. Der parodistische Effekt, den solche Texte erzeugen, ergibt sich aus der Diskrepanz zwischen dem dominant appellativen oder verkündenden, dem politischen Manifest immanenten Tenor und der Absurdität des proklamierten Inhalts. Als Beispiel kann hier das Manifest „Was ist Dadaismus und was will er in Deutschland?“ angeführt werden. Die Autoren Raoul HAUSMANN, Richard HUELSENBECK und Jefim GOLYSCHJEFF (1994, S. 62), die sich hier für „den dadaistischen revolutionären Zentralrat“ ausgeben, fordern „Einführung des simultanistischen Gedichts als kommunistisches Staatsgebet, die Einführung der progressiven Arbeitslosigkeit“, sowie „sofortige Regelung aller Sexualbeziehungen durch Errichtung einer dadaistischen Geschlechtszentrale“.

Nicht nur die Rhetorik des politischen Manifests fällt hier der dadaistischen Kritik zu Opfer, die Parodie wird durch die Übernahme der geltenden Nomenklatur verstärkt. Diese Methode, der Weimarer Republik den Spiegel vorzuhalten, wird im Text *Tretet Dada bei* fortgesetzt, wo die verzweigte Weimarsche Bürokratie ihre Widerspiegelung in einer langen Reihe von ‚dadaisierten‘ Institutionen („Dada-graphologisches Institut, Dada-Medizinische Abteilung, Zentralstelle für private männliche und weibliche Fürsorge“) findet (RIHA 1994, S. 71).

Im Wiener Aktionismus stößt man auf ähnliche Vorgehensweise bei der Sabotierung der gesellschaftlichen Ordnung, wo bei dem Herausgreifen bestimmter tradierter Rituale aus ihrem sozialen Rahmen der Schematismus derselben entlarvt wird. Als Partitur einer der ersten Aktionen, in deren Verlauf sich die Künstler in einem Keller für drei Tage haben einmauern lassen, mit dem Ziel, ihre „Brunst“ in die kreative Produktivität zu ‚transponieren‘, ist das Manifest *Blutorgel* verfasst worden, in dessen Fußnote folgende lakonische Feststellung zu finden ist: „die Herrn Adolf Frohner, Otto Muehl und Hermann Nitsch sind nach Vollzug der Ausmauerung als Herr Dr. Adolf Frohner, Herr Dr. Otto Muehl und Herr Dr. Hermann Nitsch anzusprechen“ (WEIBEL, EXPORT 1970, o.S.). Die so vollbrachte Selbsterteilung einer akademischen Würde demaskiert und verspottet den im österreichischen Alltag präsenten Titulierungszwang. Zugleich wird der Stellenwert der Erlangung des Dokortitels, die in der gesellschaftlichen Hierarchie einen prestigeträchtigen Aufstieg evoziert, als leere Formel bloßgestellt. Dadurch haben die Aktionisten ihre Absage an die Partizipation an dieser Ordnung signalisiert, da sie gerade in der durch die Einmauerung symbolisierten Isolierung von der Gesellschaft produktiv und kreativ geworden sind.

Eine andere Gestaltung des metasemiotischen Protests liefert das Manifest *entwurf für ein bildungsprogramm*, von Peter Weibel der Aktion *Kunst und Revolution* beige-steuert. Die Aussage des Textes steht im schrillen Missverhältnis zu dieser skandalös gewordenen Aktion, die dank der Wiener Boulevardpresse als *Uni-Ferkelei* in die Geschichte eingegangen ist. Der Adressat des Manifests, der in der Anfangszeile apostrophiert wird, ist „eile mittelländischen bewusstseins und abendländischen verhaltens“ (WEIBEL 1970, o.S.), dem in imperativer Form eine konforme Einstellung zur Wirklichkeit nahegelegt wird. In die auf den ersten Blick harmlos anmutende Struktur des Textes, wo Ratschläge wie „baue auf und nimm teil, erreiche das ziel, nimm die umwelt als vorbild“ erscheinen, wurden zynisch zugespitzte Empfehlungen eingeflochten, die den affirmativen Ton trüben und durch welche die Selbstaufhebung des Textes als Bildungsprogramm erzielt wird. Die Taktik der Verunsicherung wird durch die Wiederholung gewisser Elemente sichtbar gemacht: „folge den pheromonen der geschichte den pheromonen der geschlechter den pheromonen der vernunft den pheromonen des staates

den Pheromonen der Perzeption den Pheromonen des Bewußtseins“. Dem Wort Pheromon misst Weibel geradezu eine Schlüsselfunktion bei, wenn man sich länger bei der Semantik desselben aufhält, bekommt der Text eine zusätzliche Deutungsebene. Pheromon ist „ein Stoff, der der Verständigung von Lebewesen (besonders Insekten) untereinander dient“ (WAHRIG 1996, S. 1208). Das so ausgelegte Bildungsprogramm, das im breiteren Sinn als Sozialisierungsprogramm konzipiert ist, reduziert das Subjekt auf eine von außen her gesteuerte „zelle im Superorganismus“, wobei Pheromone, die die Maschinerie zusammenhalten, als ein „verbindliches Modell“ entpuppt werden, die „Dominanz mit der Allgemeinheit“ absichert. Das Wirken der Pheromone bleibt dem Einzelnen verborgen, darin besteht ihre Effektivität. Weibel deckt jenen Mechanismus auf, wodurch er den positiven „Entwurf für ein Bildungsprogramm“ ins Negative umkippen lässt.

Das metasemiotische Konzept, das die Handhabung der Sprache als Material der Wirklichkeit untersucht, blieb in der späten Phase des Wiener Aktionismus (1966–1968) den sprachtheoretischen Ideen Oswald Wieners verpflichtet. Sein Roman *die verbesserung von mitteleuropa* baut auf die Erkenntnis, dass die Sprache als „Institution starrer Reproduktion“ (DON-NEWBERG, HÖLLER 1972, S. 551) die Wirklichkeit organisiert, wodurch Wiener die Funktionierung der menschlichen Denkprozesse behavioristisch festlegt. Der Wieners Philosophie determinierende „Zusammenhang von Kommunikation, Sprache, Gewalt, Politik und Wirklichkeit“ (EDER 2000, S. 74) korrespondierte mit dem aktionistischen Projekt der Direkten Kunst als dessen theoretische Grundlage im gesellschaftlichen Diskurs. Besonders die Texte von Brus und Muehl lassen Parallelen zu Wieners Ansichten herstellen, während Nitsch und Schwarzkogler, deren Manifeste hier nicht besprochen werden können, die andere Seite von Aktionismus zeigen. Beide manifestierten Distanz zu politischen Fragen und konzentrierten sich auf die Herausarbeitung eigener Ästhetik, die sich in programmatischen Manifesten (u.a. *existenzsacrale malerei* von Nitsch und *Manifest Panorama I/der totale Akt* von Schwarzkogler) kristallisiert haben und die neue Ansätze für die Analyse des metaartistischen Manifests im Wiener Aktionismus liefern. Wie jedoch bereits angedeutet wurde, ist das Hauptgewicht der aktionistischen Manifeste im politischen Bereich anzusiedeln. An der österreichischen Öffentlichkeit entfachtete sich der radikale Konflikt, dessen eruptive Gewalt in die Kunst umgeschlagen ist. Der Fall des Wiener Aktionismus exemplifiziert die dialektische Verstrickung der Avantgarde, denn entgegen der Meinung von WIENER (1970, o.S.), demzufolge „die kulturpolitik die zeitgenössische kunst nicht nur durch ablehnung sondern auch durch die förderung verhindert“, muss festgestellt werden, dass die reaktionäre österreichische Kulturpolitik Wiener Aktionismus paradoxerweise zum Durchbruch verholfen hat. Damit dieses Phänomen eingehend erläutert werden kann, muss Bürgersche

*Theorie der Avantgarde* erneut zu Rat gezogen werden. BÜRGER (1974, S. 66) sieht „das entscheidende Merkmal der Autonomie der bürgerlichen Kunst in der Trennung derselben von der Lebenspraxis“. Die Kunst werde demzufolge ein abgesonderter Bereich innerhalb der Gesellschaft zuerkannt, in dem sie „das Bild einer besseren Ordnung entwirft“, um dadurch folgerichtig „die bestehende Gesellschaft vom Druck entlastet“. Die Abgehobenheit des Teilsystems Kunst von der Lebenspraxis sei somit zur Voraussetzung für ihre „kritische Realitätserkenntnis“. Löst sich die Kunst im Leben auf, so verliert sie die notwendige Distanz zu demselben.

Im Fall des Wiener Aktionismus hat die Gesellschaft selbst der Autonomie der Kunst Grenzen gesetzt, damit hat die Bewegung das Schicksal der historischen Avantgarden geteilt. Wollten die Aktionisten ungeachtet der Niederlage ihrer Vorkämpfer die bestehende Wirklichkeit im Rahmen der Kunst anprangern, so haben sie einsehen müssen, dass ein solcher Protest folgenlos bleibt, weil, wie Bürger nicht ohne Unrecht bemerkt, „die Institution Kunst den politischen Gehalt des Einzelwerks neutralisiert“. Wohl am deutlichsten haben sich diese Worte im Kontext der Uni-Aktion bewahrt – *Kunst und Revolution*, selbst dem Titel nach, daran interessiert, mit der Kunst radikalen Protest zu schüren, hat in der Studentenschaft kein nachhaltiges Echo hinterlassen.

Sowohl in der historischen als auch in der Neoavantgarde lag dem Meta-Manifestantismus eine, wenn auch unterschiedlich bedingte, Sprachskepsis zugrunde. Das Manifest als Medium der Selbstbehauptung bot ein geeignetes Areal für sprachliche Experimente. Der zwielichtige Charakter des Genres, das gleichzeitig im politischen und im künstlerischen Bereich eine Selbstdarstellung intendiert, korrespondierte vollkommen mit den ins Politische umkippenden Programmen beider Avantgarden. Aktionistische und dadaistische Manifeste verkündeten die Kunstrevolution nicht, sie sind selber zu ihren Produkten geworden.

#### LITERATURVERZEICHNIS

- BACKES-HAASE A. (1992), *Kunst und Wirklichkeit. Zur Typologie des Dada Manifests*, Frankfurt/M.
- BRUS G. (1970), *Der Staat*, [in:] WEIBEL P., EXPORT V., *Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*, Frankfurt/M.
- BRUS G. (1970), *Der Staatsbürger Günter Brus betrachtet seinen Körper*, [in:] WEIBEL P., EXPORT V., *Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*, Frankfurt/M.
- BÜRGER P. (1974), *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M.
- Die Blutorgel* (1970), [in:] WEIBEL P., EXPORT V., *Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*, Frankfurt/M.

- DONNENBERG J., HÖLLER J. (1972), *Versuch mit der „Verbesserung von Mitteleuropa“*, [in:] *Literatur und Kritik* 69.
- EDER Th. (2000), *Oswald Wiener und ZOCK*, [in:] *Profile. Magazin des österreichischen Literaturarchivs* 5, Jg. 3, Wien.
- HAUSMANN R., HUELSENBECK R., GOLYSCHIEFF J. (1994), *Was ist Dadaismus und was will er in Deutschland?*, [in:] RIHA K. (Hrsg.), *Dada Berlin*, Stuttgart.
- MUEHL O. (1970), *supermarkt*, [in:] WEIBEL P., EXPORT V. (Hrsg.), *Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*, Frankfurt/M.
- MUEHL O. (1992), *ZOCK*, [in:] MUEHL O., *Arbeiten auf Papier aus den 60er Jahren*, Frankfurt/M.
- Tretet Dada bei* (1994), [in:] RIHA K. (Hrsg.), *Dada Berlin*, Stuttgart.
- WAHRIG (1996), *Deutsches Wörterbuch*, Gütersloh.
- WEIBEL P. (1992), *Das Regime der Repräsentation*, [in:] MUEHL O., *Arbeiten auf Papier aus den 60er Jahren*, Frankfurt/M.
- WEIBEL P. (1970), *entwurf für ein bildungsprogramm*, [in:] WEIBEL P., EXPORT V., *Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*, Frankfurt/M.
- WIENER O. (1970), *Vortrag zu „Kunst und Revolution“*, [in:] WEIBEL P., EXPORT V., *Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*, Frankfurt/M.
- WIENER O. (1985), *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, Reinbek b. Hamburg (zum ersten Mal. ersch. 1969).

### *Kalina Kupczyńska*

#### MANIFEST JAKO MEDIUM PROTESTU W DADAIZMIE BERLIŃSKIM I AKCJONIZMIE WIEDEŃSKIM

(Streszczenie)

Tematem artykułu jest manifest jako gatunek dominujący w awangardzie historycznej (w tym wypadku w dadaizmie), jak i w neoawangardzie austriackiej (akcjonizm wiedeński). Ten ostatni, radykalny ruch sztuki austriackiej lat sześćdziesiątych, dotychczas postrzegany w kategoriach jego osiągnięć w zakresie sztuki *performance* i *body art*, analizowany jest przeze mnie w kategoriach literackich na przykładzie manifestu jako środka autoprezentacji, obecnego na skalę masową po raz pierwszy w awangardzie lat dwudziestych.

Istotą poruszanego przeze mnie problemu jest kontynuacja tradycji samookreślenia się awangardy w formie manifestu, jak również przemiany, jakie dokonały się w strukturze tekstów tego typu w okresie swoistego renesansu awangardy w latach sześćdziesiątych. Ograniczam się przy tym do zakreślenia jednego z głównych rysów manifestu – jego kontestacyjnej krytyki skierowanej zarówno przeciwko skostniałym formom sztuki, jak i przeciwko państwu i społeczeństwu, narzucającym sztuce granice i sposoby jej oddziaływania.

Manifesty dadaistyczne stanowią tutaj tło dla analizy manifestów akcjonistycznych, które, według postawionej przeze mnie tezy, mogą być rozumiane jako radykalna modyfikacja tego gatunku w neoawangardzie, która w swej ostatecznej formie prowadzi do zaniechania manifestu jako przekazu literackiego i do odwołania się do demonstracji celów artystycznych w sposób pozawerbalny – poprzez akcjonizm. W analizie manifestów obu awangard podkreślam krytyczne podejście ich autorów do gatunku jako takiego, jak i do jego korzeni wywodzących się z dziedzin pozaartystycznych (polityka i wojskowość).