

# Aktion statt Theater

der toten poesie gebt neues leben  
dante, purg. 1, 7

als 1909 g. p. lucini den futuristen in die knochen schnitzte „vereinfachen wir leben und kunst“ —

als raoul hausmann in „der dada“ den tödlichen besuch von museen und bibliotheken mit geballter faust hart und laut bremste „wir fordern die herstellung von geist und kunst in **fabriken**“ —

als 1922 boris arvatov vom balkon der oktober-revolution dem ensemble des russischen revolutionstheater zurief „laßt das theater, die bühne, das schauspiel geht ins leben ... werdét zu ingenieuren und monteu- ren des alltags“ —

als otto flake im „zeltweg“ mit klarem willen über das stöhnen der menge seine freiweisende stimme erhob „die kunst stirbt, wie die religion gestorben ist, es wird buddhas der kunst geben; sie werden nicht mehr produzieren“ —

als julien torna 1926 der reduktion der empfindungen mit diesem „euphorismus“ ein ende setzte „die poesie ins gedicht einzwingen bedeutet zu verhindern, daß sie ins leben eindringt. wir wollen nichts mehr schreiben“ —

als a. artaud nach der großen nacht die poesie auf die nervenwaage legte „ich nenne heute die kenntnis jenes inneren und dynamischen schicksals des **denkens**“ —

— welches sehnliches verlangen formulier- ten sie?

jedenfalls ein verlangen, das von der dramaturgie der schau-spieler und schau- bühnen nicht gestillt werden konnte.

als am 16. mai 1871 auf grund eines erlas- ses der pariser kommune unter dem gewal- tigen beifall der zu diesem ereignis mit beson- deren eintrittskarten geladenen die vëndome säule,-symbol der tyrannei napoleons, unter anleitung des malers gustave courbet, präsi- dent der museen und kunstschatze, nieder- gerissen in staub und trümmer zerfiel, mit der musik von drei kapellen und der stati- sterie mehrerer bataillone der nationalgarde inszeniert —

als e. a. poe die frauen durch den schrek- ken seiner stücke, die er sich ausdachte, zum gebären bringen wollte —

als tristan tzara 1919 in „dada“ auffor- derte „musiker, zerbrecht eure blinden instrumente auf der bühne“ —

als in „die schammade“ baargeld 1919 die „starkstromillusion“ entwarf („cèsar klein hat im arbeitsrat für kunst seinen nach- stuhl auf einer mobilen bühne mit versenk- baren schattenbild und durchsichtig leuch- tendem glasboden angebracht. rings um den stuhl grotten mit wasserkünsten und lust- häusern...“) —

als walter serner in genua einen dampfen- den pferdeapfel in ein hübsches päckchen verpackté und dieses wie ein verlorengegan-

genes in die leere straße legte, um die reak- tionen des finders zu beobachten —

als in „l'empereur de chine“ (1916) von georges ribemont-dessaignes die beiden clowns equinoxe und ironie eingeschlossen in einem vogelkäfig auf der bühne erschienen und gegen das publikum gewandt die frage stellten „wer befindet sich hinter den glittern des käffigs? ihr? wir? wo ist das innen und wo das außen?“ —

als picabia am 4. dezember 1924 ein ballett in 2 akten, mit einem film dazwischen und mit der musik erik satie's, aufführte und dem ganzen den titel „relâche“ gab, weil relâche soviel wie „keine vorstellung“ be- deutet (und somit wöchentlich auf allen theaterplakaten aller theater zu lesen war) —

als 1928 in „le bourreau du pérou“, vom selben georges rad, m. victor seine frau erwürgte, um zu sehen „was bleibt, wenn es nichts mehr gibt“ —

als dali 1934 in new york in das schau- fenster eines warenhauses stürmte, weil die direktion seine surrealistische dekoration entschärfte hatte, das wasser aus der bade- wanne kippte und geradewegs durch die glasscheiben auf die straße unter das publi- kum trat —

als antonin artaud am 13. jänner im saal des vieux-colombier als einzige repräsenta- tion seines theater der grausamkeit den eigenen von nerven zerschnittenen leib ins spektakel brachte —

— war das theater, welches nicht im theater stattfand.)

## I. das theater als anthropologisches museum

wenn man von der idee ausgeht, daß „das theater für jede epoche vorbilder von menschen und musterbeispiele der lebensorganisation“ geschaffen hat, also als eine art „laboratorium der reali- tät“ (arvatov, s. 95) wirke, wird man zugeben müssen, daß **das theater seit mitte dieses jahrhunderts offensichtlich seine funktion verloren hat**. es ist über- flüssig geworden wie die dampflokomo- tive oder der blinddarm. es ist eine sack- gasse. **reißt sie fort!** ich persönlich jeden- falls kenne kein theaterstück seit ende der 50er jahre (haltet mir die fußkes und trampolinis vom leib), das mir eine erweiterung des bewußtseins, ein verän- dertes lebensgefühl oder ein sinnliches

vergnügen vereitet hätte. ich kenne aller- dings aktionen und veranstaltungen (und sei es eine pop-show), die das geleistet haben. wer vom theater nichts hält, gehört in kulturkreisen zur minderheit, ansonsten zur mehrheit des volkes. arbeitertheater? — seien wir froh, daß die arbeiter nicht ins theater gehen!

minderheiten müssen sich verständlich machen, um sich behaupten zu können. wenn ich mich hier im rahmen dieser seiten („rahmen“ ist wörtlich zu neh- men, denn es handelt sich dabei um verbale „bilder“ jener zustände, die jenes sehnstüchtige verlangen evoziert) verständlich machen will, dann nicht um mich zu legitimieren, sondern um auf atavismen menschlicher organisations- formen hinzuweisen, die mit subventio- nen künstlich am leben gehalten werden, damit sie endlich beiseite geschafft wer- den wie schädliche parasiten und damit die selben finanziellen anstrengungen gemacht werden, neue lebensformen zu

unterstützen. **gebdt die theaterhäuser frei, denn wir brauchen sie zum leben!** was einst vom theater gegolten haben mag — „offensichtlich wurden zu allen zeiten und bei allen völkern formen des lebens und des menschlichen handelns unter der illusorischen hülle des bühnenschauspiels bearbeitet“ — kann heute nur mehr seinen extensionen in raum und zeit zukommen, die unter namen wie cabaret, happening, fluxus, kinetisches theater, event, raum, zeit—kunst, aktionstheater, performance, aktion subsumiert werden.

**daß die aktion, geschichtlich betrach- tet, das theater abgelöst hat wie eine produktionsform die andre, eine lebens- form die andre**, ist für mich ein so selbst- verständlicher und einfacher gedanke, daß er mir beinahe banal scheint. doch solange die gesellschaftliche realität sich dieser entwicklung nicht angepaßt hat, erscheint mir die banalität noch nicht selbstverständlich. im gegenteil, daß die gesellschaft mit so einem enormen finan-

ziellen wie moralischen einsatz eine ontogenetische irrealität wie das theater vor dem zugrundegehen bewahrt, verrät eine geistigkeit, über deren gefahr sich nur der sozialistische stubenhocker zu täuschen vermag. für jeden mit zeitgemäßem lebensgefühl ist der gedanke klar, daß das theater die spielform einer vergangen-epistemologischen epoche ist.

sicher wird man auch später noch ins theater gehen, nämlich so wie man in barockschlösser geht oder ins ethnologische museum, als eine reise in die vergangenheit, oder aus den selben gründen, die heute ohnehin bereits 80 prozent des publikums ins theater bringen: freundschaften mit schauspielern(innen) oder bühnenbildnern(innen): der rest ist das opfer einer heuchlerischen bildungspolitik. ich selbst habe keine bühnenbildnerin oder schauspielerin zur freundin: also habe ich auch keinen grund ins theater zu gehen. daß der staat allerdings diese privaten liebschaften und leidenschaften, diesen wohltemperierten living pool einiger weniger mit millionen aus öffentlichen geldern subventioniert, ist satanische messe, der-allerdings die intelligenz fehlt, um wahrhaft satanisch zu sein. das theater finanzieren — genausogut könnte der staat meine privaten parties subventionieren.

## II.

### antonin artaud

artaud nimmt in den bemühungen um eine Neubestimmung der kultur eine zentrale position ein. sein „theater der grausamkeit“ ist höhepunkt wie ende des theaters, dem kapitalistischen denken, dessen ort abstraktheit von der art ist, die rationale leerform des kultes und dessen rationalität den menschen unbewältigt durch die emotion zurückläßt, begegnet artaud mit einer metaphysik des leibes. wenn er erklärt „die domäne des **o**ters sei keine psychologische, sondern eine **physische** und **plastische**, das theater, ausdruck im raum, manipulierte **körper**“ und ein theater vorschlägt, „in dem physische und **violente** bilder die **sensibilität** des zuschauers hypnotisieren und zermalmten“, beschreibt er wichtige aspekte der aktion. er offeriert eine philosophie, welche die phänomenologie von merleau-ponty antizipiert, nach der „der körper unser allgemeines mittel ist, eine welt zu haben... der körper kann die existenz symbolisieren, weil er sie realisiert und er ihre aktualität ist... die **sexualität ist ko-extensiv dem leben**“ (ss. 171). man notiere: primat des leibes und der sexualität in einer kunst, die auf das leben ausgerichtet ist.

der entfremdung zwischen kultur und leben suchte artaud beizukommen mittels

einer „kunst, die **agiert** durch ihre exaltation und **gewalt**“. wir sind nicht frei, sagt er, wegen der grausamkeit, die nicht nur die menschen, sondern schrecklicher noch die dinge auf uns ausüben. auf der suche nach einer neuen „begeisternden gleichung zwischen mensch, gesellschaft, natur und den dingen“ ist für ihn die totale befreiung des menschen aus seiner gesellschaftlichen reduktion, die evokation des theaters.

viele der elemente, die über das theater hinaus zur aktion geführt haben, sind bereits bei artaud angelegt: das kultische (kult kunst), plastik (beys), keine psychologie (brus), phänomenologie (nitsch), grausamkeit sexualität körper (wiener aktionismus), rituale, gruppentherapie.

## III.

### wiener gruppe

futurismus, dadaismus, surrealismus, die subgeschichte des theaters der ersten jahrhunderthälfte (es ist bezeichnend, daß nicht die werke derselben, sondern die von ihnen beeinflussten theaterstücke der „haupt“-geschichte heutzutage gespielt werden), gehören zur vorgeschichte der aktion. eine wesentliche position in der geschichte der aktion nehmen die beiden **cabarets (1958 und 1959) der wiener gruppe** ein. zur insistenz auf den körper kommt der zweifel an der sprache, zur exploration der sinnlichkeit tritt die korrektur durch die begrifflichkeit. insofern erscheint das theater als der ort metakommunikativer spiele und signale. nicht nur das „verhalten“ der worte in bestimmten sprachsituationen, sondern auch an der **steuerung konkreter aktionen** durch den sprachgebrauch“ (wiener) interessiert. dies demonstriert verdacht gegen wahrnehmung und empfindung. auf der suche nach möglichkeiten außersprachlicher mitteilungen war einer der grundgedanken der gruppe: „wirklichkeit“ auszustellen und damit in konsequenz abzustellen“ (wiener). die gruppe nahm viele formale strukturen der happening- und fluxusbewegung vorweg:

die hinweisende geste, die etikettierung: an allen gegenständen der bühne schilder mit den bezeichnungen.

minimale aktionen: „phasen.“ schlichte begebenheiten: haareschneiden. klavierzertrümmerung (vgl. tzara und kaprow). in einer „wirkliche radiosendung“ stellten sie den sender eines wirklichen radioapparates auf der bühne ein (flux musik).

die umkehrung: das ensemble saß auf der bühne und betrachtete das publikum, „das publikum als schauspieltruppe und wir selber als die zuschauer“ (wiener) (vgl.: kräftig in „l'empereur de chine“

und la monte young, 1960, „verkünde dem publikum, daß während der dauer der komposition das licht abgedreht sein wird. dreh das licht aus. dreh das licht aus. dreh das licht wieder an und verkünde dem publikum, daß seine aktivitäten die komposition bildeten.“)

„der große kofferrück und der kleine kofferrück“: ossi (geht auf die bühne); ich bin der große kofferrück, achi (geht auf die bühne): ich bin der kleine kofferrück. (vgl.: bühnenstück II, 1961, von joseph beys: „dies ist der dumme hammer. der dumme hammer tritt auf.“

## IV.

### happening & fluxus

die ausdehnung des materials wie seines umfanges, die vor keiner grenze eines mediums oder eines künstlerischen gebietes halt machte, begann in den usa mit den musikalischen theorien und aktionen von john cage, der selbst von der dadaistischen musik eines satie oder varèse beeinflusst war. er machte bei seinen kompositionen zwischen musikalischen oder nichtmusikalischen elementen keinen unterschied. (dirigent marschiert auf die bühne, verbeugt sich vor dem publikum, hebt den stab, der vorhang fällt.) unter dem prinzip der gleichheit des materials galten ihm musik und stille gleich viel; komposition und zufall gleich viel unter dem prinzip der gleichheit der methode.

das happening versuchte die barriere zwischen repräsentativen und nicht-repräsentativen elementen zwischen präsentation und betrachter niederzubrechen, indem es entweder eine identität des ortes oder eine identität des schauspielers und zuschauers anstrebte. eisenstein führte 1924 das theaterstück „die gasarbeiter“ im moskauer gaswerk auf. claes oldenburg führte 1965 „washes“ in einem swimming-pool auf, dick higgins sein stück „tart“ in einer boxarena. wie sich die malerei zur skulptur und zum environment ausdehnte, so die musikalische aktion zu licht- und tonspektakeln: film und theater vermengten sich, filmaktionen und reale aktionen. ab 1966 etwa expanded cinema und intermedia. theater und technik (okt. 1966, 9 evenings, expo 1967 in montreal).

die identität von schauspieler und zuschauer erreichte man, indem man aus passiven beobachtern aktive teilnehmer machte. auf grund der gleichheit der methode (musik und stille) konnte man auch zur partizipation die haltung der negativen einnehmen: vorführungen ohne zuhörerschaft, die nur für den schöpfer bestehen. 1962 robert filliou „no-play in front of no-audience“. leere stühle vor dem leeren theaterhaus. durch die abwesenheit bzw. einschränkung des

publikums konnten raum und zeit in einer weise verarbeitet werden, wie es auf dem theater nicht möglich ist. in „chair“ von robert ashley wurde ein holzstuhl in sechs aufeinanderfolgenden tagen verschieden transformiert. die linien in stanley brouwns „phonedrawings“ existieren nur im kopf des ausführenden. diese cerebralen aspekte von aktivitäten, bzw. erweiterung von raum und zeit, werden später zur konzeptart ausgebaut. in den frühen 60er jahren finden sie ihre formulierung in den „anweisungen“ der fluxus-leute. ben vautier gab 1965 „58 anweisungen für eine seite“ heraus. „art yard“ („grabe ein loch in den garten“) 1960, von walter de maria.

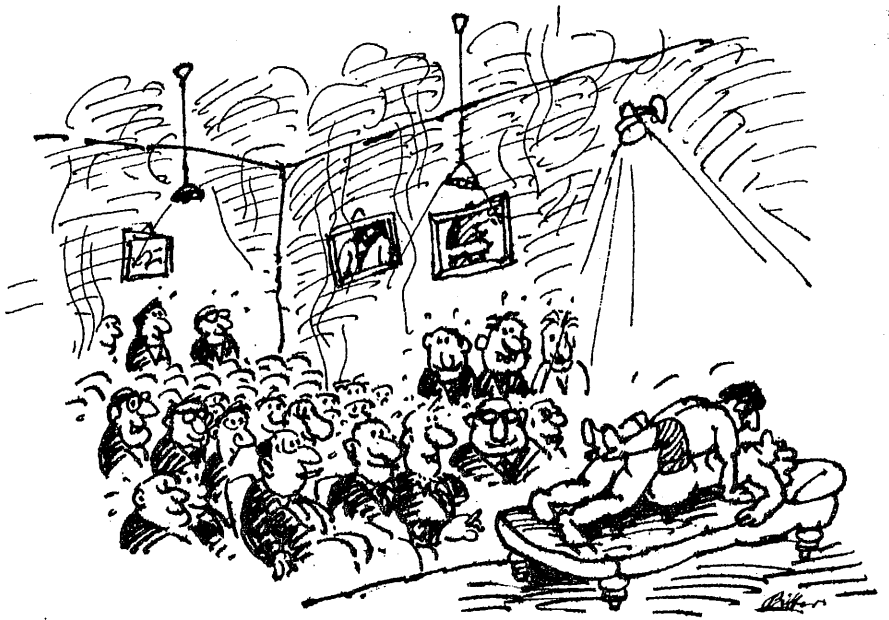
die von den improvisationen oder zufallsmethoden der musikalischen kompositionen der jahre 50 bis 60 abgeleitete spontanität hat die aktivität zum happening vorangetrieben. 1967 noch präsenzierte das living theater ein konzert von cage, rauschenberg, al hansen. die abkehr vom zuschauer bedingte eine entwicklung zum prozeßhaften objekt, zur situation, zum environment. von der sinnlichkeit zur kognition. eine verbindung der beiden fand später in der prozeßkunst und den performances statt.

## V. aktion

die aktion hat das happening abgelöst. getragen vom bedürfnis nach „einem theater, das die ereignisse nicht übersteigen“ (artaud) ist jene weltkunst und selbständige kunstgattung entstanden, die beanspruchen darf, **die kunst aus der entfremdeten und falschen zirkulationssphäre (vom atelier direkt ins museum) auf ihren ursprung, nämlich leben und mensch, rückgeführt zu haben**, somit behaupten darf, direkt auf die vitalen bedürfnisse der bevölkerung, auf die menschliche wirklichkeit, auf die politik einzuwirken.

dadatismus, merz, surrealismus, tachismus, klein etc. waren für den wiener aktionismus von bes. bedeutung. durch den auf emotionen ausgerichteten surrealismus, der nicht nur äußere sondern auch innere zensuren niederriß, stießen die aktionisten auf tiefer liegende psychische schichten. unbewußte persönliche und kollektive erfahrungsstrukturen wurden freigelegt.

abwehr von sprache. nitsch: „die sprache verhinderte sinnliches intensives empfinden. ich konnte an der sprache kein genügen finden.“ brus: „die aktion bewegt sich größtenteils außerhalb von sprache. die aktion wendet sich gegen den psychologie-terror!“ schwarzkogler sprach von der „durch begriffliche rezeption geschändeten umwelt“.



**das künstlerische medium der aktion ist der körper.** die sexuelle bedeutung, die der aktion oft zugemessen wird, entsteht „weil ein spektakel eine sexuelle bedeutung hat, wenn es für meinen leib existiert“ (artaud) und ist sekundär; primär ist das sehnsüchtige **verlangen, die wirklichkeit und das bewußtsein zu erweitern.** nitsch: „wenn das utopische ziel aller kunst und der aktionskunst im besonderen sein soll, zum eigentlichen leben, zum wirklich wesentlichen intensiven erleben durchzudringen...“ **mühl:** „die materialaktion ist eine methode, die wirklichkeit zu erweitern, wirklichkeiten zu erzeugen.“ schwitters materialtheorie („für künstlerische zwecke die prinzipiell gleiche wertung der einzelnen materialien“) wird dazu extrapoliert, den maler selbst als leinwand, pinsel, palette), modell zu benützen: in der „materialaktion“ wird der mensch nicht als mensch, sondern als material, das heißt als körper, behandelt. nitsch: „der agierende maler wurde träger des geschehens... die aktionen sind musik, malerei und vor allem theater. gewissermaßen als mittelpunkt ereignet sich der agierende menschliche körper als sich bewegende lebendige plastik... der nackte körper ist mit den wichtigsten und meisten tabus verbunden. noch nie hat sich ernstzunehmendes theater so sehr mit dem abbau von tabuiertem beschäftigt“ und somit mit dem abbau von tortur.

**brus:** „selbstbemalung ist eine weiterentwicklung der malerei. sie wurde zu ihrem ursprung, zum lebewesen, zum körper zurückgeführt durch die einbeziehung meines körpers als ausdrucks-träger entsteht ein geschehen“ (1965). otto mühl schreibt 1965 zur „material-aktion“: „der menschliche körper wird mit den materialien vermischt. die assoziationen, die sich an gewisse

materialien knüpfen, werden benützt. das assoziative und spontane nimmt einen großen raum ein. wirkliche geschehen können mit anderen wirklichen geschehen vermischt werden, ebenso wirkliche mit unwirklichen. vermischung, umwandlung, vertauschung lassen sich auch auf staats-empfänge, paraden, gerichtsverhandlungen, gottesdienste usw. anwenden.“ (vgl.: den fiktiven prozeß barrès der surrealisten, das vietnam tribunal russel's und sartres, die theatralische inszenierung ihres prozesses durch langhans und teufel).

der symbolgehalt aller materialien, ihre assoziationsmöglichkeiten werden ausgenützt, denn „**es geht um tiefliegende schichten, welche sich früher dem künstlerischen ermittlungsbereich entzogen.** das orgien mysterien theater ist eine art liturgischer meditationsweg, welcher zur lebensbejahung auffordert, denn aller abstieg ins perverse, unappetitliche geschieht im sinn einer heilenden bewußtmachung“. die seit der jahrhundertwende auffällige regression aufs material in der kunst bedeutet im aktionismus, wo ja der körper zum material geworden ist, regression auf den körper. die regression und gewalt erfährt nun der körper als destruktion und repression. „das material übernimmt die rolle des opfers“ (mühl), bei **brus und export** der eigene leib, bei **weibel** die körper des publikums. die in der selbstbemalung unendlich ausgekostete selbstentlebung ist stellvertretend für die selbstdestruktion der welt, deren teil jeder körper ist, und für die destruktion durch die welt, die er erfährt, weil die welt ja durch seinen körper anweist. **der auf die zerreißprobe gestellte körper des brus ist derjenige, der verneint wird, und der andere, den er verneint. als verstümmelter und verstüm-**

**melter dekurriert er gleicherweise die verstümmelung der welt.**

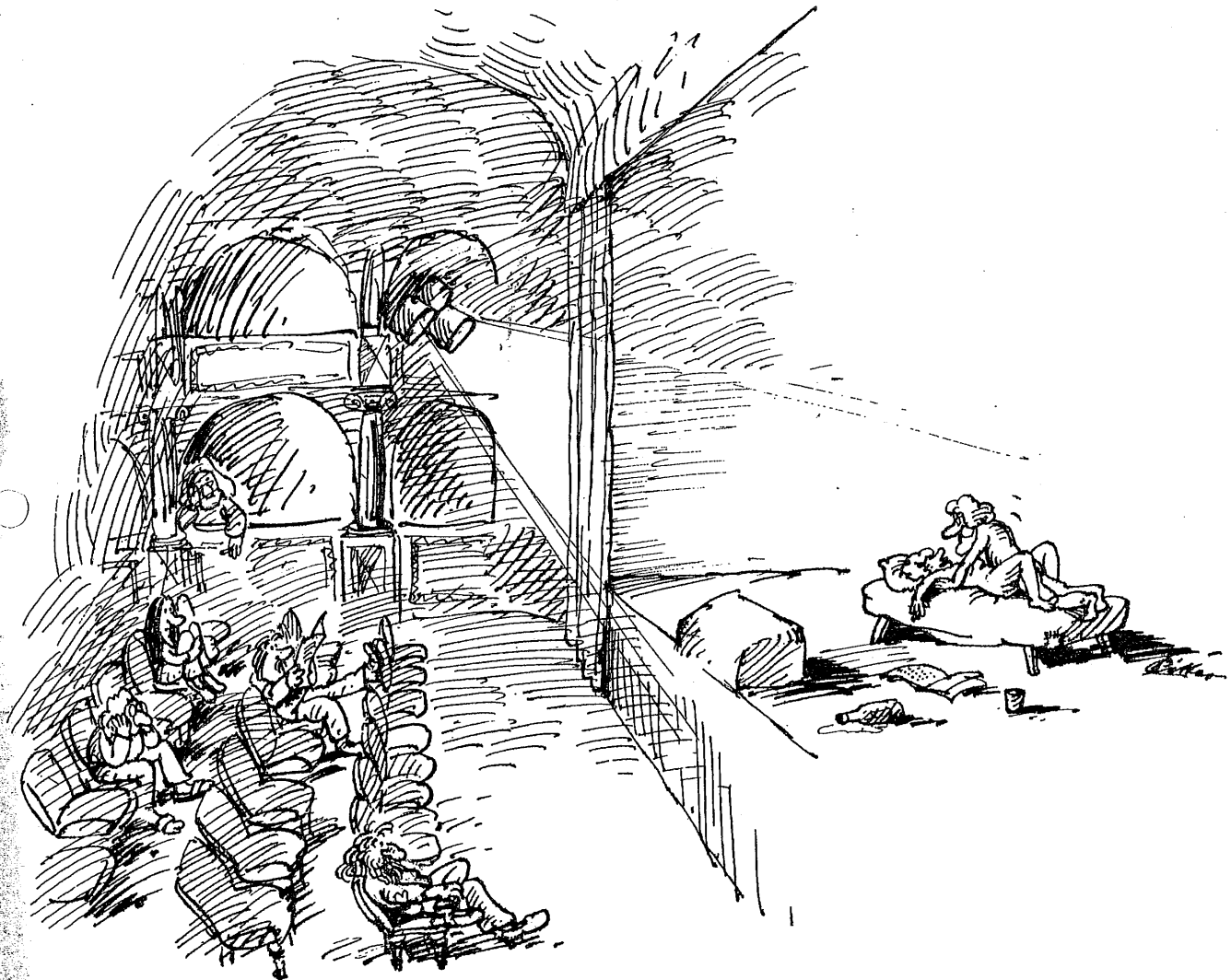
in der entwicklung der aktion, die wirklichkeit als direktes gestaltungsmittel zu benützen, um die freiheit der sinne und des bewußtseins voranzutreiben, nimmt **schwarzkogler** eine position ein, auf die ein zitat von nitsch zutrifft „die sinne empfinden sich im raum. aktionen verlangen einen raum, lassen architektur entstehen.“ schwarzkogler hat es verstanden, die aktion in die architektur, in die plastik überzuführen, ohne in museale objekt-kunst abzugleiten; er hat vielmehr eine erweiterte verfeinerte umwelt erzeugt als voraussetzung eines verfeinerten lebens. er hat — ähnlich wie **beuys** — die magie, die ausstrahlung der dinge, d. h. ihre assoziationen, in subtiler weise benützt, um die sinnliche registratur schlanker zu spalten. er hat den hammer von nitsch durch eine fischgräte ersetzt. er hat die schon etwas erstarrenden aktionsformen durch konzeptuelle verfeinerungen in gleichsam gnoseologische schwingungen oben. er hat die aktion nicht wie

body art, prozeß plastik, kult kunst etc. subtil plagiert (vgl. gilbert & george, the living sculptors — kommen dir da nicht namen hoch, und auch kotze?), sondern selbständig weitergeführt.

„exemplarische innenarchitektur, architekturexempel. alle räume der wienener oper und des konzerthauses werden in den monaten mai und juni so mit frischem gras gefüllt, daß die haufen drei viertel der bodenflächen lehm Boden geführt und wenn dieser trocken ist die fußspur mit butter ausgefüllt“ (1968). waschen: „die innenseite des rechten arms die oberseite...“ (1968). „das ästhetische panorama wird die keimzelle einer neuen kunst sein, einer kunst der regenerierten erlebnisfähigkeit, kunst als sanatorium, als lebensritual. **kunst als purgatorium der sinne dem zivilisatorischen begriffslabyrinth stellt der künstler seine idiotisch einfachen konstruktionen gegenüber. kunst als eselsbrücke zur wirklichkeit. kunst ist eine entziehungskur.**“ günter brus schreibt zu schwarzkogler „nicht der stil wäre hier anzustreben, sondern der lebensstil.

also sprach er davon, seinen tagesablauf zu einer empfindsamen reise zu formen, körper und handlungen zu manipulieren.“

die affektive magie der objekte, das aufspüren und weiterleiten von empfindungen durch ein sensibles arrangement verschiedener materialien (materialsensibilität), als environment für aktionen in den bahnen dieser ausstrahlung benützt auch **joseph beuys**, der 1963 warmes fett ausstellte und 1966 die deutsche studentenpartei gründete. beides ist verwirklichung der hauptintention seiner arbeit, die sich um eine plastische theorie und um den begriff plastik selbst drehen. durch eine erweiterung des begriffs plastik (z. b. sind 3 elemente, die zur plastik führen „das chaotisch-willensmäßige und das gedanklich-formmäßige und das empfinden“. das „chaotisch strömende findet er in filz, fett und im unbewußten, das andere im denken) kommt auch er zu einer ästhetik, in deren mittelpunkt der mensch selbst steht. seine absicht „das heilsame chaos, heilsame amorphisierung in eine geübte richtung, die bewußt eine erkaltete,



## Theater

erstarre vergangenheitsform, gesellschaftliche konvention durch auflösung erwärmt und zukünftige gestalt erst ermöglicht" die „plastik hat nur dann einen wert, wenn sie an der entwicklung des menschlichen bewußtseins selbst schon ein plastischer vorgang ist" (beuys).

## VI.

### leben und kunst

fluxus und happening haben das theater abgelöst. wer es nicht glaubt, lese den kölnener ausstellungskatalog „happening & fluxus" — verglichen mit gesammelten bühnenwerken ein feuerwerk des gehirns. von happ & flux haben sich eine menge neuer kunstrichtungen abgeleitet, von concept art über process art bis body art. die bedeutung dieser bewegungen kann vielleicht mit einem beispiel aus der physiologie erklärt werden. ein neuron hat einen schwellenwert, der durch reize überschritten werden muß, damit es einen impuls weiterleitet. die zeit, in der sich genügend reize ansammeln, nennt man die periode der latenten summation. **die aktion war der letzte große impuls der kunst**, nun befindet sich die kunst in der periode der latenten summation. viele kleinere kunstrichtungen sammeln sich an, bis es wieder zur nächsten großen bewegung kommt.

die aktion ist sicher nicht der kunstweisheit letzter schluß. auch sie wird transformiert und erweitert werden. in welche richtung das gehen wird, nämlich **von der künstlerischen zur menschlichen avantgarde**, zur gruppentherapie als zeitgemäßem „theater", die erstmals lautreamont's forderung „die poesie muß von allen gemacht werden" erfüllt, weil hier die gleichheit der person (alle sind akteure) und die einheit von schauspieler wie zuschauer gegeben ist. von neuen kognitiven aspekten der kunst, von neuen experimentellen lebensweisen, von schamanistischen quellen der kunst, von der veränderten kunst und vom veränderten leben, mit der hoffnung auf eine kunst- und klassenlose gesellschaft — davon in einem der nächsten hefte.

dem toten leben gebt neue poesie  
weibel, parad. 1, 7

#### Bibliografie:

- antonin artaud, oeuvres complètes, tome 4. gallimard, paris, 1964.
- aktionsraum, 1. august 1971. münchen.
- günter brus, irrwisch. kohlkunstverlag, frankfurt, 1971.
- otto muehl, papa + mama. kohlkunstverlag, frankfurt, 1969.
- hermann nitsch, orgien mysterien theater. märz verlag, darmstadt, 1969.
- weibel/export, wien. kohlkunstverlag, frankfurt, 1970.

p: w. im NF: fotolyrik, jänner 1972.

STEUERBEGÜNSTIGTE

WIENER  
PFANDBRIEFE UND  
KOMMUNALSCHULD-  
VERSCHREIBUNGEN

LANGFRISTIGE

HYPOTHEKAR- UND  
KOMMUNAL-DARLEHEN



WIENER  
HYPOTHEKEN-  
ANSTALT

WIPPLINGERSTRASSE 4  
1010 WIEN - TEL. 63 98 49

Denken Sie nicht  
an eine Unfall-, Lebens-, Kranken-,  
Feuer-, Haushalt-, Haftpflicht- oder  
Rechtsschutzversicherung.

Denken Sie  
lieber an  
Ihre Familie,  
Ihre Gesundheit,  
Ihren Besitz!

...also doch an eine Unfall-, Lebens-,  
Kranken-, Feuer-, Haushalt-, Haftpflicht-  
oder Rechtsschutzversicherung  
- oder wenigstens an eine davon.



selbstverständlich  
**BUNDESLÄNDER  
VERSICHERUNG**  
überall in Österreich

KI + WO