

Kritik der Kunst. Kunst der Kritik, es geht & t geht
Wien, München 1977
S. 74-70

VON DEN MÖGLICHKEITEN EINER NICHT-AFFIRMATIVEN KUNST (1965/66)
"Der toten Poesie gebt neues Leben"
Dante, Purg. I, 7

Die Regression aufs Material

In den letzten Dekaden der Malerei ist bekannt und besprochen: Prozeß der Reduktion als Oberfläche (Impressionismus, Kubismus, Suprematismus, Konstruktivismus, Tachismus, Monochromie etc.), Deformation als Unterfläche (F. Bacon, L. Fontana, J. Margat, M. Ray etc.), mit dem finalen Umschlag: Verlassen der Bildfläche als 2-dimensionaler Mannigfaltigkeit zugunsten der 3-dimensionalen des Raumes einerseits (Environment, Happening, Fluxus), Rückkehr zu den Inhalten andererseits (Nouveau Realisme, Pop Art etc.). Die ästhetische Realität erledigt, gilt das Interesse vorliegender Untersuchung der gesellschaftlichen. Verdienst von Michael Kirby ist es, in seinem Happening-Buch die Bedeutung Artauds (neben der von Duchamp und Schwitters vielleicht eine der größten) für diese Entwicklung der modernen bildenden Kunst reflektiert zu haben. Desgleichen nennt Jodorowski ihn unter den Vorläufern seines panic theatre. Der Einfluß der Theorien von A. Artaud auf Adamov, Arrabal, Albee, Barrault und Brook, Genet, Beckett, Ionesco, Pinter, Weiss etc. argumentiert offiziell dafür, A. Artaud eine zentrale Position in den Bemühungen um eine Neubestimmung der Kultur einzuräumen, wie sie symptomatisch sind für die künstlerischen Bewegungen unserer Epoche, insbesondere, da seine Definitionen des "Theaters der Grausamkeit" in hohem Maße Definitionen des Happening und der Aktion abgeben. Eine partielle Einführung in seine Thesen ist daher für unseren Exkurs legitim und notwendig. In "Le Théâtre et son Double" exponierte Artaud le Momo 1936 die erste fundamentale Ästhetik der Neuzeit, die radikal mit dem jahrhundertalten affirmativen Charakter der Kultur, jenem Typ Kommunikation, der sozial konstitutiv ist, brach - in der Erkenntnis, daß dieser es ist, der Verkehrsweg und -mittel der Repression ist. Dem kapitalistischen Denken, dessen Ort Abstraktheit von der Art, die rationale Leerform des Kultes, und dessen Rationalität - als ein Begriffsreich, das zwischen erkennendes Subjekt und Realität sich einschleibt - den Menschen unbewältigt durch die Vernunft zurückläßt (1), diesem Denken begegnet A. Artaud (quasi) mit einer Metaphysik des Leibes, der als System physischer Kommunikation den Einbruch von Ideologie zwischen erkennendes Subjekt und Realität inhibiert. Wenn er erklärt, "die Domäne des Theaters sei keine psychologische, sondern eine physische und plastische (2), das Theater, Ausdruck im Raum, manipulierte Körper (3)", und ein Theater vorschlägt, "in dem physische und violente Bilder die Sensibilität des Zuschauers hypnotisieren und zermalmen (3)", offeriert er einen philosophischen Hintergrund, der in Teilen die Phänomenologie Merleau-Ponty's antizipiert zu haben scheint, nach der

Diesen Text begann ich 21-jährig zu Weihnachten 1965 in Ried i. I. und setzte ihn an verschiedenen Plätzen fort. Ich wollte damit in die damalige 'linke' Kritik um den Kunstbegriff eingreifen, die mir antiquiert erschien, weil sie von unzeitgemäßen Kunstwerken ausging, sozusagen von der Akropolis statt von der Aktion. Ich wollte zeigen, daß es schon längst eine Kunst gab, die sich der von den kritischen Theoretikern an der Kunst gerügten Mängel bewußt geworden war und den bürgerlichen Kunstbegriff gesprengt hatte. Das literarische Cabaret der Wiener Gruppe, die Arbeiten von Nitsch und Schwarzkogler waren mir damals leider nicht so bekannt wie heute. Für sie, doch genauso für Brus und Mühl, deren bekannteste Aktionen ja erst folgen sollten, bitte ich, das Datum der Entstehung dieses Textes zu berücksichtigen. Im Februar 1966 schickte ich den Text an die Avantgarde-Zeitung 'Nesyo'. Der Mann, Jürgen Willing, wollte die Sache qua Intervention von Franz Mon machen, doch die Zeitung ging vorher ein. Helmut Heißenbüttel vom Süddeutschen Rundfunk schickte mir am 27.4.1966 das Manuskript ungelesen zurück. Im selben Jahr sandte ich den Text an Alfred Kolleritsch für die 'Manuskripte'. Der Text war schon in Satz, als mir die Edition Galerie Press, St. Gallen, schrieb, als Nachfolge von 'Nesyo' wolle sie meinen Text veröffentlichen, und mir zugleich die Druckfahnen sandte. Ich sagte Kolleritsch zu seinem Ärger ab. Bevor jedoch mein Text dran kam, ging die Edition ein. So blieben Kolleritsch die Druckspesen und mir die Fahnen. Jahre später wurde die Edition unter dem Titel 'Serielle Manifeste 69' wieder aufgewärmt. Ein schöner Prospekt erschien, der u.a. Pierre Garnier als Nr. XVIII, G.M. König als Nr. XXIV und mich als Nr. XIV aufwies. Doch es blieb beim Prospekt. Seither schicke ich kaum mehr Manuskripte an Magazine und Verlage, weil ich befürchte, damit Signale für ihren Untergang zu setzen. Das Manuskript haben bisher nur wenige Personen gelesen, u.a. auch Mühl, der mir daraufhin als eine Art Theoretiker des Instituts für direkte Kunst eine Einladung zum Dias, 1966, London, vermittelte. Inzwischen habe ich auch die Druckfahnen verloren. So lasse ich nun das Manus drucken, damit es auch mein Freund Günter Brus in Berlin lesen kann.

"le corps est notre moyen général d'avoir un monde... le corps peut symboliser l'existence parce qu'il la réalise et qu'il en est l'actualité (au sens où la parole exprime la pensée)... la sexualité est coextensive à la vie" (4). Aus diesen Sätzen bereits erschließt sich der Primat des Leibes und der Sexualität in einer Kunst, die auf das Leben ausgerichtet ist.

Der Entfremdung zwischen Kultur und Leben sucht er beizukommen vermittelt einer Kunst, die "agit par son exaltation et par sa force". Der affirmativen Kultur, "unter der", nach Marcuse, "jene der bürgerlichen Epoche angehörige Kultur verstanden sei, welche die geistig-seelische Welt als ein selbständiges Wertreich von der Zivilisation abgelöst und über sie erhöht hat, und deren entscheidender Zug die Behauptung der unbedingt zu bejahenden, ewig besseren, wertvolleren Welt ist, welche von der tatsächlichen Welt des alltäglichen Daseinskampfes wesentlich verschieden ist, die aber jedes Individuum 'von innen her', ohne jede Tatsächlichkeit zu verändern, für sich realisieren kann" (5), dieser Kultur, Privileg des Bürgers und der Feudalen, ausgespielt gegen die Unterdrückten, opponiert er mit dem Entwurf einer Ästhetik des Spektakels und der Pest, welche jene vernachlässigte Wahrheit restituiert, daß "dans le monde manifesté et métaphysiquement parlant, le mal est la loi permanente et ce qui est bien est un effort et déjà une cruauté surajoutée à l'autre" (6). Die Kunst aus der Kathedrale auf die Straße werfend, delegiert er sie aus dem Königreich gesellschaftlichen Scheins in die proletarische Wirklichkeit: "nous ne sommes pas libres" durch die Grausamkeit, die nicht nur die Menschen, sondern schrecklicher noch die Dinge auf uns ausüben. Theater ist zunächst da, dies uns zu lehren.

Auf der Suche nach einer neuen "begeisternden Gleichung zwischen Mensch, Gesellschaft, Natur und den Dingen", ist für ihn die Vokation des Theaters: Befreiung des totalen Menschen aus seiner gesellschaftlichen Reduktion, "jedes Band zwischen Natur und Kultur zu brechen" (6). (Solches ist auch das Ziel der Happenings und Aktionen). Befreiung, die in extremis er demonstriert am Beispiel eines Inzests: Les Cenci, da es psychoanalytisches Lehrgut ist, daß ein Werk, welches die verdrängten Kräfte des Menschen darstelle, ihn davon befreie, und da, gemäß Levi-Strauss, "gerade die Prohibition des Inzests das Band konstituiert, welches das eine mit dem andern verbindet (biologische und soziale Existenz, Natur und Kultur)" (7). So muß Freiheit, die Antonin Artaud anvisiert, Freiheit des Sex sein: "Man kann nun sagen, daß jede wahre Freiheit schwarz ist und sich unfehlbar vermischt mit der Freiheit des Sex, die schwarz ist." (2). Die Funktion der Sexualität und ihrer Depravationen: Saliromanie, Pornographie usw. im Universum Artauds ist dieselbe wie in jeder nicht-affirmativen Kunst: Wer auf Sexualität beharrt, beharrt auf Existenz, denn "comme l'existence diffuse dans la sexualité réciproquement la sexualité diffuse dans l'existence" (8). Während hingegen "affirmative Kultur gegen die Verdinglichung mit der Seele protestiert, um ihr dann doch zu verfallen." (9).

Liebe, das Reich der Seele, ist auch das Reich der Sinnlichkeit. Aus dieser Verkoppelung von Seele und Sinnlichkeit erwächst dem Bürger Schmerz, denn als letztere kann Liebe, und und mit ihr Seele, verkauft werden, jene Seele, "die als der einzige noch nicht in den gesellschaftlichen Arbeitsprozeß hineingezogene Lebensbereich" vom Bürger "gehütet wird" (9). Der Körper, indem er Zelt der Lust wie "Kerker der Seele" gleicherweise ist, ramponiert durch diese Ambivalenz Reinheit und Freiheit der Seele (10). Der Bewahrung derselben widersetzen sich Sexualität und ihr Medium: der Körper, will sagen, wenn prostituierte Lust diskriminiert wird, weil sie die Prostitution der Seele miteinbezieht, wird letztlich der Leib diskriminiert, weil Träger der Sexualität (11). Künstliche Dichotomie von Leib und Seele respektive Entsexualisierung des Leibes und der Liebe wird *conditio sine qua non* für ein idealistisches Denken, das Freiheit und Autonomie der Seele als unabhängig von der des Leibes will, wird Vorbedingung für Reduktion der Existenz und für Knechtschaft des Leibes. Der Scheintrennung von Seele und Leib, von Liebe und Sexualität, entspricht die von geistiger Freiheit und materieller, von geistigem und materiellem Glück. Das Bestehen des einen impliziert den Verlust des andern: Wie die Fiktion der autonomen Seele auf die Negation des Körpers zielt und zielen muß, so die seelische Freiheit auf die Negation der realen Freiheit usw. (11). Seelenkunst leistet solcher Philisterei Vorschub, indem sie Freiheit und Glück vorgaukelt, wo sie nicht sind, noch nicht sind. Dies weist die affirmative Kunst aus als den weißen Handschuh der Henkershand.

Liebe - als eine Verbindung/Hochzeit freier Seelen, und nur als solche - ist es denn auch, die (im "Weltverständnis" der Gebildeten & Bürger & Idealisten) über soziale und andere Schranken, "bis über den Tod hinaus" sich hinwegzusetzen vermag (wie die Seele über den Tod des Leibes, welcherzeit eigentlich frei sie erst ist). Solche Scheinfreiheit ist unantastbares Axiom - in der Welt so oft ungeschrieben wie in den Kunstwerken der affirmativen Kultur beschrieben - für eine Welt, die reale Unfreiheit nicht antastet & antasten will. Derart schafft ein Denken, dessen Freiheitsbegriff in einem "innerlichen" sich erschöpft, die Voraussetzungen für legale und reale Repression und Ausbeutung. Perfidie der affirmativen Kunst ist es, an der bürgerlich-idealistischen Philosophie mitzuweben, deren Seelen- & Gedankenfreiheit die gesellschaftliche Unfreiheit verdeckt, deren formaler & innerlicher Humanismus einen konkreten & äußeren aufhebt und negiert. Kunst, die das Paradies als künstlich markiert, sendet das real-mögliche auf: sie macht sich zum Komplizen einer idealistischen Philosophie, die in inhumane umschlägt (12).

Mit Abstinenz oder Verkauf von Seele und Traum, mit Diffamierung oder Besudlung von Schönheit und Würde, mit einer umfassenden Zersetzung der "höheren Werte" etc. kann nicht-affirmative Kunst das Individuum loseisen aus dem allgemeinen Prozeß der Verschleierung, der Entfremdung und der Verdinglichung.

Die Prävalenz der Seele wird quittiert mit einer Prävalenz des Leibes. Beharrliche Insistenz auf Sexualität und Körper ist es, mit dem nicht-affirmative Kunst das Recht auf gesellschaftliche Freiheit und materielles Glück nicht preisgibt und solcherart durch "das Prinzip Hoffnung" deren Möglichkeit nicht verspielt. Obszönität ist für Mühl und Artaud, für Bellmer, Wunderlich u.a. Mittel, die Kultur der Seele zu liquidieren, dieses edle Vehikel der Anpassung und der inversen Regression (13). Akte der Erhebung, die täuschen und trösten, werden verlassen, und dafür Akte der Erniedrigung, die beleidigen und befreien, eingehandelt. Solche Kunst, die grausam ist, ist nicht länger Instrument der Regression und Lüge, sondern der Opposition und Erkenntnis. "Jetzt ist es verständlich, daß der Mensch in der Materialaktion nicht als Mensch, sondern als Körper behandelt wird" (Otto Mühl). Der Körper als künstlerisches Material und Medium bedeutet die Möglichkeit, dem Verfall unter Schein zu entgehn und Kunst in der Wirklichkeit anzusiedeln, bedeutet die Möglichkeit, Wirklichkeit zu vermitteln und nicht Ideologie. Mühl schreibt: "die Materialaktion ist eine methode, die wirklichkeit zu erweitern, wirklichkeiten zu erzeugen..."

"Die erotische Perzeption ist keine cogitatio, die nach einem cogitatum zielt; durch einen Körper zielt sie nach einem andern Körper, sie ereignet sich in der Welt und nicht in einem Bewußtsein" (14). Dieser bedeutsame Satz Merleau-Ponty's erhellt eine entscheidende Dimension der

Regression aufs Material,

Jenes allgemeinen Prinzips moderner Kunst und nicht-affirmativer schlechthin: Abwehr der Nieder- und Dazwischenkunft von Ideologie. Kunst der Freiheit und Wirklichkeit, ledig des Scheins und der Interpretation, vermittelt "la connaissance physique des images et des idées", von der Artaud spricht, nur im direkten und physischen Appell und Kontakt, der eine Atmosphäre der Sexualität herstellt. "Ein Spektakel hat eine sexuelle Bedeutung, wenn es für meinen Leib existiert" (14). Nur für den allein muß es ja existieren, da die Information, die von einem Bewußtsein zum andern transportiert wird, Einbruchfläche bietet für Ideologie. Bewußtsein ist nämlich der Ort der Ideologie, und als solches manipulierbar für Regression und Verwaltung im Dienste der bestehenden Gesellschaft, die zu erhalten die herrschenden Mächte bestrebt sein müssen, um die herrschenden zu bleiben. Um eine Information von Ideologie (=Regression) und von den herrschenden Ideen (=bekanntlich die Ideen der Herrschenden) nicht manipulierbar und beeinflussbar transportieren zu können, bedarf es eines Träger- & Kommunikationssystems, das verschleiern den Abstracta keinen Ansatz offeriert; solches ist das physische: Leib und Welt, Sinnlichkeit und Sensibilität (15). Den Aufbau an Ideologie, an dem die aktuelle Gesellschaft als Mittel der Regression interessiert ist, erwidert der Künstler, der an Freiheit interessiert ist, mit einem Abbau der Ideologie, indem er ihr den Umschlagplatz verweigert: Material als Träger von Ideen (15).

Die Regression auf Körper und Masken, die Abkehr von der Psychologie im Theater Artauds und der russischen Kubofuturisten, im Happening und in den Materialaktionen Mühls, findet in der Dichtung ihr Pendant in der Regression auf materiale Komponenten der Sprache und in der totalen Emanzipation derselben, bspw. 1913 in den phonetischen Kryptogrammen eines Alexej Krutschonoch, im "zaum", oder in der Poesia Typographica. In der Sprache wird Ideologie als Regression, die vornehmlich an überkommenen Bedeutungen und Ideen sich sedimentiert, enttäuscht durch das Aufwerten des materialen Unterbaus der Sprache. Gleichsam "ungeborgten" werden die Dinge präsentiert: Kunst heute verteidigt Freiheit, indem sie sich als "ungeistige" anbietet (16). (Dem Mißtrauen wider die Ideen antwortet übrigens die aktuelle affirmative Kultur mit einem Mißtrauen gegen das Material.)

Seit F.Villon - gemäß E.Pound der "absoluteste Dichter Frankreichs" - ist dieses Verfahren bekannt. Allein, je mehr Regression und Gewalt durch Ideologie legitimiert werden, desto radikaler der Verzicht auf Überbau/Schönheit/Qualität und desto entschiedener die Regression aufs Material, bis selbst das Material der Deformation und Destruktion verfällt. Diesen polaren Punkt vollends erreichen und reflektieren die Materialaktionen Otto Mühls und die Selbstbemalungen von Günter Brus. Nach H.Marouse will Gesellschaft heute auch dort totalitär werden, wo es ihr bislang verwehrt war, in der Kunst. Kultur, das Reich der Freiheit, wird repressiv in das Reich der Notwendigkeit, die Zivilisation, integriert. Kunstobjekte, Orte der Freiheit und Autonomie, degradieren zu Designobjekten, Objekten der Verwertbarkeit und Scheinfunktionalität. Kreation gedämpft zu Produktion, hebt Kunst sich nicht auf, sondern wird gelyncht. Im aktuellen Stadium der Kunst genügt der Ausweis des Materialdenkens nicht, um als nicht-affirmativer Künstler gelten zu können, denn was mit dem Material ich bewerkstellige, verrät mein Bewußtsein; dieses kann als ein verdinglichtes und dem Schein verfallenes auch im Material Verdinglichung und Schein perpetuieren. Gesellschaft vermag nichtsdestoweniger pures Material in ihr verwaltetes Reich zu holen, sofern jenes sich an die Spielregeln hält, und als deren primäre fungiert "Schönheit": "ihr Zauber entaktualisiert" (17). Stendhal spricht von der Schönheit als "une promesse de bonheur" und punktiert derart ihre gesellschaftliche Funktion: durch Versprechen, das solches bleibt, und Schein, der nur in der Sonne glänzt, von der realen Misere im Schatten, und nicht bloß dort, abzulenken. Schönheit, die glättet, ist Voraussetzung für reibungslose Konsumption und damit ein Constructivum der repressiven Konsumgesellschaft. Mächte und Klassen, die Interesse haben, die aktuelle Welt, um ihren Status quo zu sichern, als schöne zu interpretieren & interpretiert zu wissen, aktivieren Kunst, deren Schönheit die Welt als schöne preist. Die Perfektion der Kunst weist die Welt als eine perfekte und bestmögliche aus: verneint im Verein mit den Herrschenden eine mögliche Zukunft, die sie nicht will, im Namen der Gegenwart, respektive, im Namen der Gegenwart, die sie

will, eine bessere Zukunft. Nicht nur Praxis der Politik, sondern auch der Ästhetik ist es, "zur Stabilisierung von Etwas beizutragen, wenn man es für ausgemacht hält", und das zu "billigen, was man nicht desavouiert" (18): Schönheit ist inhuman, denn sie kaschiert Inhumanität. Schönheit, die Repression kaschiert, ist selbst Repression. Unter dem Titel der Schönheit macht Kunst sich zum Komplizen einer Gegenwart, die ihr Elend verbirgt, und zum Requiem einer Utopie, die Besseres vorhat & -hält. Weil das Geschäft, zu bekämpfen, was noch nicht ist, im Namen dessen, was ist, Restauration heißt, ist Schönheit die glänzende Maske der Reaktion: sie affirmiert das Heutige, indem sie es beschönigt. Solcherart reüssieren nicht nur die schönen Frauen, sondern auch die "schönen Künste" (les beaux arts).

"Dichter", schreibt Kracauer in "Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino", "sind häufig dumm", auch Maler, "und wenn sie auf der einen Seite der überkommenen Gesellschaft absagen, so gehen sie ihr auf der anderen umso gründlicher auf den Leim." Mögen sie also noch so verwegen auf dem Material und den Momenten der Kunst insistieren: das Spontane/Zufällige an der Kreation gegen Kontrollierbarkeit/Methodologie der Produktion-ausspielen (Aleatorik, Tachismus etc.) oder bewußt Verfahren/Methoden der Industrie und Zivilisation repetieren (russischer Konstruktivismus, Op Art, kybernetische Texte etc.): ironische Leerformen der Verwertbarkeit und Funktionabilität entwerfen (Tinguely, Höke etc.) - solange sie nicht die "Schönheit" opfern, wird ihre Kunst eine affirmative bleiben. Denn Künstler, die sich beeilen, zivilisatorische Errungenschaften und Methoden ins Künstlerische umzumünzen, deklassieren sich zu Konsumenten gesellschaftlicher Wirklichkeit und damit zu Sekundanten ihres Bestehens. Solcher Avantgardismus hinkt nach (19). Die Industrie, die Op und Pop entläßt, resorbiert sie etwelche Saisonen später in Schönheit wieder: das Rendezvous zwischen Kirche und Kunst löst ab die Liaison zwischen Industrie und Kunst. Beide taugen für Mächte, die am Requiesscat in pace halten. Die Brutalität gesellschaftlichen Seins meldet in der Pop Art sich an, und zwar mit Heftigkeit. Pop Art als ästhetischer Reflex des herrschenden Wirtschaftssystems sympathisiert mit der kommerziellen Kunst, dem eigentlichen künstlerischen Ausdruck des Kapitalismus (20). Ihre Revolution ist eine innerhalb des Rahmens der Kunst: dem bürgerlichen Verinnerungs- und Veredelungsprinzip abhold, exponiert sie ungeniert gesellschaftliche Realität und plakative Außerlichkeit. Ihre Existenz evidiert, daß die traditionelle Unterscheidung von Kultur und Zivilisation, von Kunstobjekten und Designobjekten ebenso wie die von Wissenschaft und Technik immer fragwürdig war, und zwar eo ipso. Kaprow deklariert zurecht, daß "Werbung auf ihre Weise das Image eines Buick ebenso großartig bilden kann, wie die Kirche einst das Image Gottes bildete" (21), konzidiert jedoch nicht, daß Kunst, die an die Stelle riesiger Fresken, die das Abendmahl zelebrieren, immense Plakate setzt, die Campell's Soup anpreisen, schlechterdings die affirmativen Matrizen der Kunst reno-

viert und ihr Versprechen einer Befreiung nach vorn nicht einlöst. Neuer Wein in alten Schläuchen, das ist retrograde Befreiung: Immerhin funktioniert sie - faute de mieux - rückwirkend Corregios Kuppelfresken, Fra Angelicos Andachtsbilder, Leonardos "Mona Lisa", Michelangelos "Jüngstes Gericht", Holbeins d. Jüngeren und van Dycks Porträts etc. zu Designobjekten um, decouviert ihren verborgenen Charakter purer Werbung. Wie heute die Madison Avenue, so brauchten einst Kirche & Adel & Handelsgroßmacht veredelnde Impulse, ihren "Rummel" (Kaprow). Ist es die "Tendenz technologischer Zivilisation, die transzendenten Ziele der Kultur (transzendent im Hinblick auf die gesellschaftlich etablierten Ziele) zu beseitigen" (22), so ist jene Confluens von Kultur und Zivilisation, für die M.Bense, A.A.Moles, E.Morin u.a. plädoyieren (23) ein verfrühter. Wird die Kunst ihrer oppositionellen Elemente, die sie bislang von den Designobjekten differenzierten, entäußert, wird Kunst als Raum der Autonomie und Vernunft liquidiert. Als Folge des repressiven Aufstiegs der Zivilisation, der in der Wirklichkeit vor seinen Theoretikern avancierte, konkurrieren daher schon lange Galsworthy und James Jones ("By Love Possessed"), eine Plastik von Moore und ein Kaffeeservice in Rosenthal-Forzellen, ein Layout von Piat-ti und ein Bild B.Buffets etc. auf derselben Ebene und Liste. Solches Schicksal ist verdient: Wer mit Schönheit und Perfektion aufwartet, muß gewärtigen, im Ernstfall von einer Stereoc-Anlage geschlagen zu werden, die vollendet Zivilisation und Kunst, Zweckmäßiges mit Schönem, verbindet (24).

Wie bspw. der Stil Thomas Manns in die Trivialliteratur abgesunken ist (und mit ihm das Gros klassischer und poetischer Redefiguren), so Kunst, die affirmativ zur Zivilisation, ins Wunderland des Konsumenten, auf den Niveaugrad der Kühlschränke und Karosserien.

Die von Kaprow konstatierte Unschlüssigkeit und Tragik der Pop Art ist, daß, als sie das insipide Reich der Seelenkultur verließ, sie jubilierend in das merkantile der Dekorateure, Keramiker, Kunstschmiede, Werbetexter etc. einzog, an deren Kunst der Zivilisation Unfreiheit oder Scheinfreiheit sich sedimentiert (20). Ein Bild Lichtensteins und ein comic strip von Marlow separiert vornehmlich nur der örtliche Umstand: Museum - Zeitung. Warhols An- und Ausspruch "Ich will eine Maschine sein" evidiert deutlich - dies seine Größe - die Liquidation der Kunst im Zeitalter technologischer Zivilisation, und kündigt einen Totalitarismus an, wo solches nötig sein wird, um zu überdauern. In ihrem fatalen Dilemma: oppositionell zur tradierten Kunst und affirmativ zur Zivilisation, zwischen Kunst und Kommerz, wählt Pop Art den Schock, der die Versöhnung beherbergt, wählen F. Bacon, H. Bellmer, B. Conner, D. Higgins, H.E. Kalinowski, P. Manzoni, O. Mühl, G. Brus, H. Nitsch u.a. den Schock, der den Streit entläßt. Befallen vom Artaud'schen Bedürfnis nach "einem Theater, das die Ereignisse nicht übersteigen", replizieren sie den gesellschaftlichen Terror mit einem künstlerischen. Denn wenn ich Terror vorfinde, kann ich nicht mit passiver Resistenz antworten, weil diese per Duldung die Affirmation des Terrors impliziert, sondern

nur mit Terror repugnieren, der auf Beseitigung des Terrors zielt ("le bien, la cruauté surajoutée à l'autre"); (6). Auf Schock, der domestiziert und Unterdrückung erneuert, kann nur mit Schock ich erwidern, der Freiheit effektuiert. Die Parole Majakowskij's, "der Schädel der Welt/ muß heute/ mit dem Schlagring gespalten werden" ist keine von gestern, zumal heute und hier in Wien, der Hof- und Hochburg der Restauration. Der Wiener phantastische Realismus, Embourgeoisement surrealistischer trouvailles, vermittelt Apokalypsen, die sich akademisch-streng im Umkreis von Revolte und Freiheit halten, den der Apparat duldet und braucht. Als Vehikel gesteuerter Aggressionsbefriedigung erfüllt er dieselbe gesellschaftliche Funktion (vielleicht mit einem Unterschied des Niveaus) wie Barry McGuire, Bob Dylan, The Rolling Stones etc. mit ihren Protestsongs, die anzuhören keinen Familienvater beim Mittagessen stört. Der Akt der Feierstunde und der Akt der Tanzstunde haben zweierlei gemeinsam: abseits des Arbeitsprozesses sich zu realisieren und Lüge & gesellschaftlichen Schein zu produzieren (24).

Um diesen Schein zu durchbrechen, praktiziert Mühl die "erotische Perzeption" und "la perception sauvage" Merleau-Pontys (25), das Theater der Grausamkeit Artauds (26), den Schock und überhaupt das gesamte inquisitoriale Inventar künstlerischer Antisozialität, das nach P.Gorsen die jeweilige Konvention bestimmt: "dekadent, obszön, krank, entartet, oberflächlich, leer, unecht, unreif, unverständlich, metaphysisch, dunkel, Scharlatanerie und Klamauk" (27).

Der Schock ist es, der zunächst die geschlossenen Systeme von Nervenverbindungen zerbricht, jene Trägersysteme, in denen die zirkulierenden Erregungen stagnieren. In der Sprache Leibnizens: der tradierte Apperzeptionsapparat muß destruiert werden, damit die Perzeption neuer Relationen möglich werde. Die Begriffe zertrümmern, um die Sinnlichkeit zu befreien.

Im phänomenologischen Horizont des Leibes und der Welt angesiedelt, ist das

künstlerische Medium der Körper.

Wenn Repression und Gewalt bis ins Material avancieren, erfährt Repression und Terror das Material, "das Material übernimmt die Rolle des Opfers" (Mühl). "Die Destruktion ist am destruierten Material ablesbar und nachvollziehbar (das sog. Kunstwerk)" (Mühl). Der menschliche Körper selbst ist das Kunstwerk, das Material. Die Destruktion, die das Individuum in der Welt erfährt: Repression und Reduktion, erfährt der Körper, ist am Körper ablesbar. Das Allgemeine wird durch das Besondere vermittelt, Abstraktes durch Konkretes.

Die Verdinglichung zur Ware, die der Mensch als Wirtschaftssubjekt im Produktionsprozeß erleidet, wo jedoch Ideologie sie verhehlt, demonstriert die Materialaktion in concreto durch Empaquetage und Aligement menschlicher Körper. Das Spektakel der Malträtierung erreicht direkt den Organismus des Zuschauers und verschont seine Seele nicht mit der Grausamkeit einer Realität, die hier nicht geflohen werden kann, noch geleugnet.

Die Degradierung zum Sexualobjekt im Zeitalter des Tourismus und der Reklame bringen seine "Körperlichen Beweise" ins & zu Bewußtsein: er vergrößert die Geschlechtsmerkmale ins Überdimensionale in Relation zur praktizierten überdimensionalen Wertschätzung der Erotik und in Relation zur überdimensionalen Hoffnung, im Abenteuer der Genitalien ein bescheidenes, dafür jedermann ein- & zugängliches Glück zu finden. Erotisches Glück ist überall zu Hause: unten, wo's unvorsichtig zugeht, als auch oben, wo's hygienischer. Allein aus solcher genereller Vorfindbarkeit die Verwirklichung des Glücks zu proklamieren, heißt die Allgemeinheit des Glücksanspruchs läppisch verspielen oder vielmehr seine Realisation vortäuschen, denn erotisches Glück ist ein natürliches und kein gesellschaftliches. Erotisches Glück gibt es deshalb in allen Klassen, weil es in den Klassenkampf nicht involviert und eine Kategorie der Natur ist. Gesellschaftliche Vermittlung von der Art des interkontinentalen Urlaubs- und Reiseverkehrs, die die Häufigkeit erotischen Glücks erhöht, tut dem keinen Abbruch, favorisiert vielmehr diese Kategorie, denn wer mit natürlichem Glück sich abfindet, enthebt die Gesellschaft der geschichtlichen Aufgabe, ein gesellschaftliches Glück zu besorgen.

In der Intimsphäre entgeht das Individuum scheinbar dem kollektiven Zwang, indem es dort durch das Niederreißen der Tabus den gesellschaftlichen Druck kompensieren kann. Realiter verfällt es ihm erst recht, insoferne es von außen angetanem Unrecht nach innen entweicht, statt gesellschaftliches Unrecht im öffentlichen Raum der Politik zu beseitigen. Im Privatraum vermittelt erotische Hemmungslosigkeit zu rebellieren, ist die staatsbürgerlichste Form des Kuszens. Solches Verhalten repetiert reflexiv in der Privatsphäre die gesellschaftliche Repression und stabilisiert sie durch seine tolerante Verinnerlichung in zuverlässiger Weise. Nachgerade wurde die Repression so groß, daß private Aktivität allein den erotischen Bedarf nicht mehr besorgen kann. Die Gesellschaft hilft nach, indem sie temporäre Reservoirs der Freizügigkeit und Libertinage organisiert: im bewilligten Urlaubsbecken, das garantiert desinfiziert ist, darf schwänzelnd der Fisch sich tummeln, der zu Hause im Trockenen und Argen lag. Solcherart ausgelastet und saturiert ist das Individuum wieder brauchbar für den heimatlichen Einsatz im Produktionsprozeß. Das Interesse des herrschenden Apparates an Erotik versteht sich nicht nur aus ihrer Verkauf- und Werbekraft, sondern primär aus ihrer saturierenden: Erotik als ungefährliches Vehikel gesellschaftlicher Repression. Und der bürgerliche Don Quichotte fällt drauf rein.

Die Anapartie mit den Merkmalen des Gesichts, Signum des Geistes und der Seele, oder das Gesicht mit Merkmalen der Genitalien wie bei Bellmer, indiziert die totale Absenz des Geistigen und die totale Erotisierung unserer Existenz (zu Zwecken der Unterdrückung und Ausbeutung). Indem jedoch Mühl (wie Bellmer) unverfroren den erotischen Palliativ aufschlitzt und die pure Sexualität darunter extrovertiert, meldet er rücksichtslos die Biologie des erotischen Glücks an und weist das falsche Billet zurück, verspermt er der Scheinsaturierung den Tunnel, der im

Dunkel endet, und öffnet ex negativo das Entrée zum gesellschaftlichen Glück und zur gesellschaftlichen Freiheit. Entzweckung verfremdet und zeigt das Gewohnt-Eingeübte in neuem Licht der Wirklichkeit. Die Verdinglichung der Ware, welche nach Marx ihre Quantifizierung durch das allmächtige Tertium comparationis Geld auf dem Märkte bewirkt, und die nach Leo Kofler "die unterste Basis für den üblichen Verdinglichungsprozeß, der den ganzen Menschen einschließlich seines Bewußtseins ergreift, abgibt" (28), diese Verdinglichung ist für Mühl Anlaß zu einem radikalen und menschlichen Protest gegen die Konsum- und Warengesellschaft, gemäß dem Marx'schen Diktum: "Radikal sein, heißt die Sache an der Wurzel fassen. Die Wurzel für den Menschen aber ist der Mensch selbst." Penetrante Vergeudung und Entfremdung der Lebensmittel durch Verwerfen, Zerstampfen oder durch Paraphrasierung klassischer Stilleben bzw. Rembrandts, schlägt um in die Erkenntnis ihrer vitalen Notwendigkeit. "Die Destruktion, als Destruktion dargestellt, ist Ordnung" (Mühl) und bringt zur Ordnung: durch die Lebensmittel hindurch, durch ihre Destruktion - in Opposition zum "Man wirft keine Brotkrume fort" - , die als solche sich nicht verschleiert, provoziert Mühl die Aufmerksamkeit, die eine allgemeinere Destruktion und Verdinglichung wahrhaben läßt: Die Sekretärin kann hier eine Wirklichkeit erblicken, die der bürgerlich-behaglichen, d.h. bestialischen Verfälschung und Verdunkelung der Welt (in der Panzer auf Menschenleibern sich drehn & Mönche sich verbrennen & car crashes die Körper zerstückeln) entronnen ist und die Sekretärin mitentrinnen läßt & heißt. Die Materialaktionen intonieren eine Partitur des Bösen und der Destruktion, die Lautréamont übertrifft und deren infernalisches Instrumentarium verzweifelt versucht, die Brutalität gesellschaftlichen Seins einzuholen und zu demonstrieren.

"Sofern Kultur nur als affirmative Kultur in das abendländische Denken eingegangen ist, wird die Aufhebung ihres affirmativen Charakters wie eine Aufhebung der Kultur als solcher wirken" (29). Solcherart ist nicht-affirmative Kunst für den Museumsdirektor nicht Kunst und für den Staat Gefahr: Verhaftungen der Künstler sind die Konsequenz. In eine réistance-existence, hinter huis clos wird verwiesen, was auf den öffentlichen Platz drängt und ins öffentliche Bewußtsein, weil dort Zunahme des Bewußtseins Zunahme an Gefahr bedeutet. Zumal nicht-affirmative Kunst vorm neuen Sanctum nicht halt macht: der Wissenschaft. Mühls Materialaktion "gehirnoperation" mobilisiert die Erfahrung, daß "wenn die Gesellschaft mit wissenschaftlichen Mitteln auf totale Gleichschaltung und Verwaltung zusteuert, die Wissenschaft integraler Bestandteil oder gar Triebkraft hinter der gegebenen Wirklichkeit geworden ist, auch die Wissenschaft der Inhumanität verfällt und ihre Negation zur Vorbedingung von Opposition und Absage nicht-affirmativer Kunst wird" (30).

Mühls Deformitätsfetischismus zielt darauf ab, durch die Entwürdigung seines Materials (=Körper, Lebensmittel usw.) seine merkantile Verwertbarkeit zu sistieren. Die Markenqualitäten, die heute am Kunstwerk den Warencharakter ausmachen und es als Kauf-

artikel im universalen Warenverkehr konservieren, sind: Schönheit, Perfektion, Seele. Wer demnach Kunstwerke aus der Warenzirkulation heraushalten will, muß jener drei Grazien sich begeben.

Damit die "Seele" hoher und hehrer Kunst in die Binsen gehe, wird der Warencharakter prononciert: sein kultischer Wert, der zugleich sein Tauschwert, geht solcherart verloren: das Kunstwerk wird als Ware untauglich (31). Wenn nicht auch Schönheit und Perfektion expulsiert werden, ist solche Suspensierung aus dem kommerziellen Tauschverkehr von kurzer Dauer - wie am Beispiel der Op Art und etlichen der Pop ablesbar. Der Markt rächt sich und nimmt das Kunstwerk erst recht als das, was zu sein es nur vorgibt: Ware. Diese Wahrheit kündigt sich an, daß in der extremen Reproduktion gesellschaftlicher Formen das Kunstwerk diesen nicht immer echappiert. (Ein Problem, das Gegenstand einer anderen Diskussion als der vorliegenden zu sein hat: wegen seines enormen Umkreises.)

Mühl und Brus widerstehen erwähnter Repatriierung ins Industrie-reich teilweise, indem sie das "Ewige" an der Kunst dispensieren. Konsistenz, die Dauer verbürgt, ist ein primäres Ingredienz der Ware. Diese Konsistenz wird durch die zeitliche Dimension der Materialaktion aufgelöst: man kann sie nicht nach Hause tragen, es sei denn als Reminiszenz (die vielleicht eine revoltierende Sehnsucht gebiert). Das vergrämt den, der für sein Geld etwas haben will, zu Hause haben will wie gekaufte Waren, und denunziert reversiv Kunst, die sich zu Hause haben läßt. Mit anderen Worten, der technischen Reproduzierbarkeit entgeht selten eine Kunst, die mit ihr spielt oder sie repetiert, sondern simpler jene, deren zeitliche Einmaligkeit einer technischen Reproduktion unwiderruflich resistiert. Desgleichen ist die Ästhetik von Pop eine Ästhetik geringer Dauer, jedoch nicht hinsichtlich ihrer Kreation wie bei Mathieu, sondern hinsichtlich ihres Materials und ihrer Konsumtion. Als daher W.de Kooning am Ende war, kamen J.Pollock und R.Hamilton, action painting und pop art. Photographische Dokumentation und Verfilmung, als Möglichkeiten technischer Reproduktion, revozieren nur gering das Diktum von der zeitlichen Einmaligkeit, zumal wenn sie, wie in den Filmen von K.Kren und E.Schmidt, durch einen adäquaten Deformitätsfetischismus im Filmischen ihres Warencharakters gleichfalls verlustig gehn.

Durch Tilgung aller konventionellen Qualitätsmomente erreicht Otto Mühl, daß seine Kunst dem Warenmarkt nicht anheim fallen kann, realisiert solcherart eine Kunst, die Reservat wirklicher Freiheit und Autonomie ist.

Mühls Satz: "Ich beginne mich mit dem Material zu vermengen" verweist einerseits auf die Position von Günter Brus, weist andererseits ihre Verwandtschaft auf.

Lucio Fontana zersticht die Leinwand. Ed Kiender präpariert sie ähnlich. In solcher Regressionsperspektive steht Günter Brus. Nachdem Perspektive, Farbe, Bildfläche destruiert sind, bleibt als ultima ratio, daß der Künstler sich selbst destruiere. Nachdem menschliche Körper zu Pinseln geworden sind (Y.Klein), ande-

re menschliche Körper die Bildfläche (Mühl), bleibt als letzt-mögliche Konsequenz, daß der Maler sein eigener Pinsel und seine eigene Bildfläche werde: er zersticht sich selbst oder bemalt sich zumindest selbst. "Selbstbemalung ist eine Weiterentwicklung der Malerei" (Brus). "Die Bildfläche wurde zum menschlichen Körper zurückgeführt". Totale Reduktion. Dies ist das echte "Endspiel" bürgerlich-traditioneller Kunst, und vielleicht ein anderes noch dazu.

Aktion auf der Leinwand, Aktion vor der Leinwand, Aktion ohne Leinwand: dies sind die Stationen der Entwicklung Brus' vom action painting zum Happening. Die Gesten dieser Aktionen bleiben dieselben: lethale Zeichen einer Existenz, die durch Repression auf Weiß, das Symbol des Nichts, reduziert wird. Mit diesem Weiß möchte er sowohl die Welt als auch sich selbst verneinen. Die Stirnersche Erfahrung, daß Umwelt allein durch mein Ich vermittelt werde, münzt er um in jene von Merleau-Ponty, daß "meine Freiheit, die fundamentale Macht, die ich habe, Subjekt all meiner Erfahrungen zu sein, nicht unterschieden ist von meiner Insertion in die Welt" (32). Mein Körper ist es, der Welt bewohnt und der in der Welt zu sein mich zwingt. Durch meinen Leib hindurch reduziert die Welt meine Freiheit, und insoweit einen Körper ich besitze, kann unter dem Blick des anderen zum Objekt ich reduziert werden" (33). Verdinglichung durch Repression. Mein Leib ist es, durch den die Repression der Welt ich erfahre.

Wie jedoch der inhumane Blick des Anderen zum Objekt mich transformiert und mich negiert, so kann auch ich mit inhumanem Blick den Anderen zum Objekt transformieren und ihn verneinen, und durch ihn die Welt. Terror repliziere ich mit Terror. Dieser Fähigkeit zum Recul, der einzigen Wahrheit des Solipsismus, bedient sich Brus. Sein Körper wird Schauplatz dieser wechselseitigen Transformationen: Er ist derjenige, der verneint wird, und gleichzeitig der Andere, den er verneint. Als Verstümmelter und als Verstümmelnder decouvriert er jeweils durch den (eigenen = Fremden) Körper die Verstümmelung der Welt und die Verstümmelung, die ihm und dem Anderen durch die Welt angetan wird. In diesem Sachverhalt richtet der Satz sich ein: "Im äußersten Erleiden der Verdinglichung triumphiert der Mensch über die Verdinglichung" (34): Das Zerstückeln, Verstümmeln, Beschmutzen des menschlichen Körpers erhellt dadurch die moralische Dimension und Absicht von Mühl und Brus: Triumph über Verdinglichung und Repression. Die therapeutische wäre: Gestaltung unerfüllter Sehnsüchte, Reinigung unerfüllter Triebe (Artaud), Realisation von Bedürfnissen, deren Träume allein schon der Staatsbürger verdrängt hat.

Als Teil der Welt, die sein Körper ist, ist die an ihm verübte Repression an der Welt. "Selbstbemalung als unendlich ausgekostete Selbstentlebung" (Brus) ist stellvertretend für die Selbstdestruktion der Welt und für die Destruktion, die er durch die Welt erfährt. Der Destruktionstrieb von Brus entspricht dem Destruktionstrieb der Welt. Die Gewalt, die er sich antut, ist die Gewalt, die ihm angetan wird und der Welt, d.h. dem Anderen. Antagonistisch dem bekannten nazarenischen Akt (der dasselbe Prinzip verwertet), die Welt durch die eigene Opferung von ihrer

Schuld befreien zu wollen, will Brus durch seine Opferung/Selbstbemalung/Selbstverstümmelung die Schuld der Welt uner-bittlich & verbittert denunzieren.

Solche Nachbarschaft gefährdet, reveiliert möglicherweise einen Narzissmus, der Rückfall in die bürgerliche Fiktion des Ich ist, denn nicht ist das Individuum zu befreien, ohne gleichzeitig die Gesellschaft zu befreien. Erst in einer freien Gesellschaft, die es zu erpressen gilt, kann ein freies Individuum sich realisieren.

Wie für Beckett ist auch für Brus die Selbstzerstörung oder das Fressen von Dreck eine letzte Anstrengung des Lebens, ein letzter Versuch zu überleben. Brus agiert in Kreisen und Spiralen, in archaischen Formen des Ausdrucks und des Gefühls, er krümmt sich wie ein Säugling oder schlägt mit dem Kopf gegen die Wand wie ein Narr, er trifft stets die emotionalen Muster unserer Leiden und unseres Widerstands, er berührt den Kern der Existenz. Seine Mitteilungen kodiert er in die Form von Ritualen, sie sind Gesten einer Revolte ohne Ziel und Hoffnung. Er verwendet die Kunst als ein Medium der Opposition und des Protests, nicht auf der Höhe des Tages, sondern in der Tiefe "de profundis" zeitlosen Raums. Er offeriert eine Utopie qua Negation der Gegenwart. Der natürlichen Repression begegnet der Mensch mit der Gesellschaftlichen, und jener mit der künstlerischen. Hört die allgemeine Repression auf, so auch die der Kunst, soweit sie nicht ohnehin affirmativ. Nur dann wird Leben zur Kunst und Kunst zum Leben, wenn ein Leben der freien Selbstentfaltung möglich ist. Nur dann wird Kunst als Ort der Opposition, der Raum schafft für das Eingreifen menschlicher Vernunft, nicht mehr notwendig sein (35). Bis dahin wird Kunst ästhetischer Reflex gesellschaftlicher Verhältnisse sein: das Zeichen der affirmativen Kunst ein Credo, das Zeichen der nicht-affirmativen Kunst eine Absage. Bis dahin wird jene das herrschende Denken, das Denken der Herrschenden, ästhetisch verklären, wird diese die herrschenden Ideen denunzieren und die unterdrückten Wahrheiten protegieren (36).

Der drohenden Gefahr, der Natur anheim- und damit auf einen Terror zurückzufallen, zu dessen Beseitigung & Überwindung ebengesellschaftlicher Terror eingeführt wurde - worin auch seine geschichtliche Legitimität fundiert - kann entronnen werden, indem an Natur ich nur zulasse, was Natur an meinem Leib, und neben den persönlichen Erfahrungen meines Leibes in der Welt ich Zweifel und Beweis der Vernunft als Korrektive, respektive kritische Reflexion als Tangente meiner Aktion, fungieren lasse.

Von Dante bis Cézanne ist seit je Tradition der Kunst die permanente Revolution. In dieser Tradition zu stehen und sie zu perpetuieren, verleiht O.Mühl und G.Brus ihren Rang. Denn schließlich ist die Frage noch nicht ausgebalodert, ob Kunst eine Komödie ist oder ein Debakel.

ANMERKUNGEN

- (1) zitiert nach S. Kracauer, Ornament der Masse, S. 57 ff.
 (2) A. Artaud, Oeuvres complètes, Tome 4, Le Theatre et son double, S. 85 ff.
 (3) A. Artaud, Le Disque vert, Nr. 4.
 (4) M. Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, S. 171-195, 1945, Paris.
 (5) H. Marcuse, Kultur und Gesellschaft 1, S. 63.
 (6) A. Artaud, Oeuvres complètes, S. 124. Vergleiche dazu: S. 102: Le T.d.C. se propose de recourir au spectacle de masses, de rechercher cette poésie qui est dans les fêtes et dans les foules. S. 37: le théâtre essentiel est comme la peste la révélation, la mise en avant.
 (7) Cl. Lévi-Strauss, Les structures élémentaires de la parenté: La prohibition de l'inceste constitue la Règle par excellence, la seule universelle, qui assure la prise de la culture sur la nature, elle est la condition générale de la culture.
 (8) Merleau-Ponty, op.cit., S. 195, 191, 184.
 (9) H. Marcuse, Kultur und Gesellschaft 1, S. 76.
 (10) vergl. Merleau-Ponty, op.cit., S. 195: le corps devient ambigu... éminemment dans l'expérience sexuelle, et par le fait de la sexualité.
 (11) Vergleiche: H. Marcuse, K+G 1, S. 94: Soweit trotzdem auch der Körper als Träger der Geschlechtsfunktion gewissermaßen zur Ware wird, (der Körper nicht nur als Arbeitsinstrument, sondern auch als Lustinstrument auf den Markt gebracht wird), geschieht dies unter Verachtung. Das Tabu ist verletzt. S. 77: Die Freiheit der Seele wurde dazu benutzt, um Elend, Martyrium und Knechtschaft des Leibes zu entschuldigen.
 (12) Arbeit entehrt ohnehin. Als peinlicher Ausverkauf seiner selbst insbesondere in der Nase des Bürgers (ob Groß-, ob Klein-), der - seit der franz. Revolution im Stuhl seines beneideten Vorbildes: des Adels - ehrgeizig & streberisch dessen luxuriöse Freiheit und Selbstentfaltung zu erreichen trachtet, wozu ihm jedoch gänzlich Mittel und Macht fehlen. Er rettet seine Selbstachtung & Würde, indem er für den Müßiggang des Leibes den Müßiggang der Seele eintauscht, deren Ausdruck die "höhere Bildung" ist, und holt das Odium des Luxus ein & nach, indem er distanzierend die Arbeit des Arbeiters etc. als "manuelle" diffamiert und die seine als "geistige" aufputzt.
 (13) cf. Peter Gorsen, Sexualität im Spiegel der modernen bildenden Kunst, in "Sexualforschung", hrg. von A. Menger. S. 455: Wie ließe sich im sprachlosen Medium des Bildes der Aggressionscharakter besser errichten, als durch unanständige Enthüllung der Sexualtabus?
 (14) Merleau-Ponty, a.a.O., S. 183.
 (15) vergleiche Merleau-Ponty, a.a.O., S. 176: le poème se détache pas de tout appui matériel. Sa signification n'est pas libre et ne réside pas dans le ciel des idées: elle est enfermée entre les mots sur quelque papier fragile. Ce n'est pas à l'objet physique que le corps peut être comparé, mais plutôt à l'oeuvre d'art. cf. die Anekdote von Mallarmé und Degas: die Ideen und die Worte, erzählt von Valéry; und Mallarmés Formel vom "Geheimnis der Kunst, das ein sinnliches sei". cf. Materialitätsthese Moderner Ästhetik.
 (16) Selbstverständlich vermögen auch Ideen als solche die Freiheit gegen die Gesellschaft zu verteidigen, jedoch per definitionem nicht im Kunstwerk, sondern im Essay, in der kritischen Theorie etc.
 (17) H. Marcuse, K+G I, S. 82, S. 89: Wie die Kunst das Schöne als gegenwärtig zeigt, bringt sie die revoltierende Sehnsucht zur Ruhe.
 (18) Merleau-Ponty, Humanismus und Terror, S. 109 + S. 103.
 (19) vergleiche: Bazon Brock, Film I/66.
 (20) A. Kaprow, Becker/Vostell: Happening S. 91: Was mich an der Pop Art am meisten interessiert, ist der Teil von ihr, der mit kommerzieller Kunst identisch ist.
 (21) A. Kaprow, a.a.O., S. 94.
 (22) H. Marcuse, K+G II, Bemerkungen zu einer Neubestimmung der Kultur, S. 94.
 (23) A.A. Moles, Revue d'esthétique 2, S. 181: 2) Mais l'art mécanique future répond à un besoin, une demande de la foule
 3) ...maladie du monde technologique que nous appelons l'alienation culturelle, dans laquelle l'individu consommateur, par son éloignement de l'individu créateur, s'est rendu entièrement étranger à la spontanéité. C'est la culture "kitch" ou la culture "Prisunic" (die auf der Produktivität des kapitalistischen Wirtschaftssystems basiert - der Verf.).
 (24) Die aktuelle Generation der Ladenschwengel, Angestellten etc., erbärmlich, weil nachfolgendes geschichtlich nicht mehr notwendig, demonstriert noch immer die traurig-tragische Position zwischen Proletariat und Bürgertum der historischen: verwertbares Subjekt zu sein in der Warenzirkulation. Tagsüber wirken am Produktionsprozeß sie mit und verdienen unter Repression das Geld, das abends für songs sie ausgeben, deren harter beat, trivialster Reflex der Repression, die am Tage infizierten Aggressionen lösen soll: Legionären gleich, die ihre hohen Gehälter, zur Verführung vor der Überfahrt übers Mittelmeer ausbezahlt, noch auf dem Schiff zurückbezahlen, erzwungen durch die hohen Preise der Lebensmittel und Getränke: artikulieren sie eine "verinnerlichte" und gelenkte Aggressionsbefreiung, die vom Apparat geduldet und gefördert wird, weil derlei Revoluzzen das Bestehende nicht gefährden, vielmehr seine Kontinuität befestigen: am nächsten Tag muß, weil abends verspielt, wieder Geld verdient werden.
 (25) M. Merleau-Ponty, Le Visible et l'Invisible, S. 265: Je dis... que la perception même est polymorphe et que, si elle devient euclidienne, c'est qu'elle se laisse orienter par le système. D'où question: comment peut on revenir de cette perception "brute" ou "sauvage"?
 (26) Otto Mühl: ...die simultaneität mehrerer aktionen. hier ist die Ähnlichkeit mit dem theater gegeben. auf die bezeichnung theater wird verzichtet, weil sie zu sehr mit traditionellen vorstellungen belastet ist. A. Kaprow, a.a.O.: Der Begriff "happening" bezeichnet eine Kunstform, die mit Theater ähnlich ist insofern, als sie in einem bestimmten Raum und einer bestimmten Zeit aufgeführt wird.
 (27) P. Gorsen, a.a.O., S. 455 Vgl. Otto Mühl: Scharlatanerie, Obszönität, Senkgrubenästhetik, sind die moralischen Mittel gegen Konformismus, Materialismus, Dummheit.
 (28) L. Kofler, Der proletarische Bürger, S. 42.
 (29) H. Marcuse, K+G I, S. 98.
 (30) H. Marcuse, K+G II, S. 167.
 (31) Im äußersten Erleiden der Verdinglichung triumphiert auch das Kunstwerk über die Verdinglichung, cf. (34).
 (32) M.M.-P., a.a.O., S. 194, u. S. 454.
 (33) H. Marcuse, K+G I, S. 84.
 (34) Diese freie Selbstentfaltung ist heute nicht der Fall. Daher ist die Koagulation von Zivilisation und Kultur eine repressive, und das Stichwort von "Kunst ist Leben, Leben ist Kunst" erbärmliches Omdit eines Bewußtseins, das unrettbar gesellschaftlichem Schein verfallen ist.
 (35) cf. Ionesco, Interview mit Figaro littéraire (Feb. 1966), wo er gegen den nouveau roman, gemäß ihm "Stümperei", den Satz ausspielte: L'art dénonçait justement les idées recues.

NACHTRAG I

Heute, Dez. 72, geschrieben, gehörte dieser Artikel selbstverständlich erweitert und auf einen anderen Stand gebracht. Ich lasse ihn dennoch in der damaligen Fassung drucken, weil er wesentliche Punkte nicht unberührt läßt und weil er kraft seiner Analyse gewisse Entwicklungen von Brus und Mühl prognostiziert hat. Leider war mir damals das literarische Cabaret der Wiener Gruppe nicht bekannt. Wenn Nitsch und Rudolf Schwarzkogler in diesem Artikel namentlich nicht auftauchen, soll das nicht bedeuten, daß ich ihre Arbeiten nicht der non-affirmativen Kunst zurechne. Ihr Fehlen ist auf zeitliche, für die Qualität ihrer Arbeit belanglose Umstände rückführbar.

An Mühl und Brus hat mich seinerzeit die Abkehr von der offiziellen Psychologie begeistert. Bei der Rezeption des Werkes von Nitsch, ich gestehe es offen, stand mir seine eigene Terminologie im Wege, die mir voll von Psychologie schien. Heute ist meine Interpretation unabhängig von seiner, sind für mich sein Werk und seine eigene Interpretation zwei verschiedene Dinge. Erst so sehe ich klar, wie auch er jenseits der Psychologie und mit dem Material gearbeitet hat bzw wie die Psychologie aus der Interpretation des Progreß' des Materials entstanden ist, wie die Entwicklung seines künstlerischen Universums seine Entwicklung des Materials ist. Ich sehe im Orgien Mysterien Theater auch das Materialdrama. Vom tachistischen Gestus zur existenziellen Emotion, vom Wurf roter Farbe zum Verschütten des Blutwassers, von Rieselbildern zum rieselnden Blut, von der besudelten Leinwand zum besudelten Leinen, vom Blut zur Menstruation, von der Binde zur Verletzung, von der klaffenden Wunde zur blutenden Scheide, vom Bild zum Fleisch, vom verletzten Fleisch zum Opfer, vom Opfer zum Opferlamm, von der Menstruation zur Monstranz, von der blutenden Wunde zu Christus, vom Tachismus zur Religion, von der Malerei zum Mysterium - Stationen eines stetig und gedankenreich (in der Art von Beuys) erweiterten Materials, wobei die dem Material (rote Leinwand, Schütten, blutende Binde etc) innewohnenden Bedeutungen gleichsam linguistisch immer tiefer erforscht und zur Schau gestellt werden. Indem Nitsch immer tiefere Schichten des Materials auslotet, stößt er auf die unserer Existenz zugrundeliegenden Strukturen und nimmt diese als seine Materialien. Vom tachistischen Wandgemälde zur Ausweidung der Eingeweide von Kadavern sehe ich das geschlossene Kunstwerk, das die Lebewesen auf die Tiefen der Existenz zurückführt, um sie von dorthier zu erneuern. Entgegen dem ästhetischen Anschein ist das Werk von Nitsch zutiefst positiv und optimistisch, dh schön, wenn damit eine Intensivierung der Lebensfreude gemeint ist. Denn Nitsch versucht jene psychischen Kräfte zu bewältigen, die normalerweise zur Katastrophe führen.

Die frühen Aktionen von Schwarzkogler kannte ich damals kaum. Seine zukunftsweisenden Arbeiten hat er meines Wissens erst nach 1965 gemacht, nämlich die Aktion in die Architektur, ins Environment, in die Performance, das Aktionistische ins Kultische, Prozessuelle fortzuführen. Wenn sich die Gelegenheit ergibt, werde ich über Nitsch und Schwarzkogler zu schreiben versuchen, was ihnen gebührt.