

**peter
weibel**

**the vienna group
in the international context**

Die Wiener Gruppe. ein Moment der Moderne 1954 - 1960: die wichtigsten Arbeiten und die
Assoziation; Peter Weibel (Hrsg.), Om und New York

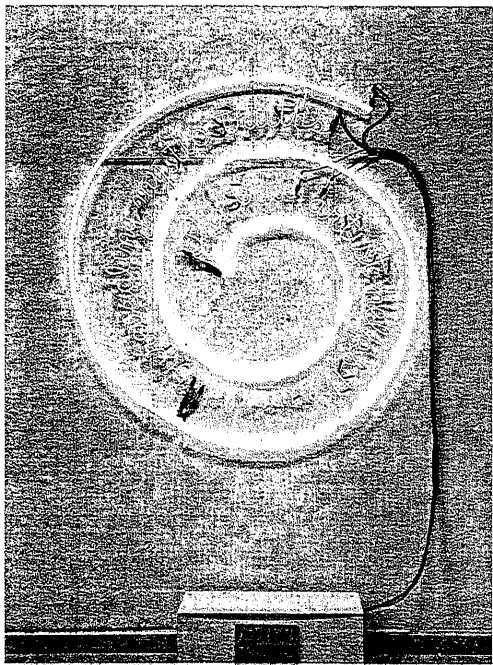
**peter
weibel**

**die wiener gruppe
im internationalen kontext**

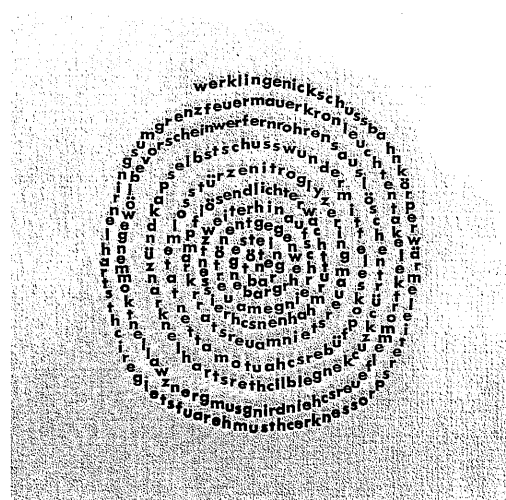
(1997)

[762 - 783

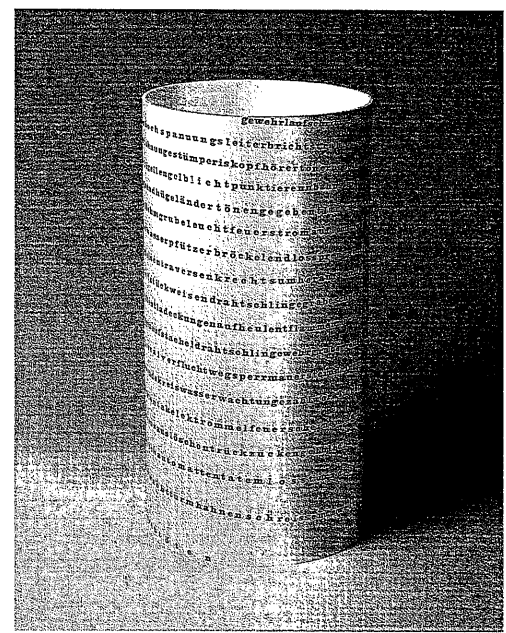
I. (visual essay, sketch of an art-historical comparison)



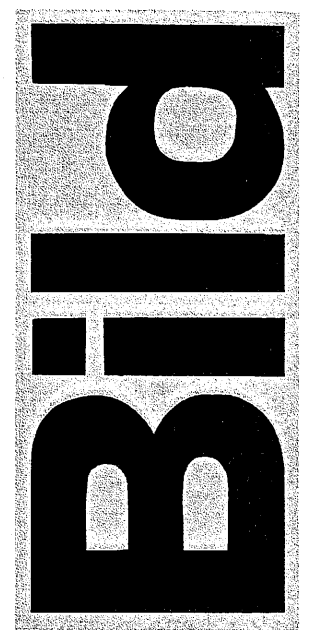
bruce nauman, window or wall sign, 1967



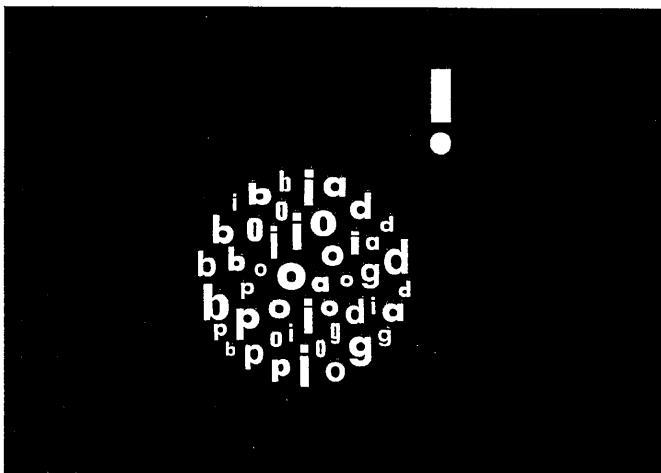
konrad bayer, flucht, fragment, 1962/64



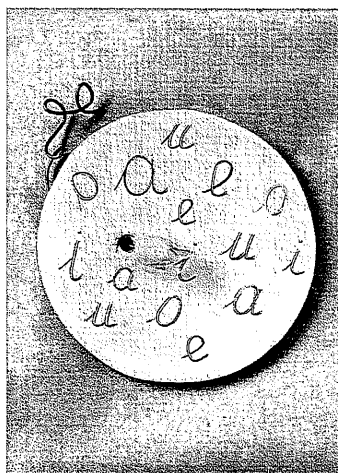
konrad bayer, flucht, 1962/64



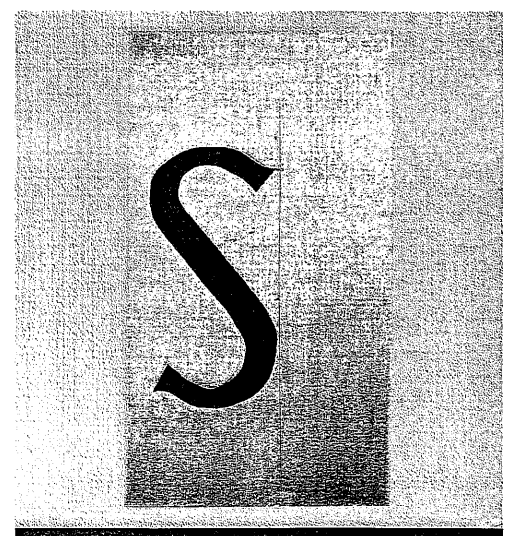
gerhard rühm, ein-wort-tafel, 1952/55



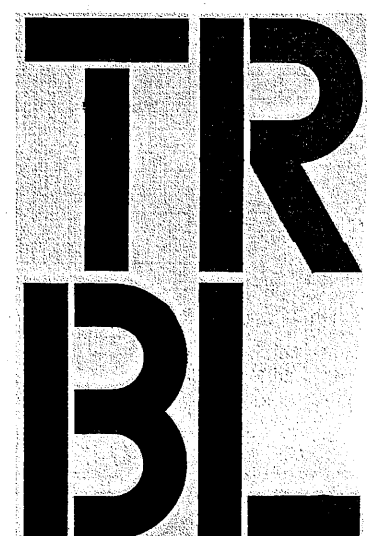
gerhard rühm, (typocollage), um 1961



marcel broodthaers, langage des fleurs, 1965



jannis kounellis, o. t., 1959



christopher wool, trouble, 1990

I. (essay, skizze einer kunsthistorischen komparatistik)



gerhard rühm. (fotomontage). 1959



john baldessari. frau und mann mit pfeil in der brust, 1984



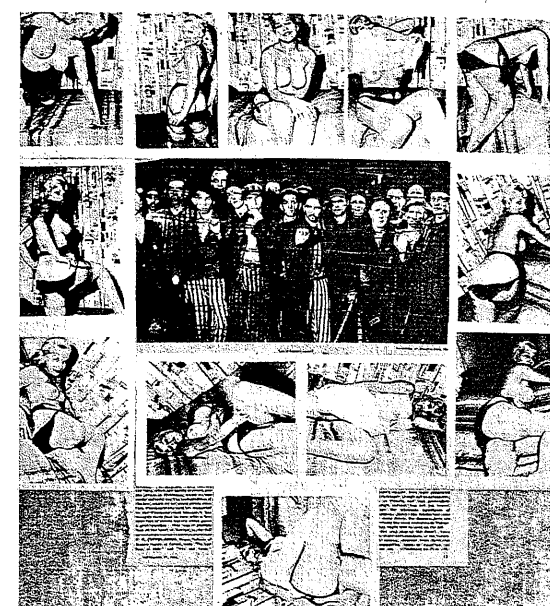
gerhard rühm. (fotomontage). um 1958



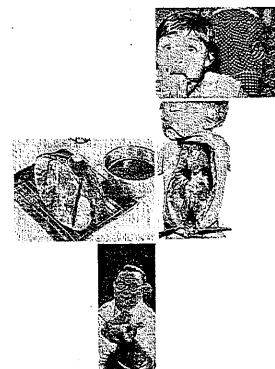
john baldessari, horizontal men, with one luxurating, 1984



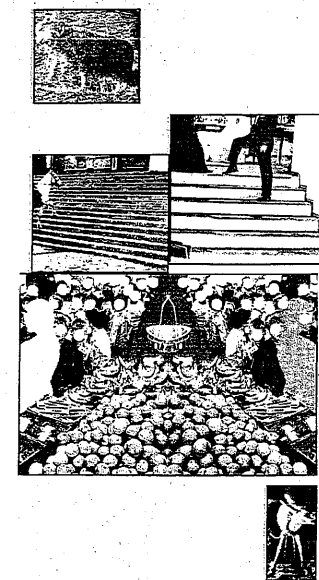
gerhard rühm, aus dem leben gegriffen (auszug/excerpt), 1959



boris lurie, buchenwald, 1959



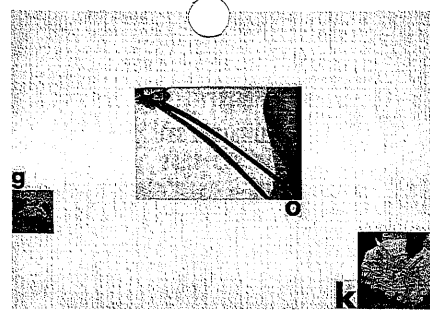
gerhard rühm, oswald wiener, kind und welt, (auszug/excerpt), 1958



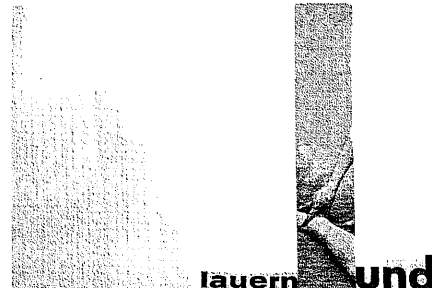
john baldessari, scale, 1987



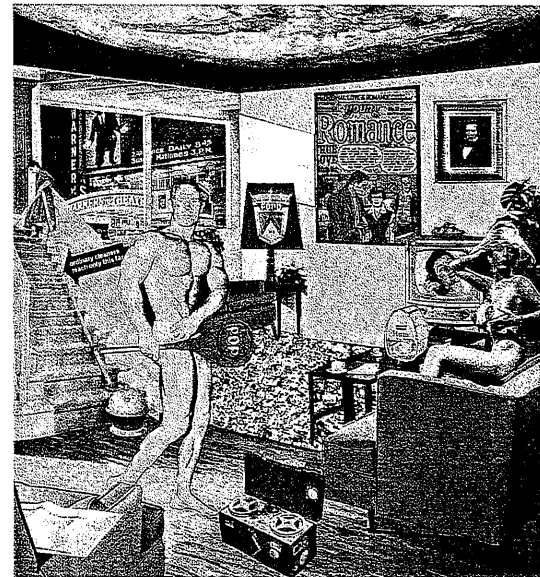
guy debord, *die zeit vergeht, in der tat, und wir vergehen mit ihr*, april 1954



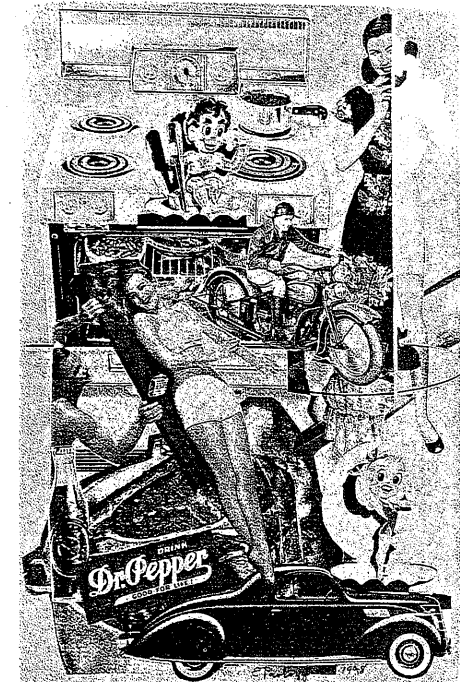
gerhard rühm, (textbild), 1956



gerhard rühm, (textbild), um 1956



richard hamilton, *just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956



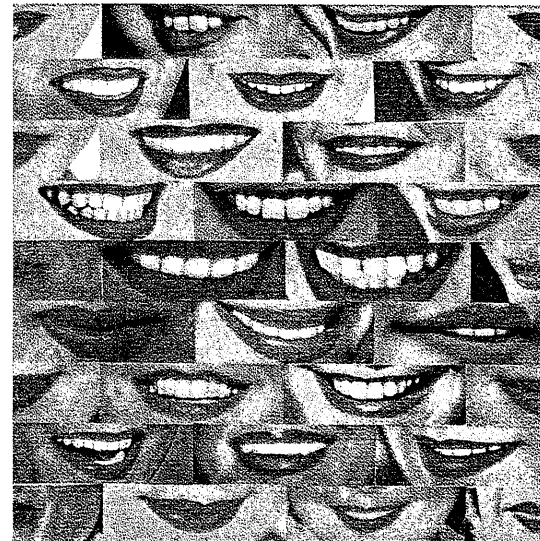
eduardo paolozzi, untitled, 1948



barbara kruger, *untitled (wir werden zur schau gestellt)* 1981-83



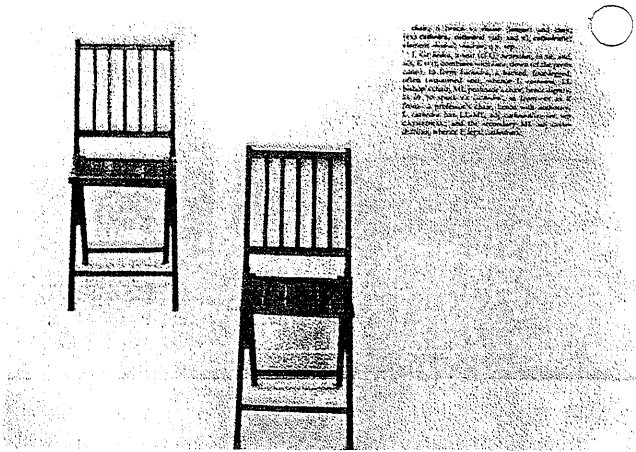
gerhard rühm, (schreibmaschinenideogramm), um 1956



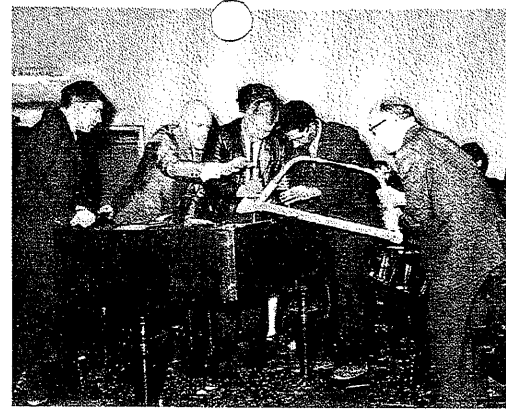
friedrich achleitner, aus *eine geschichte*, 1958



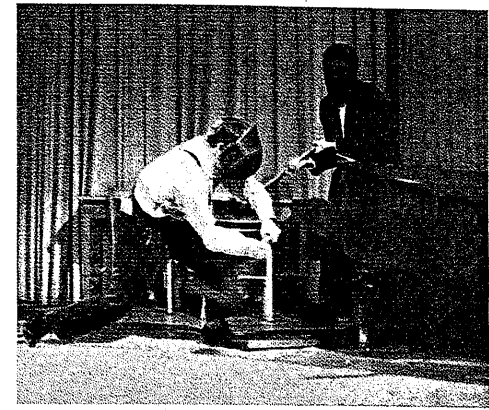
peter roehr, *FO-21*, 1965



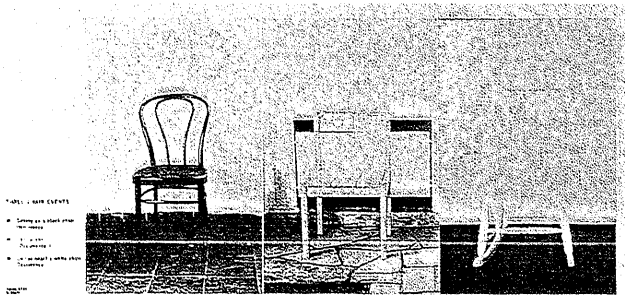
joseph kosuth, *one and three chairs*, 1965



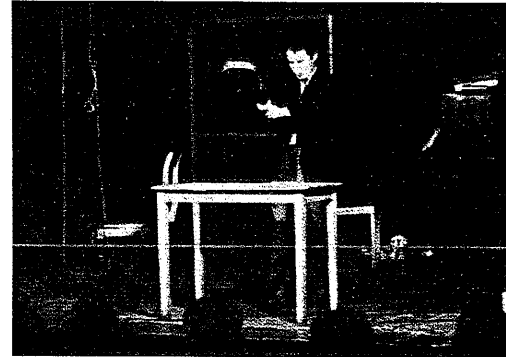
george maciunas, dick higgins, wolf vostell, benjamin patterson, emmett williams, *eine kleine nachtmusik*, 1962



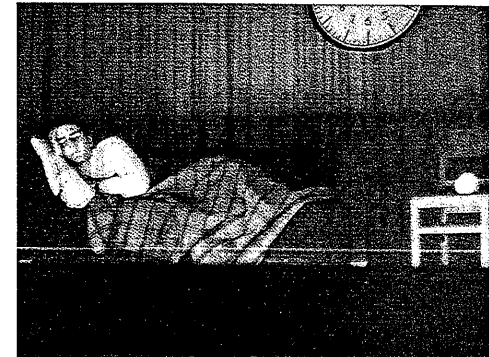
friedrich achleitner, gerhard rühm in *zwei welten*, 1959



george brecht, *three chair event*, 1961



name june paik, *one-for-violin solo*, 1962



gerhard rühm, *das erwachen*, 1959



friedrich achleitner, *stühle aufstellen und wegtragen*, 1959



alison knowles, dick higgins, *danger music*, 1962



oswald wiener schneidet friedrich achleitner die haare, 1959

II. (the vienna group within the national context)

in the effort to introduce austrian contributions to the construction of modernism internationally, using the biennale as a forum, and to promote a critical advance of the modernist project itself, from the outset my approach has been project-oriented rather than oriented around individuals. the criteria for my decision were, therefore, culture-political and not personal-political.

in 1993, the austrian pavilion stood under the motto «rupture» as in many ways there was a break with tradition, and there had to be one, especially in terms of the suppression concerning the austro-fascist aspects of the pavilion built in 1934¹. the history of the pavilion is characteristic of my continuum hypothesis relating to austrian history, according to which there was never a clear breach with the nazi and austro-fascist past. on the contrary, there was a more or less seamless transition². it was almost the same political and ideological powers - i.e., people - dominating the country during the first republic (1918-38) and at the time of the annexation to the german reich (1938-45), which ruled in austria after 1945, too. the chronological markers 1918, 1934 (the corporative state), 1938 (the annexation), 1945 and 1955 (the state treaty after the allied occupation) are characterised less by cuts, breaches, changes, fresh starts, than they are by continuity.

in 1995, a massive intervention in the construction of the pavilion ensued to make the breach more radically evident by using an architectural transformation. to counter neglected opportunities for modernisation in the past as a consequence of the restrained corporative state, which still prevailed after 1945, an especially progressive and utopian pavilion was to be made: «the pavilion of the media - architecture and art newly equated»³. the conservative view of the past still predominating had, even after 1945, still falsified austrian art in a field of expression and emotion, whereas the opposite was, in truth, the case. the history of austrian art was given a new contour to the extent that the pavilion was given a new facade. for, as my second thesis states, austrian cultural politics in the second republic was deliberately, or subconsciously, a continuation of the anti-modernism of the first republic in that it laid equal stress on expression, emotion and the irrational. the banishing of reason in the sciences as much as in the arts⁴ was the aim of the corporative state and the national socialists, from the new viennese school of music (schönberg, berg, webern), via freud's psychoanalysis to the wiener kreis (viennese circle: wittgenstein, gödel, carnap), as critical-analytical reason could not be entirely eradicated in an approach to the sciences, reason was allotted an even smaller role to play in the arts. austrian culture was, then, split into a rational approach to science, which was tolerated, and rational art, which was not.

this perspective of a culture split in two was upheld in the second republic. whenever, for example, in the major exhibitions of the 80s in venice, vienna, paris, new york, london, of fin de siècle vienna, the issue was to define austria's cultural identity, the stress was laid on expression and emotion and so on anti-modernist tendencies. in the face of such exhibitions, it sounds like derision when carl e. schorske, inter alia, refers to this vienna as «the

laboratory of modernism». even at 1945, austria was still standing under the effects of austro-fascism and national socialism. in the 50s, the vienna group burst into this anti-modernist tradition of the first and second republics with its members who had tediously to teach themselves about the avant-garde movements in europe (and austria) before the war. in doing this, because of the exclusion of modernism from austria between 1918 and 1945, the wiener gruppe formed the first modern art movement, not just after 1945, at the same time already being neo-modernists from a pan-european perspective. in this sense, the austrian pavilion for 1997 is being presented under the title «a moment of modernism».

the analysis of language and sensation is a central theme for the austrian literature and art of relevance since the turn of the century (ernst mach, fritz mauthner). nothing is acknowledged as having vouched for this more than the experimental literature of the wiener gruppe. the wiener gruppe's aesthetic programme addresses itself directly to precisely that rational aesthetics of modernism formally pursued by the new viennese school of music up to the wiener kreis which had been stigmatized by the first republic and banished by the second. hence in the 50s, it encountered the embittered resistance of the entire social spectrum still predominantly anti-modernist. in austria, the wiener gruppe lacked a milieu that might have multiplied their ideas, let alone a media which might have been able to give them support. the vienna group met with hostility, was isolated, most of their members were forced to go abroad like other progressive artists after them. art-mann left austria in 1960, rühm in 1964, wiener in 1970. this meant that they were unable to develop in the same way as the, from premise comparable, movements of lettrism and the situationists in france or the group «oulipe» (since 1960, also in france), or «group 63» in italy, not to mention the emerging pop and underground-culture-in-england and the states. in the sixties the vienna-group had a tremendous influence on german speaking literature



miles davis, birth of the cool (cover), 1950

II. (die wiener Gruppe im nationalen kontext)

im bestreben, die biennale als forum zu benutzen, um österreichische beiträge zur konstruktion der moderne international vorzustellen und das projekt der moderne selbst kritisch voranzutreiben, habe ich von anfang an projekt- statt personenbezogen gearbeitet. die kriterien meiner entscheidungen waren daher kulturpolitische statt personalpolitische.

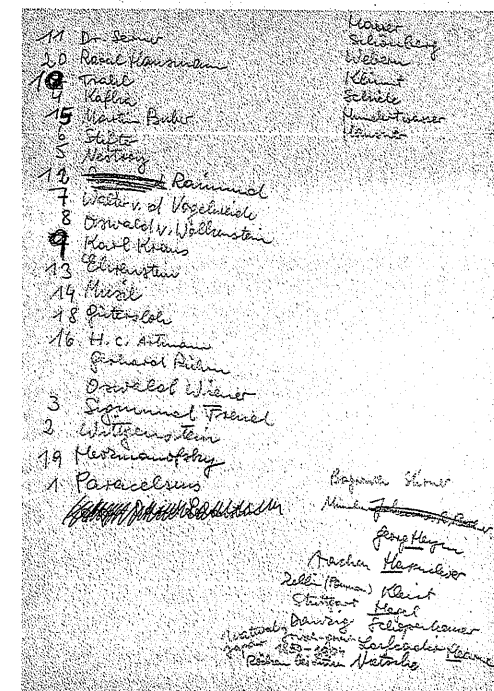
der österreichische pavillon 1993 stand unter dem zeichen «bruch», weil auf mehrfache weise mit traditionen gebrochen wurde und werden mußte, vor allem mit der verdrängung der ständestaatlichen aspekte des 1934 gebauten pavillons selbst¹. die geschichte des pavillons ist nämlich bezeichnend für meine kontinuums-hypothese zur österreichischen geschichte, die besagt, daß 1945 kein bruch mit der nationalsozialistischen und austrofaschistischen vergangenheit stattfand, sondern im gegenteil ein mehr oder minder nahtloser übergang². die fast gleichen politischen und ideologischen kräfte bzw. personen, die das land in der ersten republik (1918-38) und in der zeit des anschlußes an großdeutschland (1938-45) dominierten, beherrschten österreich auch noch nach 1945. die zeitmarken 1918, 1934 (ständestaat), 1938 (annexion), 1945 und 1955 (staatsvertrag nach der okkupation) sind weniger durch zäsuren, brüche, wende, stunde null, sondern vielmehr durch kontinuieritäten gekennzeichnet.

im jahre 1995 kam es zu einer massiven baulichen intervention am pavillon, um durch eine architektonische transformation den bruch noch radikaler deutlich zu machen. die versäumte modernisierung in der vergangenheit als folge der gemäßigten ständestaatlichen, austrofaschistischen kontinuierität nach 1945 sollte durch einen progressiven und utopischen pavillon gekontert werden: «der pavillon der medien - eine neue gleichung zwischen kunst und architektur»³. der weiterhin herrschende konservative rückspiegel hat auch nach 1945 die geschichte der österreichischen kunst in ein feld von expression und emotion verfälscht, wo in wahrheit das gegenteil der fall war. indem der pavillon ein neues gesicht erhielt, so auch die österreichische kunstgeschichte eine neue kontur. denn meine zweite these lautet, daß die österreichische kulturpolitik der zweiten republik die antimoderne der ersten republik unbewußt oder ungewußt fortgesetzt hat, indem sie weiter auf expression, emotion und irrationalität gesetzt hat. die vertreibung der vernunft in der wissenschaft wie in der kunst⁴ war das ziel des ständestaates und der nationalsozialisten, von der neuen wiener schule der musik (schönberg, berg, webern) über die psychoanalyse freuds bis zum wiener kreis (wittgenstein, gödel, carnap). wenn schon in der wissenschaft die kritisch-analytische vernunft nicht zur gänze abgeschafft werden konnte, so durfte in der kunst die vernunft umso weniger eine rolle spielen. die österreichische kultur wurde also geteilt, in eine geduldete rationale wissenschaft und eine nicht geduldete rationale kunst.

diese perspektive einer zweigeteilten kultur hat sich in der zweiten republik fortgesetzt. immer wenn es z.b. in den großausstellungen der 80er jahre in venedig, wien, paris, new york, london über das wien der jahrhundertwende darum ging, österreichs kulturelle identität zu definieren, wurde auf expression und emotion gesetzt

und damit auf antimoderne tendenzen. es klingt angesichts solche ausstellungen wie verhöhnung, wenn carl e. schorske u.a. dieses wien «das laboratorium der moderne» nennen. österreich stand auch nach 1945 noch immer im zeichen von autrofaschismus und nationalsozialismus, wenn auch in gemäßigter form. in diese antimoderne tradition der ersten und zweiten republik platze in den 50er jahren die wiener gruppe, deren mitglieder im selbststudium mühsam kenntnisse über die avantgardistischen bewegungen europas (und auch österreichs) vor dem kriege erworben hatten. die wiener gruppe bildete also aufgrund des ausschlusses der moderne in österreich zwischen 1918 und 1945 die erste moderne kunstbewegung österreichs, nicht nur nach 1945, war aber gleichzeitig in gesamt-europäischer perspektive schon neomodern. der österreichische pavillon von 1997 steht daher unter dem titel «ein moment der moderne».

sprach- und empfindungsanalyse ist ein zentrales thema für die relevante österreichische literatur und kunst seit der jahrhundertwende (ernst mach, fritz mauthner). nichts steht bekannterweise mehr dafür ein als die experimentelle literatur der wiener gruppe. das ästhetische programm der wiener gruppe knüpft nämlich genau an jene rationale ästhetik der moderne an, von der neuen wiener schule der musik bis zum wiener kreis, welche die erste republik vertrieben und die zweite republik verbannt hatte. sie stieß daher in den 50er jahren auf den erbitterten widerstand der gesamtgesellschaftlich noch immer dominierenden feinde der moderne.



konrad bayers väterländische liste, 1982

for example the early peter handke and his experimental theatre pieces.

III. (outline of a transnational art-historical comparison)

the vienna group was not just perhaps the most decisive moment for modernism in austria between 1954-60, from which other models of modernism were to repeatedly emerge later, but even in international comparison from france to america, the activities of the wiener gruppe represent a pioneering achievement which was to anticipate many of the avant-garde aesthetic practices ranging from the 60s to the 80s. the wiener gruppe represented, alongside two or three others, the embodiment of a decisive modernist moment in europe.

the vienna group was comprised of a circle of friends who had repeatedly been working in close co-operation with one another since 1952. in 1952 h.c. artmann and g. rühm had met, bayer joined them in 1952, 1953 o. wiener and then, in 1955, f. achleitner. 1957/58 artmann left the group, in 1959 wiener, too. k. bayer committed suicide in 1964. in 1967, rühm published the «wiener gruppe» anthology. for this reason the individual members of the group experienced the time of the wiener gruppe with varying intensity. h.c. artmann speaks of 1955-57, k. bayer 1954-59, o. wiener 1957-59 (without artmann) as the most intensive period of their work together. personally, i am referring to the years 1954-59 when i speak of the wiener gruppe. during this period, the cool manifest was written and the following forms developed: typewriter-ideograms, typocollages, formulaic poems, word and phonetic compositions, newspaper collages, inventions, montages, series, rows, constellations, text montages, studies, picture texts, text films, projections, picture montages, dialect poems, theatre pieces, spoken pieces, text sculptures, etc. furthermore, especially in the trans-textual phase between 1958 and 1959, actions or happenings were realised on the stage or in a live context, which are at best comparable with the international situationists in their radical critique of the cultural systems of representation and constructions of reality.

from this perspective it is an attractive historical juncture at which both the wiener gruppe (via konrad bayer) as well as the situationists (via michèle bernstein) were permitted to issue a brief explanation of their aims in the same year and in the same edition of the «times literary supplement» (3.9.64). michèle bernstein summarised the aims of the situationists accordingly: «as a start they aimed to go beyond artistic specialization - art as a separate activity - and delve beneath that whole movement for breaking-up language and the dissolution of forms that had constituted modern art at its most authentic. it was decided that the first domain for their future creativity would embrace experiments in behaviour, the construction of complete settings, moments of life freely created». the issue was, then, the establishment of a free way of life and not merely the freedom of artistic form. the stress on the environment or context and conduct in everyday life as a stage on which situations are constructed, was a desertion of the historical artistic production of aesthetic objects. this meant that from 1962 even prominent artists such as asger jorn no longer had a place in

the international community of situationists. art is replaced with «a method for the experimental construction of everyday life» (debord). the situationist construction is gearing-up to form a «new reality». interventions, events, situations are supposed to lead to the dissolution of the aesthetic object of historical art. in 1959, in nr.3 of the s.i. (the international situationists) bulletin, the demise of art was announced: «a ghost is haunting bourgeois civilisation, a ghost casting the shadow of doubt on their culture, making the modern dissipation of their artistic media visible.» just as «dérivé's» circumspect roamings as «experimental behaviour of the accelerated transition through diverse varied contexts» is to replace the work, so «détournement» (diversion, alienation of function) is supposed to replace art: the integration of contemporary, or past, artistic production into a higher construction of the context. in the same bulletin, debord writes about «détournement» as negation: «the alienation of function, i.e., the re-using of existing artistic elements within a new unity... the two fundamental laws for the alienation of function are the loss of significance — which can lead so far as to the loss of the original sense... at the same time, the organisation of a new meaningful whole...» guy debord's «mémoires», prepared in 1957 and published in 1959, with painterly accents by a. jorn, is an early masterpiece of this alienation of purpose, «comprised entirely of pre-fabricated elements». «each sign is open to transformation into something else, even into its own opposite», wrote g. debord and gil j. wolman in their essay «mode d'emploi du détournement» (1956). k. bayer wrote in «the electrical hierarchy» of «stein der weisen» (1954 - 62): «every sentence enters the situation which the others have previously created», and in the epilogue to «der stein der weisen» (the philosopher's stone): «everything can mean this and that. everything wants to mean something else».

artistic-links-or-relationships-to-the-british-independent-group-of-the-50s could also be established. richard hamilton summarised the ideas to have emerged in the most significant manifestos just after the war in london, in a letter to peter and alison smithson: «parallel of life and art (investigation into an imagery of general value) man, machine and motion (investigation into a particular technological imagery) ad image research (paolozzi, smithson, mc.hale) independent group discussion on pop art — fine art relationship house of future (conversion of pop art attitudes in industrial design to scale of domestic architecture) this is tomorrow group 2 presentation of pop art and perception material attempted impersonal treatment. group 6 presentation of human needs in terms of a strong personal idiom. looking at this list it is clear that the pop art/technology background emerges as the important feature». 5

the parallels between life and art, the removal of dividing lines and the borders between popular and high culture, the appropriation of materials used for mass media and advertising, even when used out of context and in a critical way, and the interest for machines, for technology and for the future are also fields of interest of the wiener gruppe (see rühm's photomontages using material from mass media). especially bayer and wiener have developed

der wiener gruppe fehlte in reich ein milieu, das ihre ideen multipliziert hätte, geschweige denn medien, die sie publizistisch unterstützt hätten. die wiener gruppe wurde bekämpft, isoliert und ihre protagonisten wurden mehrheitlich, wie noch andere fortschrittliche künstler/innen nach ihnen, ins ausland getrieben. artmann verließ österreich 1960, rühm 1964, wiener 1970. sie konnten sich daher nicht entfalten wie die in ansätzen vergleichbaren bewegungen des lettrismus und situationismus in frankreich oder der gruppe «ouïpo» (seit 1960, ebenfalls in frankreich), oder der «gruppe 63» in italien, geschweige wie die aufkommende pop- und underground-kultur in england und amerika. die wiener gruppe hat in den 60er jahren dennoch einen tiefgehenden einfluss auf die deutschsprachige literatur ausgeübt, z.b. auf den frühen peter handke und seine experimentelle prosa wie seine experimentellen theaterstücke.

III. (skizze zu einer transnationalen kunstgeschichtlichen komparatistik)

die wiener gruppe war aber in der zeit zwischen 1954-60 nicht nur der vielleicht entscheidendste moment der moderne in österreich, von dem später immer wieder andere modelle der moderne abgeleitet wurden, sondern auch im internationalen vergleich von frankreich bis amerika stellen die künstlerischen aktivitäten der wiener gruppe eine pionierleistung dar, die viele ästhetische praktiken der avantgarde von den 60er bis zu den 80er jahren antizipierte. als radikale avantgarde der 50er jahre verkörpert die wiener gruppe einen europäischen moment der moderne, vergleichbar mit wenigen anderen der zeit.

die wiener gruppe bestand aus einem freundeskreis, der seit 1952 immer wieder eng zusammenarbeitete. zuerst trafen sich um 1950 h. c. artmann und g. rühm, 1952 kamen k. bayer, 1953 o. wiener und 1955 f. achleitner dazu. 1957/58 verließ artmann die gruppe, 1959 wiener. 1964 beging k. bayer selbstmord. 1967 gab g. rühm die anthologie «wiener gruppe» heraus. es haben daher die einzelnen gruppenmitglieder die zeit der wiener gruppe verschieden intensiv erlebt. h.c. artmann nennt 1955-57, k. bayer 1954-59, o. wiener 1957-59 (ohne artmann) als die intensivsten zeitschnitte der zusammenarbeit. ich selbst beziehe mich auf den zeitschnitt 1954-59, wenn ich von der wiener gruppe spreche. in dieser zeit wurde das coole manifest geschrieben, wurden die schreibmaschinen-ideogramme, typocollagen, formulargedichte, wort- und lautgestaltungen, zeitungscollagen, inventionen, montagen, serien, reihungen, konstellationen, textmontagen, studien, typo-foto-montagen, bildtexte, textfilme, projektionen, bildmontagen, dialektgedichte, theaterstücke, hörspiele, textsulpturen etc. entwickelt. besonders in der transliterarischen, transtextuellen phase zwischen 1958 und 1959 wurden aktionen bzw. ereignisse auf der bühne und im leben realisiert oder projiziert, die in ihrer radikalen kritik der kulturellen repräsentationssysteme und wirklichkeitskonstruktionen in der zeit höchstens mit der situationistischen internationale zu vergleichen sind.

es ist daher eine hübsche pointe der geschichte, daß sowohl die wiener gruppe (durch konrad bayer) als auch die situationisten (durch michèle bernstein) im gleichen jahr und in der gleichen nummer von «the times literary supplement» (3. 9.1964) in einer

kurzen synopsis ihre ziele erklären durften. michèle bernstein faßte die ziele der situationistischen internationale so zusammen: «as a start they aimed to go beyond artistic specialization - art as a separate activity - and delve beneath that whole movement for breaking-up language and dissolutions of forms that had constituted modern art at its most authentic. it was decided that the first field of their future creativeness would embrace experiments in behaviour, the construction of complete settings, moments of life freely created». es ging also um die erschaffung eines freien lebens und nicht bloß freier künstlerischer formen. die betonung auf umwelt und verhalten im alltäglichen leben als bühne der konstruktion von situationen desertiert die historische kunstproduktion von ästhetischen objekten. daher hatten ab 1962 auch avancierte künstler wie asger jorn keinen platz mehr in der situationistischen internationale. kunst wird ersetzt durch «eine methode der experimentellen konstruktion des alltäglichen lebens» (debord). eine «neue wirklichkeit» soll durch die situationistische konstruktionen gebildet werden. eingriffe, interventionen, ereignisse, situationen sollten das ästhetische objekt der historischen kunst auflösen. 1959 erscheint in der nr.3 des bulletin der s.i. eine notiz über das absterben der kunst: «in gespenst geht um in der bürgerlichen zivilisation, das gespenst der infragestellung ihrer kultur, die in der modernen auflösung all ihre kunstmittel zum vorschein bringt.» so wie das umherschweifende (dérivé) als «experimentelle verhaltensweise des beschleunigten durchgangs durch verschiedenartige umgebungen» die arbeit ersetzen sollte, so soll das «détournement» (die diversion, die zweckentfremdung) die kunst ersetzen: «die eingliederung jetziger bzw. vergangener kunstproduktion in eine höhere konstruktion der umwelt». im gleichen bulletin schreibt debord über «détournement» als negation: «die zweckentfremdung d.h. die wiederverwendung bereits bestehender kunstelemente innerhalb einer neuen einheit ... die beiden grundlegenden gesetze der zweckentfremdung sind der verlust der wichtigkeit - der bis zum verlust des ursprünglichen sinns gehen kann ... und zu gleicher zeit die organisation einer neuen bedeutungsvollen gesamtheit ...». das 1957 vorbereitete und 1959 publizierte buch guy debords «mémoires», mit malerischen akzenten von a.jorn, ist ein frühes meisterwerk der zweckentfremdung, «ganz aus vorgefertigten elementen zusammengesetzt». «jedes zeichen ist für veränderungen in etwas anderes empfänglich, sogar in sein gegenstück», schrieben g.debord und gil j.wolman in ihrem essay «mode d'emploi du détournement» (1956). k. bayer schrieb in «die elektrische hierarchie» aus «stein der weisen» (1954-62): «jeder satz betritt die situation, die alle vorhergehenden geschaffen haben» und im nachwort zu «der stein der weisen»: «alles kann dies und jenes heißen. alles mag auch etwas anderes heißen.»

künstlerische beziehungen könnten auch zur britischen independent group der 50er jahre hergestellt werden. richard hamilton summierte in einem brief an peter und alison smithson 1957, welche ideen in den wichtigsten manifestationen der nachkriegsjahre in london auftauchten: «parallel of life and art (investigation into an imagery of general value) man, machine and motion (investigation into a particular technological imagery) ad image research (paolozzi, smithson, mc hale) independent group discussion on pop art - fine art relationship house of future

reflexions on the dissolving of art and the experimental interventions into everyday life, which they have in common with the situationists: the exhibition of 'real life' in both cabarets 1958 and 1959 (real radio broadcasts, sleeping on the stage), the exhibition of basic materials like shit, ant heaps etc. (arte povera), the construction of new situations (the public as actors and the actors as spectators), experimental behaviour on the stage and in life, «the assemblage of preconstructed elements», «the use out of context and re-use of pre-existing elements of art within a new entity, which can go as far as the loss of the original meaning», precisely describes the technique of inventions and montages, which the vienna group has been applying since 1954.

as regards their production, the interest in instruction manuals, in the principle of construction and in the system is also greater than the interest in the product. they are not interested in how work sounds rather in how it is made. especially for bayer and wiener, art becomes a system, a machine, fiction. due to the futile aspect of art based on defining art essentially and ontologically but in fact is a socially constructed system, bayer and wiener despise art. combined with the tendency to control experimental real life situations, the fictional aspect of the art system is used to design real people as fictional, constructed artists and to provide them with an aesthetic program that is padhi frieberger, robert klemmer and others⁶. incidentally these innovations were radically taken further by peter weibel in the sixties. in «the head of vitus bering» (1958-63) k. bayer designed a fictionally shamanistic, artistic personality which anticipates joseph beuys to the last detail: «vitus bering wore a black coat of bear skin. vitus bering's hat was a broad-rimmed felt hat of beaver hair. the shaman has an alter ego which is a tree or an animal». bayer and wiener, as well as h. c. artmann, have developed not only multiple identities, a pluralistic personality theory, but have also constructed fictional art-games and art-personalities in real life. art became a language-game of fictional elements. this was based on wittgenstein's theory of «language-games» developed in 1930, published in 1953 in the «philosophical investigations» (1958, 2nd edition), where the meaning of sentences is defined by their use in specific social situations, that means that a connection between a language game (which is the use of language following particular rules that are changeable) and forms of life are constructed. the minimalist carl andré also was aware of the fictional aspects of art. in 1965 in the text «questions and answers» his answer to the question: what is quality in art? was «a) quality in art is the fiction of the artist. b) quality in art is the fiction of the critic». bayer and wiener had fictionalised the artist as well as the critic ten years before that. wiener even went so far as to destroy his complete works of the fifties.

after his experiences as an experimental poet in the fifties oswald wiener began a concept work in the sixties, which was published under the title «the betterment of middle europe, novel». more radical than the british and american conceptual artists, wiener conceived language as a medium of socialisation. language and society could no longer be separated idealistically nor formally in the work of wiener in the early sixties as it was possible in the anglo-american conceptual art, rather wiener represented the notion that language was precisely the context, namely socially constructed reality, from which it supposedly helps us to distinguish ourselves. through our speech the state constructs a social reality

with the help of language. while conceptual artists trusted in language as a possibility of analysis and critique, wiener mistrusted precisely the medium in which he expressed his critique, language. To criticize society and reality in the medium language is therefore doubtful, because it is this very language which has helped to construct this reality and society. doubts and criticism of the language are prerequisites for a critique on reality. In 1958 and 1959 wiener therefore constructed events, which dealt with the controlling of concrete situations in everyday life through the use of language, in the context of the literary cabarets of the wiener gruppe. the verbal behaviour as a prerequisite of reality was deconstructed by «the controlling of concrete situations» (o. wiener) and therefore also objectivity and the normative aspect of reality. situationist strategies had been anticipated or paralleled here. «reality was put on display and therefore switched off», were his own words in his text for the literary cabaret of the wiener gruppe.⁷ by criticising language he expressed his dismissal of the state and its reality.

the relationship between wiener and the wiener gruppe to conceptual art is typical for the almost tragic paradox in the misguided understanding of not only the internal but also the external european art discussion. as the happenings and fluxus-events at the beginning of the sixties took place and were experienced as a sensational innovation by the bourgeois art business, these had been theoretical positions which the wiener gruppe had already left behind. as the nouveau réalisme started exhibiting reality around 1960, for the wiener gruppe this already was an historic art form, which they had been experiencing since 1958. as others discovered and put on display «reality» as a material in the sixties, the wiener gruppe already had already gone beyond it in the fifties. In similar time shifts conceptual art developed in austria and in the anglo-american-region, with the result that earlier positions of the wiener gruppe on action- and conceptualart were excluded by the chronologists of contemporary events - the reasons for this being capitalistic ousting competition and national demands of hegemony even in art - because they had happened too soon and therefore would have relativised the successors' worth in cognitive theory and market value.⁸

from 1965 on a movement, influenced by an early wittgenstein - wittgenstein I - installed itself into the english speaking world, which was called conceptual art. from 1969 a journal appeared in england entitled «art-language: the journal of conceptual art». due to this a strange shift took place, because while anglo-american artists discovered wittgenstein I in the middle of the sixties, viennese artists like oswald wiener were already preoccupied with wittgenstein II since the middle of the fifties. this was therefore the late wittgenstein, who had gone beyond the early «tractatus». «tractatus» stated «the sentence is the image of reality» (4.01). in the «tractatus logico-philosophicus» ludwig wittgenstein had constructed the picture theory of language, a kind of theory on correspondence of language and reality. the sentence shall be the image of reality. the image shall be a model of reality. the sentence shall be a description of fact. if the fact really exists as it is described by the sentence, then the sentence is true. in order that a sentence and an image may create a picture, they have to have something in common with the fact: the form. the relationship that can be portrayed consists of attributions of elements of the image and the

(conversion of pop art attitude to industrial design to scale of domestic architecture)

this is tomorrow
group 2 presentation of pop art and perception material attempted impersonal treatment. group 6 presentation of human needs in terms of a strong personal idiom.
looking at this list it is clear that the pop art/technology background emerges as the important features.⁵

die parallele zwischen leben und kunst, die aufhebung der gattungsgrenzen und der schranken zwischen trivial- und hochkultur, die aneignung, wenn auch zweckentfremdet und kritisch, von materialien aus den massenmedien, aus der werbung, das interesse für maschinen, für technologie, für zukunft, für eine «neue wirklichkeit» ist auch ein interessensstrang der wiener gruppe (siehe rühms fotomontagen mit materialien aus den massen-medien). besonders bayer und wiener entwickelten überlegungen zur aufhebung der kunst, zur entspezialisierung und zu experimentellen eingriffen in den alltag, die den situationisten sehr verwandt waren: die ausstellung «wirklichen lebens» in den beiden cabarets 1958 und 1959 (das wirkliche radioprogramm, das schlafen auf der bühne), die ausstellung armer materialien wie scheiße, ameisenhaufen etc. (arte povera), die konstruktion von neuen situationen (das publikum als schauspieler und die akteure als zuschauer), experimentelle verhaltensweisen auf der bühne und im leben. «das zusammensetzen aus vorgefertigten elementen», «die zweckentfremdung und wiederverwendung bereits bestehender kunstelemente innerhalb einer neuen einheit, die bis zum verlust des ursprünglichen sinns gehen kann», beschreibt genau die techniken der inventionen und montagen, die die wiener gruppe seit 1954 betreibt.

auch in ihrer produktion ist das interesse an der gebrauchsanweisung, am prinzip der konstruktion, am system größer als am produkt. sie interessieren sich nicht dafür, wie ein werk klingt, sondern wie es gemacht ist. besonders bayer und wiener wird kunst daher zu einem system, zu einer maschine, zu einer fiktion. weil die kunst ihr sozial konstruiertes system essentialistisch als ontologisches ausgibt, verachteten sie den kunstbetrieb. in der verbindung mit der tendenz, experimentell reale lebenssituationen zu steuern, wird die fiktionalität des kunstsystems benützt, um realen personen eine konstruierte identität als künstler zu verleihen und sie mit einem ästhetischen programm auszustatten, z.b. padhi frieberger, robert klemmer u.a.⁶ diese innovation ist übrigens von peter weibel in den 60er jahren radikal fortgeführt worden. in «der kopf des vitus bering» (1958-63) entwirft k.bayer eine fiktive schamanistische künstlerpersönlichkeit, die bis ins detail joseph beuys vorwegnimmt: «vitus bering trug einen schwarzen mantel aus bärenfell. der hut des vitus bering, ein filzhut aus biberhaar, breitkrempig. der schamane besitzt ein alter ego, ein tier oder einen baum.» ausgehend von wittgensteins theorie der «sprachspiele», um 1930 entwickelt, 1953 in den «philosophischen untersuchungen» (1958, 2. auflage) publiziert, wonach der sinn der sätze durch ihren gebrauch in bestimmten sozialen situationen definiert wird, also ein zusammenhang zwischen sprachspielen (das ist der sprachgebrauch nach bestimmten regeln, die aber veränderbar sind) und lebensformen hergestellt wurde, haben bayer und wiener, aber auch h.c. artmann, nicht nur eine multiple identität, eine plurale persönlichkeits-theorie entwickelt, sondern im realen leben fiktive kunstspiele und künstlerpersönlichkeiten konstruiert. die kunst

wurde zu einem sprachspiel aus fiktiven elementen. carl andré, der minimalist, weiß ebenfalls um die fiktiven aspekte der kunst. 1965 antwortet er in dem text «questions and answers» auf die frage: was ist qualität in der kunst? «a) qualität in der kunst ist eine fiktion des künstler. b) qualität in der kunst ist eine fiktion des kritiklers.» bayer und wiener haben schon 10 jahre vorher sogar den künstler wie den kritikler fiktionalisiert. wiener ging sogar soweit sein gesamtes oeuvre der 50er jahre zu vernichten.

nach seinen erfahrungen als experimenteller dichter in den 50er jahren hat oswald wiener zu beginn der 60er jahre ein konzeptuelles werk angefangen, das 1969 unter dem titel «die verbesserung von mitteleuropa, roman» veröffentlicht wurde. radikaler als die britischen und amerikanischen konzeptkünstler sah wiener die sprache als medium der sozialisation. sprache und gesellschaft konnten bei wiener bereits in den frühen 60er jahren nicht mehr so idealistisch und formalistisch getrennt werden wie in der angloamerikanischen konzeptkunst, sondern wiener vertrat die auffassung, daß die sprache eben gerade jener kontext sei, nämlich die gesellschaftlich konstruierte wirklichkeit, von der sie uns angeblich hilft, uns abzugrenzen. indem wir sprechen, konstruiert der staat mit hilfe der sprache die soziale wirklichkeit. während die anderen konzeptkünstler der sprache als möglichkeit der analyse und kritik noch vertrauten, mißtraute wiener gerade jenem medium, in dem er seine kritik ausdrückte, der sprache. kritik an der gesellschaft, an der wirklichkeit im medium sprache ist deshalb zweifelhaft, weil eben die sprache diese wirklichkeit, diese gesellschaft mitkonstruiert hat. zweifel und kritik an der sprache sind also vorbedingungen einer kritik an der wirklichkeit. wiener konstruierte daher bereits 1958 und 1959 im rahmen der literarischen cabarets der wiener gruppe ereignisse, welche die steuerung konkreter situationen im alltag durch die sprache behandelten. das verbale verhalten als bedingung der wirklichkeit wurde durch die «steuerung konkreter situationen» (o. wiener) dekonstruiert und damit auch die objektivität und normativität der wirklichkeit. situationistische strategien waren hier antizipiert bzw. parallelisiert. «wirklichkeit wurde ausgestellt und damit abgestellt», schreibt er selbst in seinem text zu den literarischen cabarets der wiener gruppe.⁷ mit der kritik an der sprache kündigt er auch dem staat und dessen wirklichkeit.

die beziehung wieners und der wiener gruppe zur konzeptkunst ist typisch für die fast tragische paradoxie im verfehlten inner- wie außereuropäischen kunstdiskurs. als die happenings und fluxus-events anfangs der 60er jahre veranstaltet wurden und vom bürgerlichen kunstbetrieb als sensationelle innovationen empfunden wurden, waren das theoretische positionen, welche die wiener gruppe schon längst wieder verlassen hatte. als der nouveau réalisme um 1960 die wirklichkeit auszustellen begann, war dies für die wiener gruppe bereits eine historische kunstform, die sie 1958 ausprobiert hatte. als andere in den 60er jahren die «wirklichkeit» als material entdeckten und ausstellten, hatten die wiener sie in den 50er jahren schon abgestellt. ähnlich zeitverschoben entwickelte sich die konzeptkunst in österreich und im angloamerikanischen raum, mit dem resultat, daß die frühen wiener positionen der aktions- wie der konzeptkunst von den chronisten des zeitgeschehens - aus gründen des kapitalistischen verdrängungswettbewerbs und der nationalen hegemonie-ansprüche auch in der kunst - exkludiert wurden, weil sie allzufuhr stattgefunden

fact. the verbal equivalents of the objects are the names. the objects of the world shall be determined by their possible presence in the fact.

the famous three-part concept work by joseph kosuth dated from 1965 does nothing but illustrate the sentence which wittgenstein published in 1921: «the sentence is the image of reality» (4.01). we see a sentence, the definition of the chair. we see a photographic image of a chair and we see a real chair, reality. in vienna wittgenstein II was dealt with, as the anglo-saxon region was beginning to discover wittgenstein I. it showed that the structure of reality and the structure of the sentences were not yet able to be interchangeably portrayed in «tractatus». elementary sentences that cannot be further separated into parts, do not speak of fact but show only the structure of the rendered fact. «the sentence shows how it behaves when it is true» (TLP 4.022).

in this way the work «now» by gerhard rühm is a perfect example of conceptual art, when it is understood that the meaning of a term defines itself, visually, and so shows the structure of the rendered facts. no moment in time can repeat itself owing to the irreversibility of time. therefore no «now» can repeat itself, neither on the vertical nor on the horizontal axis, when the image surface is divided into cartesian coordinations. the terms «now» are written in different sizes and different types because every «now» is experienced diversely (shorter, more intense, slower etc.) the selfreflexive tautology, under which so many works of anglo-american conceptual art fall, is avoided by the modification of the picture theory of the tractatus. around 1957 the wiener gruppe discovered wittgenstein's «philosophical investigations» and read it fascinated as poetry⁹. (wiener was probably the first austrian who publicly held a lecture on wittgenstein, 1960). as a result achleitner, bayer, rühm and wiener began to interest themselves not solely in «the behaviour of words in particular language situations», which had led to the «constellations», to the behaviour of letters, words and images on a plain, but for «the controlling of concrete situations through language use» (o. wiener, in the text to literary cabaret), which led to the happenings of the literary cabarets from 1958 and 1959¹⁰. nevertheless various parallels in the formulations of the wiener gruppe and the anglo-american conceptual art should be taken into consideration.

in his seminal essay «concept art» in 1961 henry flint defined this as follows: «concept art is a kind of art of which the material is language»; an exact description of the artistic production of the wiener gruppe of the fifties. when in 1966/67 joseph kosuth, sol le witt, lawrence weiner, art & language defined concept art in detail as ideas, terms and language art, overlaps occurred with the art of the wiener gruppe. as early as 1953, Artmann wrote in his «eight point proclamation of the poetic act»: «there is a sentence which is unassailable and that is, that one can be a poet without ever having written or spoken even a single word». under point 3 he says: «may be a poetic act will only by accident be made public». the dematerialization in art production, the prevalence of the idea before the executed work of art later finds an echo in the famous statements of lawrence weiner (1970): «1. the artist may construct the piece. 2. the piece may be fabricated. 3. the piece need not be built», or in the words by sol lewitt (paragraphs on conceptual art, 1967): «if the artist carries through his idea and makes it into

visible form, then all intervening structure of interest. the idea itself, even if not made visual is as much a work of art as any finished product. i will refer to the kind of art in which i am involved as conceptual art. in conceptual art the idea of concept is the most important aspect of the work. when an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. the idea becomes a machine that makes the art.» the conceptual character of art as a machine is clearly expressed in the work of konrad bayer «the bird sings, a poetry machine in 571 components» (1957/58), the mathematical construction of which was co-designed by o. wiener. in «sentences on conceptual art» (1969) sol lewitt writes: «ideas alone can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. all ideas need not be made physical. for each work of art that becomes physical there are many variations that do not.» as a matter of fact, h. c. artmann marked the term «expanded poetry» as early as 1954. it is all the more astonishing that he was not considered when the expanded arts diagrams were drawn up in the early sixties by george maciunas (film culture no. 43, 1966).

the conceptual kinships and differences within the european philosophical and artistic currents during the fifties, as for example between the vienna group, the independent group and the situationist international have as yet not been examined, for the view on post-war europe from the point of the us-hegemony - first of abstract expressionism and then pop art - still is obscured and distorted. the degree to which major exhibitions on post-war art from berlin to paris consciously or by stupidity ignore the central european achievements can only be described as careless if not criminal. even on the european level the same conservative, antimodern, expressive-attitude-as-in-austria prevails. in 1967-oswald-wiener-in his text on the literary cabaret of the vienna group demanded an analysis of the «worldwide attempts of the fifties» beyond expressionism and tachism, which artistically were rather pre-war achievements, but this analysis is still waiting to be tackled.¹¹

it may therefore be understandable that the huge many faceted conceptual, actionist and visual body of art of the vienna group has hardly been noticed by the international artworld, just as it has also been pushed aside within austria. however, these visual body of art, especially regarding the two so-called «literary cabarets» of 1958 and 1959 (analogous to the dadaistic «cabaret voltaire») have anticipated - in their complex aspects - the methods of production and artistic strategies of later art trends like fluxus, happenings, body art and performance. in the press-sheet for the 2. cabaret 1959 it is mentioned, that to the audience nothing will be presented but a «simple occurrence» («schlichte begebenheit»). the word «begebenheit» translated into american means nothing but «happening» (etwas begibt sich - something is happening). the typocollages, constellations, photomontages and text-photo-combinations of the fifties have also anticipated elements of pop art, conceptual art and appropriation art; the writings of oswald wiener (see his bio-adapter) even have prefigured cyberspace. the concepts of the vienna group developed in the fifties on the functioning of the triad language, state, reality, which is central to their work, have contributed to the fact, that the sixties have seen revolutionary artistic and social transformations. in the fifties they

haben und damit den erkenntnistheoretischen und marktkonformen wert der kunst der nachfolger relativiert hätten⁸.

ab ca.1965 hat im englischsprachigen raum eine vom frühen wittgenstein, wittgenstein I, beeinflusste bewegung eingesetzt, die konzeptkunst genannt wurde. ab 1969 erschien in england ein journal «art-language: the journal of conceptual art». dadurch ist eine merkwürdige verschiebung entstanden. denn während die angloamerikanischen künstler mitte der 60er jahre wittgenstein I entdeckten, haben sich wiener künstler wie etwa oswald wiener bereits mitte der 50er jahre mit wittgenstein II beschäftigt. das war eben der späte wittgenstein, der vom frühen wittgenstein I des «tractatus» abgewichen ist. im «tractatus» hat es geheißen: «der satz ist das bild der wirklichkeit» (4.01). ludwig wittgenstein hat im «tractatus logico-philosophicus» (1921) die abbildtheorie der sprache entworfen, eine art übereinstimmungstheorie von sprache und wirklichkeit. der satz sei ein bild der wirklichkeit. das bild sei ein modell der wirklichkeit. der satz sei eine beschreibung des sachverhalts. besteht der sachverhalt tatsächlich, wie der satz ihn beschreibt, dann ist der satz wahr. damit ein satz und ein bild abbilden können, müssen sie etwas mit dem sachverhalt gemeinsam haben: die form. die abbildbare beziehung besteht aus den zuordnungen der elemente des bildes und der sachen. die sprachlichen entsprechungen der gegenstände sind die namen. die gegenstände der welt seien bestimmt durch ihr mögliches vorkommen in sachverhalten.

die berühmte 3-teilige konzeptuelle arbeit von joseph kosuth, die auf 1965 datiert ist, tut nichts anderes, als den satz, den wittgenstein 1921 publiziert hat, zu illustrieren: «der satz ist ein bild der wirklichkeit» (4.01). wir sehen einen satz, die definition des sessels. wir sehen das fotografische bild eines sessels und wir sehen einen realen sessel, die wirklichkeit. während im angelsächsischen raum wittgenstein I entdeckt worden ist, war man in wien schon bei wittgenstein II gelandet. es zeigte sich nämlich, daß die struktur der wirklichkeit und die struktur der sätze schon im «tractatus» nicht aufeinander abbildbar waren. elementarsätze, die sich nicht weiter zerlegen lassen, sprechen nicht über sachverhalte, sondern zeigen bloß die struktur der abgebildeten sachverhalte. «der satz zeigt, wie es sich verhält, wenn er wahr ist» (TLP 4.022).

in diesem sinne ist die arbeit «jetzt» (1954-55) von gerhard rühm ein perfektes beispiel konzeptueller kunst, wenn darunter verstanden wird, daß die bedeutung eines begriffs sich selbst definiert bzw. erschließt und die struktur der abgebildeten sachverhalte visuell zeigt. kein augenblick kann sich wegen der irreversibilität der zeit wiederholen. daher wiederholt sich kein «jetzt», weder auf der vertikalen noch auf der horizontalen achse, wenn man die bildfläche in cartesianischen koordinaten einteilt. die begriffe «jetzt» sind auch verschieden groß und in verschiedenen schriften geschrieben, weil jedes «jetzt» verschieden erfahren wird (kürzer, intensiver, langsamer usw.). die selbstreferentielle tautologie, welcher so viele werke der angloamerikanischen concept art anheim fallen, wird durch diese abwandlung der abbild-theorie des «tractatus» vermieden. die wiener gruppe hat um 1957 wittgensteins «philosophische untersuchungen» entdeckt und verzaubert als dichtung gelesen.⁹ wiener war wahrscheinlich der erste österreichischer, der öffentlich einen vortrag über wittgenstein hielt, 1960. deswegen begannen achleitner, bayer, rühm, wiener sich nicht mehr allein für «das ver-

halten der worte in bestimmten sprachsituationen» zu interessieren, was zu den «konstellationen» geführt hatte, zum verhalten von buchstaben, worten und bildern auf der fläche, sondern für die «steuerung konkreter situationen durch den sprachgebrauch», was zu den «happenings» der literarischen cabarets von 1958 und 1959 führte.¹⁰

es sei noch auf einige parallelen in den formulierungen der wiener gruppe und der angloamerikanischen concept art verwiesen. in seinem seminalen essay «concept art» von 1961 definierte henry flint diese so: «concept art is a kind of art of which the material is language.» eine exakte beschreibung der künstlerischen produktion der wiener gruppe der 50er jahre. als 1966/67 joseph kosuth, sol lewitt, lawrence weiner, art & language die konzeptkunst detailliert als ideen-, begriffs- und sprachkunst definierten, kam es ebenfalls zu überschneidungen mit der kunst der wiener gruppe. artmann schrieb bereits 1953 in seiner «acht-punkte-proklamation des poetischen actes»: «es gibt einen satz, der unangreifbar ist, nämlich der, daß man dichter sein kann, ohne auch irgend jemals ein wort geschrieben oder gesprochen zu haben». unter punkt 3 sagt er: «ein poetischer act wird vielleicht nur durch zufall der öffentlichkeit überliefert werden». die entmaterialisierung der kunstproduktion, das primat der idee vor dem ausgeführten werk, findet später ihr echo in den berühmten statements von lawrence weiner (1970): «1. the artist may construct the piece. 2. the piece may be fabricated. 3. the piece need not be built», oder von sol lewitt (paragraphs on conceptual art, 1967):

«wenn der künstler seine idee durchführt und ihr gestalt gibt, dann sind alle stufen des vorgangs wichtig. die idee selbst, auch wenn sie nicht sichtbar gemacht wird, ist so gut ein kunstwerk wie jede ausgeführte arbeit.»

«ich werde die art von kunst, die mich beschäftigt, als begriffliche kunst bezeichnen. in der begrifflichen kunst ist die idee oder der begriff (das konzept) das wichtigste am werk. wenn ein künstler eine begriffliche form von kunst verwendet heißt das, daß der plan und alle entscheidungen im voraus getroffen werden und die durchführung dann fast mechanisch geschieht. die idee wird zur maschine, die das werk macht.»

der konzeptionelle maschinencharakter der kunst kommt besonders in k.bayers arbeit «der vogel singt, eine dichtungsmaschine in 571 bestandteilen» (1957/58) zum ausdruck, dessen mathematische konstruktion o. wiener mitentworfen hat.

in «sentences on conceptual art» (1969) schreibt sol lewitt: «ideen allein können kunstwerke sein; sie stehen in einer entwicklungsreihe, die eventuell in einer form münden kann. nicht alle ideen brauchen eine physische gestalt anzunehmen. zu jedem kunstwerk, das gestalt annimmt, gibt es viele varianten, die unausgeführt bleiben.»

h.c.artmann hat übrigens bereits 1954 den terminus «erweiterte poesie» geprägt. umso erstaunlicher, daß seine arbeiten übersehen wurden, als anfang der 60er jahre z.b. von george maciunas die expanded arts diagramme entworfen wurden (film culture nr. 43, 1966).

die konzeptionellen verwandschaften und differenzen der philosophischen und künstlerischen strömungen europas in den 50er jahren, wie etwa zwischen wiener gruppe, independent group, situationistischer internationale wurden bisher nicht untersucht, zu sehr

have predefined and exemplified the decisive change of paradigm of the sixties from perception to language as an artistic guiding model, the famous «linguistic turn», from object to idea, from illusion to reality, from artwork to situation, from product to process, from percept to concept, from material to immateriality.¹²

annotations

¹ peter weibel (editor), representatives andrea fraser, christian philipp müller, gervald rockenschau; austrian contribution to the 45th venice biennale 1993; catalogue distributed by the bookstore walther könig, köln 1993. see especially my contribution «the rupture», p. 285-293, and by albert müller «the pavilion of josef hoffmann on the site of the venice biennale and questions on austrian identity in the thirties», p. 65-95.

² also compare the essays «1945: historical rupture, continuity or as well as at zero hour», p. 179-192, and «on difference/identity in the social and political history of austria since 1945», p. 525-505, by gerhard botz, albert müller. in: peter weibel/christa steinle, identity/difference. tribüne trigon 1940-1990. böhlau verlag, vienna 1992.

³ peter weibel (editor), the media pavillon. art and architecture in the age of cyberspace. austrian contribution to the 46th venice biennale 1995, coop himmelb(l)au, peter kogler, richard kriesche, constanze ruhm, peter sandbichler, eva schlegel, ruth schnell. springer, vienna new york, 1995.

⁴ peter weibel/friedrich stadler, the cultural exodus from austria (vertreibung der vernunft), löcker verlag, vienna 1993. second improved and expanded edition, springer, vienna new york, 1995.

⁵ richard hamilton, letter to peter and alison smithson, 16th january 1957. in: r. hamilton, collected words. thames and hudson. london 1984, p. 28.

⁶ see also the contribution by oswald wiener some remarks on konrad bayer in the present book on p. 42-48.

⁷ see also o. wiener, the literary cabarets of the vienna group in the present book on p. 308-320.

⁸ see jürgen becker, wolf vostell (editors), happenings. rowohlt 1965. m. kirby, happenings, n.y. 1965. wolf vostell, aktionen (actions), rowohlt 1970. hans sohm, harald szeemann (editors), happening & fluxus kölnischer kunstverein, 1970.

lucy r. lippard, six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972. univ. of california press, berkeley, 1973. the suppression of the contributions of the vienna group to the international development of art can only be understood as conscious sabotage in the struggle for national priorities and part of personal rivalries. especially perfidious are proceedings like the one of wolf vostell and harald szeemann, who simply shuffle off into 'pre-chronology' what would irritate their proper chronology, who exile into prehistory what would falsify their proper historiography and would historicize their favorites. this is how the vienna group was not spared the fate to be turned into imitators of their very plagiarists, just as it also happened to some other austrian artists. in spite of this general disregard there are however a few positive exceptions like:

the vienna group, 6 major austrian poets, edited by Rosmarie Waldrop and Harriett Watts, station hill press, new york 1985 and selected works of konrad bayer, edited translated and introduced by malcolm green with additional translations by walter billeter and christopher middleton, atlas press, london 1988.

⁹ oswald wiener, wittgensteins influence on the vienna group. in: the vienna group. walter buchebner literaturprojekt. böhlau, vienna 1987. p. 46-59.

¹⁰ o. wiener, vide 7, p. 308.

¹¹ o. wiener, vide 7, p. 320.

¹² richard rorty (editor), the linguistic turn. recent essays in philosophical methods, university of chicago press. chicago, london 1967. with this book a term was marked describing a way of thinking which grosso modo emerged around the vienna circle (wiener kreis) of the inter-war period, but which - due to the fascist interruption of the modernism - only became effective in the sixties.

ist der blick auf das europa-kriegsjahre von der us-hegemonie, zuerst des abstrakten Expressionismus und dann der pop art, noch immer verdunkelt und verzerrt. es ist fahrlässig, um nicht zu sagen straffällig, wie sehr großausstellungen zur nachkriegskunst von berlin bis paris immer wieder die zentralen europäischen leistungen bewußt oder aus dummheit ignorieren. auch auf der europäischen ebene herrscht im grunde der gleiche konservative, antimoderne, expressive blick wie in österreich. eine analyse der «weltweiten bestrebungen der 50er jahre» jenseits von expressionismus und tachismus, künstlerisch eher errungenschaften der vorkriegszeit, wie sie oswald wiener in seinem text über das literarische cabaret der wiener gruppe 1967 forderte, ist bis heute noch nicht in angriff genommen worden.¹¹

es ist daher verständlich, daß das enorm große und vielfältige konzeptuelle, aktionistische und bildkünstlerische werk der wiener gruppe von der internationalen kunstwelt kaum zur kenntnis genommen wurde, da es auch innerhalb österreichs an den rand gedrängt worden ist. dieses bildkünstlerische werk hat aber, insbesondere mit den beiden sogenannten «literarischen cabarets» von 1958 und 1959 (in anlehnung an das dadaistische «cabaret voltaire»), produktionsmethoden und künstlerische strategien späterer kunstrichtungen wie fluxus, happening, body art und performance nicht nur in nuce, sondern komplex antizipiert. allan kaprows titelgebende arbeit «18 happenings in 6 parts» fand am 4.10.1959 statt. im waschzettel zum 2. cabaret 15.4.1959 wird davon gesprochen, daß dem publikum nichts präsentiert wird außer einer «schlichten begebenheit». das wort «begebenheit», ins amerikanische übersetzt, heißt nichts anderes als «happening» (etwas begibt sich - something is happening). die typocollagen, konstellationen, fotomontagen und text-foto-kombinationen der 50er jahre haben aber auch elemente der pop art, konzeptkunst, appropriation art vorweggenommen und die schriften o.wieners haben sogar den cyberspace präfiguriert. die vorstellungen der wiener gruppe in den 50er jahren über die funktionsweise der trias sprache, staat, wirklichkeit, die im zentrum ihres werkes steht, haben mit dazu beigetragen, daß es in den 60er jahren zu revolutionären transformationen in der kunst und in der gesellschaft kam. sie haben in den 50er jahren den entscheidenden paradigmwechsel der 60er jahre von der wahrnehmung zur sprache als künstlerisches leitmodell, die berühmte «linguistische wende»¹² vom objekt zur idee, von der illusion zur wirklichkeit, vom werk zur situation, vom produkt zum prozeß, vom percept zum konzept, vom material zur immaterialität vorformuliert und vorexerziert.

anmerkungen

¹ peter weibel (hrsg.), stellvertreter andrea fraser, christian philipp müller, gervald rockenschau: österreichs beitrag zur 45. biennale von venedig 1993. katalogbuch im vertrieb der buchhandlung walther könig, köln 1993. siehe darin insbesondere meinen beitrag «der bruch», s. 273-284, und albert müllers «josef hoffmanns pavillon auf dem biennale-gelände in venedig und fragen österreichischer identitäten in den 30er jahren», s. 65-95.

² vgl. dazu auch die essays «1945: historischer bruch, kontinuierität oder sowohl-als-auch in der stunde null», s. 179-192, und «über differenz/identität in der österreichischen gesellschafts- und politikgeschichte seit 1945», s. 525-550, von gerhard botz, albert müller. in: peter weibel/christa steinle, identität/differenz. tribüne trigon 1940-1990. böhlau verlag, wien 1992.

³ peter weibel (hrsg.), coop himmelb(l)au, peter kogler, richard kriesche, constanze ruhm, peter sandbichler, eva schlegel, ruth schnell. the media pavillon. art and architecture in the age of cyberspace. österreichs beitrag zur 46. biennale von venedig 1995, springer wien new york, 1995.

⁴ peter weibel/friedrich stadler, the cultural exodus from austria (vertreibung der vernunft), löcker verlag, wien 1993. 2. verbesserte und erweiterte ausgabe, springer wien new york, 1995.

⁵ richard hamilton, letter to peter and alison smithson, 16.1.1957. in: r.hamilton, collected words. thames and hudson. london 1984, s. 28.

⁶ siehe dazu auch o.wieners beitrag, «einiges über konrad bayer». im vorliegenden buch auf s. 43-49.

⁷ o.wiener, das «literarische cabaret» der wiener gruppe. im vorliegenden buch s.309-321.

⁸ siehe jürgen becker, wolf vostell (hrsg.), happenings. rowohlt 1965. m.kirby, happenings, n.y. 1965. wolf vostell, aktionen, rowohlt 1970. hans sohm, harald szeemann (hrsg.), happening & fluxus. kölnischer kunstverein, 1970.

lucy r.lippard, six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972. univ. of california press, berkeley, 1973.

die unterdrückung der beiträge der wiener gruppe zur internationalen kunstentwicklung kann nur als bewußte sabotage im kampfe um nationale prioritäten und persönliche rivalitäten verstanden werden. besonders perfid sind vorgehensweisen wie diejenige von wolf vostell und harald szeemann, die einfach in die «vorchronologie» abschieben, was ihre eigene chronologie durcheinanderbrächte, in die vorgeschichte exilieren, was ihre eigene geschichtserzählungen falsifizieren und ihre favoriten historisieren würde. so wurde der wiener gruppe, wie einigen anderen österreichischen künstleren auch, nicht das schicksal erspart, fälschlich zu imitatoren ihrer eigenen plagiatoren gemacht zu werden.

⁹ oswald wiener, wittgensteins einfluß auf die wiener gruppe. in: die wiener gruppe. walter buchebner literaturprojekt. böhlau, wien 1987, s. 46-59.

¹⁰ o.wiener, vgl. 7, s. 309 im vorliegenden buch.

¹¹ vgl. 7, s. 321 im vorliegenden buch.

¹² richard rorty (hrsg.), the linguistic turn. recent essays in philosophical methods. university of chicago press. chicago, london 1967. mit diesem buch wurde ein terminus geprägt, der eine epoche und einen denkstil bezeichnete, der grosso modo um den wiener kreis der zwischenkriegszeit entstand, aber durch die faschistische unterbrechung der moderne erst in den 60er jahren zur geltung kam.