



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Von Anfang an illegal. Die Anfänge und Entwicklung der Aktionskunst in der
ČSSR von 1949 bis in die 1970er Jahre.

verfasst von | submitted by

Mag.phil. Ildiko Hinterleitner BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Martina Pippal

Danksagung

Ich bedanke mich bei allen, die mir bei der Erstellung meiner Masterarbeit zur Seite gestanden sind, recht herzlich. Mein besonderer Dank gilt Frau Professorin Martina Pippal, die mir bei der Formulierung meiner Ideen eine große Freiheit gelassen, mich aber mit ihren wertvollen Ratschlägen stets unterstützt hat. Frau Dr.ⁱⁿ Eva Badura-Triska, Chefkuratorin des WAM (Wiener Aktionismus Museum) danke ich für die Unterstützung und Ermutigung, diese Arbeit zu schreiben. Eine große Unterstützung bekam ich auch von meinem familiären Umfeld, ohne das diese Masterarbeit nicht entstanden wäre.

Abstract

Ab den 1950er und frühen 1960-er Jahren begann sich eine neue Form der Kunst, die Aktionskunst, in den USA und nahezu allen Ländern West- und Osteuropas zu etablieren. Auch in der damaligen Tschechoslowakei, die aus dem Gebiet der heutigen Tschechischen und Slowakischen Republiken bestand, gab es zahlreiche avantgardistische Strömungen, die die Entwicklung der Aktionskunst begünstigten. Besonders die nicht offizielle Kunstszene, zu der auch die Aktionskunst zählte, musste sich vielen politischen Änderungen anpassen und sich bis zur politischen Wende 1989 immer wieder neu erfinden. Eine Vielzahl von Projekten zeugt von einer regen Aktivität, die sich einerseits von den ausländischen Kunsttrends inspirieren ließ, andererseits eine überraschende „organische“ Entwicklung aufweist, da nicht alle Künstler und Künstlerinnen die persönlichen Voraussetzungen oder die finanziellen Möglichkeiten hatten, um Kontakte im Ausland zu pflegen. Unabhängig von den Strömungen und Trends außerhalb der Tschechoslowakei, begannen sie bereits Ende der 1940er Jahre Aktionen, Events, Happenings und Performances zu realisieren, die ganz spezifisch waren und als typisch „tschechoslowakisch“ bezeichnet werden können.

Die in die Illegalität gedrängten Protagonisten und Protagonistinnen der Aktionskunst arbeiteten oft alleine oder mit anderen Künstlern und Künstlerinnen bzw. Freunden und Freundinnen zu Hause, in der Natur, im öffentlichen Raum, oder in befreundeten Galerien. Ideenreichtum, versteckte Botschaften, Doppelsinnigkeiten, Humor und große Flexibilität waren gefragt, um eine Antwort auf die politisch-gesellschaftlichen Herausforderungen zu finden. Sie verliehen der tschechoslowakischen Aktionskunst von Anfang an einen spezifischen Charakter. Den Vertretern und Vertreterinnen der Aktionskunst ging es vor allem um den freien künstlerischen Ausdruck und die Zulassung von Vielfalt und die Akzeptanz von neuen, alternativen Kunstformen in einem totalitären Regime, das die Kunst – so wie alle Lebensbereiche - ganz streng kontrollierte.

Diese Arbeit stellt die Anfänge der Aktionskunst in der Tschechoslowakei vor. Eine genaue, chronologische Beschreibung der wichtigsten Aktionen soll diese Bewegung und die Bedingungen, unter denen sie entstanden ist, näher beleuchten und über die Aktionen ein möglichst detailliertes Bild liefern.

Inhalt

1	Einleitung	8
2	Forschungsstand	10
3	Forschungsfragen	13
4	Forschungsmethode	14
5	Die Vertreter und Vertreterinnen der Aktionskunst in der ČSSR	15
6	Vladimír Boudník (1924-1968)	16
6.1	Manifeste des Explosionalismus	16
6.2	Explosionalismus und 120 Straßenaktionen	17
6.3	Ulice (Straße)	18
6.4	Bohumil Hrabals Teilnahme an den Aktionen	19
7	Eugen Brikcius (*1942)	20
7.1	Gefängnis wegen Verleumdung der Sowjetunion	20
7.2	Unterzeichnung der Charta '77	21
7.3	Achilles a želva (Achilles und die Schildkröte)	22
7.4	Zátiší 1 (Stillleben 1)	22
7.5	Díkovzdání (Erntedank, auch „Brot-Mysterium“ genannt))	23
7.6	Gerichtsprozess als Happening	24
8	Alex Mlynářčik (*1934)	25
8.1	Happsoc I. (Zusammenarbeit von Alex Mlynářčik, Stano Filko, Zita Kostrová)	26
8.2	Manifest zum Happsoc I.	27
8.2.1	Reaktionen der Presse	28
8.3	Happsoc II. (Konzipiert von Alex Mlynářčik und Stano Filko, realisiert von Stano Filko)	29
8.4	Permanentné manifestácie I. (Permanente Manifestationen I.)	29
8.5	Permanentné manifestácie II. (Permanente Manifestationen II.)	30
8.5.1	Reaktion im Tagesblatt Práca, 18. 10. 1966	31

8.6	Permanentné manifestácie III. (Permanente Manifestationen III.)	31
8.7	Permanentné manifestácie IV. – Pocta pravde (Permanente Manifestationen IV. – Ehre der Wahrheit)	32
8.8	Zem, ktorá zostala (Die Erde, die überblieb)	32
8.9	Flirt de Mlle Pogany	34
8.10	Evina svadba (Evas Hochzeit)	34
8.11	Argília	36
8.12	Planung und Durchführung von Mynárčiks Aktionen	37
9	Milan Knížák (*1940)	37
9.1	Aktuální Procházka po Novém Světě - Demontrace pro všechny smysly	39
	(Aktueller Spaziergang durch Nový Svět – Eine Demonstration für alle Sinne)	39
9.1.1	Plan und Ablauf der Aktion	40
9.2	Demontrace jednoho (Demonstration des Einen)	42
9.3	Presse in der ČSSR	43
9.4	Internationale Kontakte zu Fluxus	43
9.5	Kontakte zu Allan Kaprow	44
9.6	Knížáks Aktionen in den USA	44
9.7	A-společenství (A-Gemeinschaft), 1963 – 1971	45
10	Július Koller (1939 – 2007)	46
10.1	Systém subjektívnej objektivity (System der subjektiven Objektivität)	47
10.2	Situácie, Orientácie a Kontakty (Situationen, Orientationen und Kontakte)	48
10.3	Tenisová aktivá/k/cia (Tennis-Aktiva/k/tion)	49
10.4	Futurologický otáznik (Das futurologische Fragezeichen)	50
10.5	Univerzálna fyzikálna operácia (Universelle physikulturelle Operation)	50
10.6	Pingpongový klub (Pingpongklub)	51
10.7	U.F.O.-naut	51
11	Vladimír Popovič (1939 – 2025)	52
11.1	Púšťanie lodičky (Auslassen des kleinen Bootes)	53

11.2	Akcia pre štyri oči (Aktion für vier Augen).....	53
11.3	Zwei gemeinsame Performances mit Juraj Bartusz	54
12	Milan Adamčiak (1946 – 2017)	54
12.1	Večera Novej hudby (Abendessen der neuen Musik)	55
12.2	Vodná hudba – skladba pre tri sláčikové nástroje a xylofóny (Wassermusik – eine Komposition für drei Streichinstrumente und Xylophone)	56
12.3	Trenie – „Počas trenia rybolov zakázaný“ (Laichen – „Während der Laichzeit ist das Fischen verboten)	56
12.4	Keby všetky vlaky sveta / Deň hier (Deň radosti) (Wenn alle Züge der Welt / Tag der Spiele, (manchmal auch Tag der Freude genannt)	57
12.5	Notationssysteme und Partituren	58
13	Zorka Ságlová (1943 – 2003)	58
13.1	Házení míčků do rybníka Bořín (Das Werfen von Bällen in den Bořín-Teich).....	59
13.2	Seno, sláma, skládka (Heu, Stroh, Deponie)	60
13.2.1	Reaktionen der Künstlergemeinschaft und der Öffentlichkeit	61
13.3	Pocťa Gustavu Obermanovi (Ehre an Gustav Oberman)	62
13.4	Kladení plen u Sudoměře (Ausbreitung der Windeln bei Sudoměř)	62
13.5	Pocťa Fafejtovi (Ehre an Fafejta)	63
14	Křížovnická škola čistého humoru bez vtipu (Schule der Kreuzritter des reinen Humors ohne Witz).....	64
14.1	Bericht über die Tätigkeit der Schule der Kreuzritter	65
14.2	Křížovnický kalendář (Kreuzritterkalender)	66
15	Dalibor Chatrný (1925 – 2012)	67
15.1	Osmihodinová výstava (Achtstündige Ausstellung).....	67
15.1.1	Die achtstündige Ausstellung und ihre Rekonstruktion	68
15.2	Souvislosti protilehlých horizontů (Zusammenhänge der gegenüberliegenden Horizonte)	69
16	Olaf Hanel (1943 – 2022)	70
16.1	Vltava – Pocťa B. Smetanovi (Die Moldau – Ehre an B. Smetana).....	70

17	Jana Želibská (*1941)	71
17.1	Možnosti odkrývania (Möglichkeiten der Abdeckung)	71
17.2	Kandarya-Mahadeva	72
17.3	Snúbenie jari (Verlobung des Frühlings).....	73
18	Rudolf Sikora (*1946)	74
18.1	Z mesta von (Raus aus der Stadt)	74
18.2.	1. Otvorený ateliér (Das erste offene Atelier)	75
18.2.1	Eugénia Sikorová zum „1. otvorený ateliér“	76
19	Stano Filko (1937– 2015)	76
19.1	Biely priestor v bielom priestore (Weißer Raum im weißen Raum)	78
19.1.1	Internationaler Kontext	79
20	Petr Štembera (*1945)	80
20.1	Vorbilder	81
20.2	Von den Eingriffen in die Natur bis Body-Art	81
Conclusio		82
Literaturverzeichnis		84
Abbildungsnachweis		88

1 Einleitung

Ab den 1950er Jahren begann sich in den USA und in Westeuropa sowie in anderen Ländern der Welt die Aktionskunst als eine völlig neue Form des künstlerischen Ausdrucks zu entwickeln. Während das Ziel der klassischen Kunstformen es gewesen war, ein konkretes Artefakt als Ergebnis des künstlerischen Schaffens hervorzubringen, hielten es die Vertreter und Vertreterinnen der Aktionskunst für viel wichtiger, den Prozess der Entstehung von Kunstwerken zu zeigen. Sie begannen ihre Werke so zu konzipieren, dass eine aktive Teilnahme und somit eine höchstmögliche Involvierung der Betrachter und Betrachterinnen erreicht werden konnte. In Happenings, Events, Performances, Land-Art oder Body-Art sowie mit zahlreichen anderen neuen Ausdrucksformen der Aktionskunst wollten die Künstler und Künstlerinnen ihr Publikum zum Partizipieren am Kunstwerk anregen, und es damit einerseits zum Reflektieren, andererseits zum Reagieren auf die aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen animieren. Auf diese Weise wurden die Betrachter und Betrachterinnen oft zu einem Kollektiv von Mit-Akteuren und -akteurinnen, das den Verlauf der Aktionen selbst beeinflussen konnte.

Die politische und gesellschaftliche Lage war nach dem 2. Weltkrieg in den einzelnen Ländern der Welt sehr unterschiedlich. Besonders die geopolitische Trennung Europas in „West“ und „Ost“ beeinflusste die Entwicklung der Kunst maßgeblich. Während in den USA und im Westen eine demokratische politische Ordnung vorherrschte, die auch für die Entstehung und Entwicklung der Aktionskunst eher günstige Rahmenbedingungen sicherte, fand das Alltagsleben in Osteuropa nach dem 2. Weltkrieg unter dem Diktat des Kommunismus statt.

Die Tschechoslowakei (ČSSR), die das Gebiet des heutigen Tschechiens und der heutigen Slowakei umfasste, kam nach 1945 in die Einflusszone der Sowjetunion. Mit der Machtübernahme der Kommunisten im Jahr 1948 wurde in der ČSSR eine diktatorische politische Linie nach dem Vorbild der Sowjets eingeführt. Diese strenge, von der Sowjetunion ausgehende kommunistische Diktatur brachte das gesamte gesellschaftliche Leben unter ihre Kontrolle. In der Kunst galt die Doktrin des „sozialistischen Realismus“, die von der kommunistischen Partei vorgegeben und über ihre Gremien auch streng kontrolliert wurde. Die erste Dekade dieser strengen Diktatur wurde unter dem Begriff „Stalin-Ära“ bekannt.

Nach Stalins Tod (1953) begann die sog. politische „Tauperiode“, in der auch die

Kunst in der ČSSR versuchte, sich von der Doktrin des sozialistischen Realismus langsam und vorsichtig zu lösen. Nicht nur in der Politik, sondern auch im Bereich der Kunst und Kultur begann sich eine liberalere Atmosphäre zu entwickeln, in der sich mehrere Gruppen von jungen Künstlern und Künstlerinnen durchsetzen: diese bildeten eine pluralistische Neo-Avantgarde.¹ Die ersten unter ihnen wagten sich mit neuen Projekten an die Öffentlichkeit. Nicht immer stießen sie auf Verständnis, doch das hielt sie nicht davon ab, ihre Tätigkeit fortzusetzen. Bedingt durch die eingeschränkte Reisefreiheit und mangelnde finanzielle Mittel, hatten sie von Anfang an wenig Möglichkeiten, mit ihren ausländischen Kollegen und Kolleginnen in Kontakt zu treten. Bis auf einige Ausnahmen entwickelten sie ihre Aktionen und Happenings, die sie damals noch gar nicht so benannten, unabhängig von Einflüssen aus dem Ausland. Die Atmosphäre voller Hoffnung und der sich eröffnenden Möglichkeiten dauerte bis 1968 und förderte die alternative Kunstszene.

Im Frühling 1968 wurde Alexander Dubček der Erste Sekretär der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei. Seine Vorstellung für eine neue, reformierte Gesellschaftsordnung bekam die Bezeichnung „Sozialismus mit menschlichem Antlitz“. Diese Zeitperiode ging unter dem Begriff „Prager Frühling“ in die Geschichte ein. Der Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes am 21. August 1968 in die ČSSR schnitt diesen Demokratisierungsprozess brutal ab. Die Folgen waren eine von der Sowjetunion gesteuerte Planwirtschaft sowie eine dogmatische Lenkung und strenge Kontrollen nahezu aller Bereiche des Lebens, wie Bildung, Freizeit und Kultur. Dies brachte eine massive Einschränkung der Menschenrechte wie der Bewegungs- oder Meinungsfreiheit mit sich, und oft drohten denen, die sich der Diktatur entziehen wollten, sogar Repressalien schlimmster Art.

Die Kontrolle im Kunstbereich unterlag dem Zentralverband der tschechoslowakischen bildenden Künstler (Ústřední svaz československých výtvarných umělců), von dem die linientreuen Künstler und Künstlerinnen ihre öffentlichen Aufträge bekamen. Ihre Kollegen und Kolleginnen, die in den Verband aus den Gründen der Nonkonformität nicht aufgenommen oder aus ihm ausgeschlossen wurden, oder ihm gar nicht beigetreten waren, konnten künstlerisch nicht hauptberuflich tätig sein. Sie waren gezwungen, eine andere Berufstätigkeit auszuüben und ihre Kunst nebenbei zu betreiben. Auch die Aktionskunst entsprach

¹ Gregor 2021, S. 366-369.

nicht der offiziellen Linie der sozialistischen Kultur und fiel somit in die Kategorie der illegalen Kunst. Die systemkritische Einstellung der Aktionskünstler und Aktionskünstlerinnen war bekannt, sie wurden nicht selten mit Ausstellungs- und Publikationsverbot, aber auch mit Verfolgung, Verhören oder sogar Gefängnisstrafen bestraft. Das hinderte aber die Vertreter und Vertreterinnen dieser Kunst nicht, viele aktuelle Themen schonungslos aufzugreifen. Es ging ihnen nicht lediglich darum, den verbotenen Stimmen des politischen Dissens einen Ausdruck zu verleihen, sondern auch darum, die Prinzipien des freien künstlerischen Schaffens zu verteidigen.

Umso mehr überraschen die große Anzahl und die beeindruckende Vielfalt unterschiedlichster Aktionen, die dank der Kreativität und des Mutes der Künstler und Künstlerinnen in dieser spezifischen gesellschaftlich politischen Situation entstanden und von einer regen kulturellen Szene zeugen.

Der Begriff Aktionskunst wird allgemein für viele unterschiedliche Kunstarten als Oberbegriff verwendet. Darunter fallen zahlreiche Kategorien, wie Happening, Performance, Konzeptkunst, Environment, Fluxus, Landart, Body-Art, usw., bei manchen Projekten kommt auch die Kombination mehrerer Kategorien vor.

2 Forschungsstand

In den 1960/70er Jahren, und besonders nach 1968, konnte über die „nichtkonforme“ Aktionskunst in der ČSSR wegen der Zensur wenig berichtet werden. Erst nach der politischen Wende 1989 begann die Aufarbeitung der Vergangenheit auch auf dem Gebiet der Kunst. 1993 spaltete sich die Tschechoslowakische föderative Republik in zwei unabhängige Staaten (Tschechische Republik und Slowakische Republik). Fortan bemühten sich sowohl in Tschechien als auch in der Slowakei zahlreiche Autoren und Autorinnen um die Darstellung der Aktionskunst als Mittel des politischen und gesellschaftlichen Protests. Oft geschah dies aber im Rahmen des örtlichen oder höchstens eines gesamt-osteuropäischen Kontextes, was dazu führte, dass im internationalen Kanon der Kunstgeschichte die osteuropäische, und darunter auch die tschechoslowakische Aktionskunst, nur sehr rudimentär vertreten war. An diesem Status hat sich bis zur Gegenwart nur wenig geändert, auch wenn es immer wieder Publikationen und Ausstellungen gibt, die diese Kunst den Fachkreisen und auch einem breiteren Publikum näherbringen möchten.

Über die Performancekunst sind in den USA und Westeuropa zahlreiche

Publikationen erschienen. Werke über osteuropäische Vertreter und Vertreterinnen, unter ihnen die tschechoslowakischen Aktionskünstler und Aktionskünstlerinnen, bilden die Ausnahme.

Auch wenn in der ČSSR in den 1960/70er Jahren über die Aktionskunst offiziell nicht berichtet werden konnte, waren diejenigen Künstler und Künstlerinnen, die selbst persönliche Kontakte über die Grenzen der ČSSR hinaus hatten, immer wieder bemüht, auf ihre Tätigkeit und überhaupt auf die Kunstszene in der ČSSR aufmerksam zu machen. So schickte der tschechische Aktionskünstler Petr Štembera 1970 einen in deutscher Sprache verfassten Brief mit Fotos und Dokumenten tschechoslowakischer Künstler an den in Oldenburg ansässigen Kunsthistoriker, Galeristen und Publizisten Klaus Groh² mit der Anfrage, „ob er (Groh) irgendeine Möglichkeit wüsste, einen umfassenden Bericht über die augenblickliche Kunstszene in der ČSSR zu veröffentlichen“. ³ Das veranlasste Groh, einen Sammelband der Werke zahlreicher osteuropäischer Künstler herauszugeben.⁴ Bei dieser Publikation handelte es sich um eine Ausnahme, doch alleine die Anzahl der vorgestellten Künstler deutet auf eine rege Kunstszene der damaligen Zeit hin. Eine vollständige Anthologie kam damals der politischen Umstände wegen nicht in Frage.

Schilling⁵ dokumentierte 1978 die Anfänge der Aktionskunst in den USA und Japan; die Aktionskunst in der ČSSR repräsentiert in seinem Werk lediglich ein einziger Aktionskünstler, Milan Knížák, in einem verhältnismäßig kurzen Absatz.

Die politische Wende 1989 brachte auch in der Kulturszene große Änderungen. Plötzlich war die Zensur verschwunden, und die bislang verbotene Kunst, besonders die Aktionskunst, begann allmählich auch für die internationalen Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen interessant zu werden. Bereits in den frühen 1990er Jahren versuchte man, die osteuropäische Aktionskunst zu erforschen und durch zahlreiche Publikationen auch außerhalb Osteuropas bekannt zu machen. Jappe⁶ hatte das

² Štembera versendete fotografische Dokumente an Künstler und Kuratoren, wie Klaus Groh, der Štembera 1972 in seinem Buch *Aktuelle Kunst in Osteuropa* (Zeitgenössische Kunst in Osteuropa) aufnahm, Tom Marioni, der eine Sonderausgabe der Zeitschrift *Vision* für Osteuropa veröffentlichte, und Henryk Gajewski, der die Remont Gallery leitete, die mit einem Studentenclub an der Technischen Universität Warschau verbunden ist. (Quelle: [tps://artmargins.com/photography-the-lingua-franca-of-performance-art/9](https://artmargins.com/photography-the-lingua-franca-of-performance-art/9) (Zugriff: 20.11.2025))

³ Groh 1972, S. 1.

⁴ Aus der ČSSR waren Petr Bartoš, Eugen Brikcius, Dalibor Chatrný, Václav Cigler, Stano Filko, Jiří Kocman, Stanislav Kolíbal, Július Koller, Josef Kroutvor, Karel Malich, Alex Mlynářčik, Rudolf Němec, Ladislav Novák, Zorka Ságlová, Rudolf Sikora, Jan Steklík, Petr Štembera, Jiří Valoch vertreten

⁵ Schilling 1978.

⁶ Jappe 1993.

Ziel, mit einer „Gesamtdarstellung“ eine Lücke in ihrer Übersicht über die Aktionskunst in Europa zu schließen; in den Kapiteln über Osteuropa wird die Tschechoslowakei zwar auch thematisiert, kommt aber über ganz kurze Zusammenfassungen der Werke auserwählter Künstler nicht hinaus.

Man kann generell feststellen, dass sich dieses Verhältnis in der Fachliteratur etabliert und bis zum heutigen Tag erhalten hat. Werkner⁷ stellte 2007 zwar den Anspruch, ein Werk der wichtigsten Strömungen der Kunstentwicklung seit 1940 für die Studierenden der Kunstuniversitäten zu schaffen, ließ Osteuropa aber fast völlig außer Acht.

Naturgemäß verhält es sich mit den Publikationen in den Nachfolgestaaten der ČSSR, in Tschechien und der Slowakei, genau umgekehrt: nach der politischen Wende 1989 haben zahlreiche Autoren und Autorinnen angefangen, ausschließlich die Aktionskunst der ČSSR zur Zeit der politischen Diktatur, also in den 1960/70er Jahren, aufzuarbeiten.

Morganová⁸ „Czech Action Art“ gilt als Standardwerk für die tschechische Aktionskunst. Sie konzentrierte sich jedoch lediglich auf die tschechischen Aktionskünstler und -künstlerinnen, Zusammenhänge mit der slowakischen Aktionskunst der ehemaligen ČSSR werden nicht angesprochen. Sie verfasste auch einen Sammelband über die auf den Straßen Prags durchgeführte Aktionen⁹. Andere, außerhalb von Prag stattgefundene Aktionen sind in vereinzeltten Werken, meistens in Künstlermonografien oder Ausstellungskatalogen, zu finden.

Rusinová¹⁰ widmet sich der Aktionskunst generell im Rahmen der Moderne des 20. Jahrhunderts in der Tschechoslowakei.

Euringer-Bátorová¹¹ befasste sich vorwiegend mit den Aktionen von Alex Mlynárčik, den sie als Hauptvertreter der slowakischen Aktionskunst der 1960er Jahre sieht; aber auch Bartoš, Koller, Popovič, Želibská, Adamčiak und Cyprich werden vorgestellt. Euringer-Bátorová Ziel war es, Dokumentationen über die Aktionen zu sammeln und diese zu beschreiben.

Eine wesentliche Rolle bei der Information über die Aktionskunst der 1960/70-er Jahre in Tschechien oder in der Slowakei nach der politischen Wende 1989 spielen

⁷ Werkner 2007.

⁸ Morganová 2014.

⁹ Morganová 2017.

¹⁰ Slovenské vizuálne umenie 2003.

¹¹ Euringer-Bátorová 2011.

die zahlreichen Ausstellungen, in denen eine breite Palette der Werke dieser Bewegung Raum bekommt. Sie werden allerdings thematisch in einen größeren Rahmen, meistens unter dem Stichwort „moderne Kunst“ oder „Kunst des 20. Jahrhunderts“, eingebettet.

Das Ziel dieser Arbeit ist es, Werke der Aktionskunst in der ČSSR ab ihren Anfängen mit allen nicht nur auf Grund der Fachliteratur, sondern auch aus weiteren Quellen wie Zeitungsartikel, Interviews, Homepages oder Sekundärliteratur zugänglichen Details chronologisch zusammenzustellen. Da meine Muttersprachen Slowakisch und Ungarisch sind und ich auch der Tschechischen Sprache mächtig bin, kann ich dem Publikum im deutschsprachigen Raum die Anfänge und die Entwicklung der Aktionskunst in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts in Form eines Katalogs zugänglich machen. So habe ich mit Milan Knížák eine schriftliche Korrespondenz geführt, im Fall von Alex Mlynářčik und Eugen Brikcius war ich mit ihren Mitarbeiterinnen im Kontakt. Meine Kenntnisse der Slowakischen und Tschechischen Sprache waren bei den persönlichen Kontakten mit Galerien, Buchhandlungen, Antiquariaten und Verlagen essenziell.

Der Katalog konzentriert sich auf den Zeitrahmen ab dem Ende der 1940er bis Anfang (in Ausnahmefällen bis Mitte) der 1970er Jahre.

3 Forschungsfragen

Um einen möglichst umfassenden und detaillierten Katalog der Anfänge der Aktionskunst der ČSSR zusammenzustellen, muss man einige Forschungsfragen beantworten. Diese beziehen sich nicht nur auf die Bereiche der Kunst, sondern auch auf das alltägliche Leben der Menschen unter dem Diktat des kommunistischen Regimes. Primär gilt es herauszufinden, wie es überhaupt möglich war, eine Alternative zur offiziellen Kunst der kommunistischen Diktatur zu entwickeln und zu realisieren? Ab wann begann sich die Aktionskunst in der ČSSR zu entwickeln? Lässt sich ein verhältnismäßig genauer Zeitraum definieren, oder war das eher eine längere Periode, während der sich diese Art von Kunst etablieren konnte? Wer waren die Pioniere und Pionierinnen und unter welchen Bedingungen gelang es ihnen, tätig zu sein? Welchen Themen widmeten sich die Aktionen und Happenings, hatten sie immer den politischen Protest zum Ziel, oder gab es auch andere gesellschaftlich-politische Themen, die die Aktionskünstler und -künstlerinnen beschäftigten? Hatten diese Kon-

takte zum Ausland, haben sie sich durch ihre Kollegen und Kolleginnen außerhalb des Landes inspirieren lassen? Wie viele Künstler und Künstlerinnen waren es, die Happenings, Events und Performances organisierten? War es in den 1950/60er Jahren eher eine Randerscheinung, oder kann man wirklich von einer bedeutenden Bewegung in der Kunst sprechen? Wo haben die Aktionen stattgefunden, wer hat an ihnen teilgenommen? Wer hat die Aktionskunst in der ČSSR unterstützt und den Künstlern und Künstlerinnen geholfen, ihre Ideen zu realisieren? Konnten die Aktionen dokumentiert werden, wenn ja, sind diese Aufzeichnungen noch auffindbar? In welcher Form wurden die Teilnehmer und Teilnehmerinnen zu den Aktionen eingeladen? War es überhaupt möglich, unter dem Diktat des sozialistischen Realismus frei und ohne Repressalien die Aktionskunst auszuüben? Nicht zuletzt gilt es auch herauszufinden, wie die Fachkreise und die Öffentlichkeit auf die neue Form der Kunst reagiert haben.

4 Forschungsmethode

Um die Forschungsfragen zu beantworten, habe ich mich bemüht, vor allem tschechische und slowakische Originalunterlagen finden und zu studieren. Dazu gehören Sammelbände, Monografien, Bücher und Ausstellungskataloge, in denen die Werke beschrieben sind. Aber auch Rezensionen oder Essays der zeitgenössischen heimischen und ausländischen Kunstkritiker, Kunstkritikerinnen, Kunsttheoretiker und Kunsttheoretikerinnen. Beschreibungen und Berichte befreundeter und an den Aktionen teilnehmender Künstler und Künstlerinnen halfen, die in der Fachliteratur beschriebenen Happenings und Events durch zahlreiche Details zu komplettieren. Hilfreich waren auch Zeitungs- und Zeitschriftartikel aus der Zeit, in denen die Aktionen beschrieben und in vielen Fällen – im Sinne der damaligen Zeit – auch ablehnend bewertet worden sind. Die diametral unterschiedlichen Bewertungen der Aktionen aus der Sicht der Befürworter einerseits und der systemkonformen Personen andererseits ergab ein sehr differenziertes Bild der Aktionskunst in der ČSSR, das für die heutige Rezeption unerlässlich ist.

Teilnehmende Personen lieferten auch detaillierte Beschreibungen in Gesprächen sowie – in unterschiedlichen Medien festgehaltenen – Interviews (Publikationen, Online). Hilfreiche Quellen finden sich auch im Internet, speziell auf manchen Webseiten der Künstler und Künstlerinnen sowie ihrer Stiftungen, aber auch auf der Webseite

der Erinnerung der Nation¹², auf der die Repressalien des kommunistischen Regimes gegenüber den nicht konformen Personen – zu denen die Aktionskünstler und Aktionskünstlerinnen großteils gehörten – festgehalten wurden. Die Herausforderung war, die zahlreichen und sehr unterschiedlichen Quellen und Informationen so zusammenzufügen, dass die einzelnen Aktionen möglichst detailreich dargestellt werden können. In den meisten Fällen war es nur möglich, die Publikationen vor Ort, d.h. in den Bibliotheken der Universitäten oder in Galerien, Buchhandlungen oder Antiquariaten in der Slowakei oder Tschechien aufzutreiben. Da der Versand der Materialien ins Ausland entweder nicht möglich, oder nur mit vielen Schwierigkeiten und Kosten verbunden war, habe ich die Recherchen persönlich vor Ort durchgeführt. Auch in der großen Online-Buchhandlungen war für den Versand eine Empfängeradresse meiner Familie in der heutigen Slowakei der Garant für das rechtzeitige Ankommen der bestellten Titel.

Aus diesen zahlreichen und sehr vielfältigen Quellen ist ein detaillierter Katalog entstanden, der die Anfänge und Entwicklung der Aktionskunst der ČSSR ab Ende der 1940er Jahren dokumentiert.

5 Die Vertreter und Vertreterinnen der Aktionskunst in der ČSSR

Die folgenden Kapitel sind den Künstlern und Künstlerinnen gewidmet, die die Aktionskunst in der ČSSR mitbegründet und maßgeblich geprägt haben. In chronologischer Reihenfolge werden ihre Kurzbiografien und ihre wichtigsten Werke vorgestellt. Eine ganz genaue Chronologie konnte nicht eingehalten werden, da viele Künstler und Künstlerinnen über mehrere Jahre (sogar Jahrzehnte) hinweg aktiv waren. Im Falle der Künstler und Künstlerinnen, bei denen ihre internationalen Kontakte eng mit ihrem Schaffen verbunden waren, werden auch diese erwähnt, auch wenn die internationalen Vernetzungen der tschechoslowakischen Aktionskünstlern und Aktionskünstlerinnen nicht den Schwerpunkt dieser Arbeit bilden.

¹² Das 2008 eingerichtete Internetportal „Paměť národa“ (Nationales Gedächtnis) wurde als ein Gemeinschaftsprojekt des Instituts für das Studium totalitärer Regime, des tschechischen Rundfunksenders Český rozhlas sowie der Vereinigung Post Bellum ins Leben gerufen. Die international angelegte Sammlung von Zeugnissen historischer Ereignisse ist primär auf privaten Erinnerungen der Zeitzeugen begründet. Quelle: [Paměť národa](#); [Úvod - Ústav paměti národa](#) (Zugriff: 20.11.2025)

6 Vladimír Boudník (1924-1968)

Vladimír Boudník erlernte den Beruf des Werkzeugmachers. Im Jahr 1943 musste er zur Zwangsarbeit nach Deutschland gehen. Nach seiner Rückkehr nach Prag schloss er 1949 die Staatliche Grafische Schule mit dem Abitur ab. Zunächst arbeitete er als Werbegrafiker und als Werkzeugmacher, später als Werkstattzeichner. 1950 arbeitete er sechs Monate lang im Hüttenwerk in der tschechischen Stadt Kladno, wo er den Schriftsteller Bohumil Hrabal kennenlernte.

Mit ungewöhnlichen Materialien wie Metall- oder Holzspänen, Textilien oder Blech schuf Boudník eine Verbindung zwischen Kunst und seinem eigenen Leben. Sein vielfältiges Werk aus den Jahren 1947–1968 enthält mit unterschiedlichen Techniken erzeugte Druckgrafiken, Collagen, Gemälde und fotografische Dokumentationen (Abb. 1). Dazu gehören Briefe mit Zeichennotizen, Samisdat¹³, Kataloge mit einzigartigen Drucken und die gedruckten Exemplare seines „Manifests des Explosionalismus“, die er ständig in Tschechien und im Ausland verteilte.¹⁴

Boudník beging 1968 im Alter von 44 Jahren Selbstmord. Mit seinem originellen grafischen Verfahren, der aktiven, strukturellen und magnetischen Grafik, beeinflusste Boudník die tschechoslowakische Kunstszene der sechziger Jahre maßgeblich.

6.1 Manifeste des Explosionalismus

Am 24. März 1949 veröffentlichte Boudník sein „Erstes Manifest des Explosionalismus“ in Form von drei Metalltafeln in Größe von 18,3 x 24,5 cm mit dem Titel „KUNST – EXPLOSIONALISMUS“. Am 15. April 1949 gab er sein „Zweites Manifest des Explosionalismus“ als Lithografie heraus. Außer der Lithografie blieb auch die maschinengeschriebene Version erhalten, und es gab mehrere Varianten des Textes. 1956 entstand ein weiterer Text lediglich in maschinengeschriebener Version unter dem Titel „Explosionalismus“ und das „Dritte Manifest des Explosionalismus“. Manche Versionen wurden von zwei Personen unterschrieben: einerseits von Boudník, andererseits vom surrealistischen Dichter Stanislav Vávra. In den Manifesten hat Boudník die Hauptideen seiner eigenen Kunstrichtung erklärt, die auf Assoziationen, die durch die unterschiedlichsten Impulse hervorgerufen werden können, beruhte. So

¹³ Verbreitung verbotener Literatur im Ostblock über nicht offizielle Kanäle.

¹⁴ Vladimír Boudník/Retrospektywa dzieł z lat 1947 - 1968 - Galeria Miejska we Wrocławiu (25.10.2024)

eine assoziative Tätigkeit konnte zum Beispiel das Bleigießen zur Weihnachtszeit oder die Beobachtung der Wolkenzüge sein. Er verknüpfte seine Theorie auch mit wissenschaftlichen Erkenntnissen. Die Wissenschaft, ihre Entwicklung und die Kunst verstand er als drei Faktoren, die sich gegenseitig beeinflussen.¹⁵

6.2 Explosionalismus und 120 Straßenaktionen

1949 – 1953

Ort: Die Straßen von Prag

Boudník propagierte den „Explosionalismus“ nicht nur durch Manifeste, sondern auch persönlich auf den Straßen Prags, wo er Malaktionen für zufällige Passanten und Passantinnen organisierte, bei denen er die künstlerische Arbeit auf der Grundlage von bereits vorhandenen, ohne menschliches Zutun entstandenen Flecken auf den Mauern oder am Straßenasphalt durchführte. Mit seinen Aktionen zählt er (retrospektiv) zu den ersten Aktionskünstlern in der ČSSR.

Seine graphischen Blätter verschenkte er zuerst an Hunderte seiner Freunde und Freundinnen aus dem Prager Untergrund oder seine Arbeitskollegen und Arbeitskolleginnen. In der Cafeteria der Fabrik, in der er arbeitete, organisierte er auch die erste Ausstellung seiner Grafiken, eine der wenigen Ausstellungen, die zu seinen Lebzeiten stattfanden. Sein langjähriger Freund, Vladislav Merhart, erinnerte sich 1976 (Übersetzung I.H.): *„Er zeigte seinen Kollegen ständig 'kleine Flecken', bunte Miniaturzeichnungen, er rief Assoziationen hervor, lehrte Grafik.“* Bald weitete Boudník sein Aktionsfeld auf die Straße aus: er suchte eine gesprungene Mauer mit abgeblättertem Verputz, wo er etwas entdeckte – eine Figur, eine Landschaft – und begann die Konturen nachzuziehen; manchmal betonte er sie mit einem Rahmen oder einem Passepartout, oder er stellte seine Staffelei auf und übertrug seine Phantasmen aufs Papier; auf die Staffelei befestigte er noch das Manifest seines „Explosionalismus“. In einem Brief vom Februar 1960 schrieb er, dass er in den Jahren 1949-1953 ca. einhundertzwanzig solche „Straßenaktionen“ (in Prag) durchführte; (Übersetzung I.H.) *„meistens in der Týnská ulice (Týnská Straße), am Staroměstské náměstí (Altstädter Platz), auf der Insel Kampa an der Moldau, in der Karlova ulice (Karlstraße), in den Arkaden der Ulice Tržiště na Malé Straně (Straße des Kleinen Marktes), am Uhelný trh (Kohlmarkt), am Mariánské náměstí (Mariannenplatz), in der „Valdštejnova ulice (Valdstein Straße) oder in den Prager*

¹⁵ Čapková 2017, S. 102-103.

*Stadteilen Holešovice und Libeň.*¹⁶ (Abb. 2 und 3).

Für seine „Aufklärungsarbeit“ ging Boudník meistens allein auf die Straßen, manchmal begleiteten ihn aber auch seine Freunde und Freundinnen, zu denen sich gelegentlich die Schriftsteller Bohumil Hrabal, Stanislav Vávra oder Egon Bondy gesellten. Die Formen der Durchführung der Aktionen variierten und entwickelten sich kontinuierlich weiter. Sie entstanden auf den Straßen. Inspiriert von Flecken an der Wand, entstanden Kohle-, Pastell- und Tuschezeichnungen, aber auch Aquarelle und Ölbilder auf verschiedenen Untergründen. Später ergänzten die Künstler die Flecken, sie bearbeiteten sie mechanisch, oder sie definierten einen Teil des beobachteten Objekts mit einem vorbereiteten Passepartout. Die meisten Straßenaktionen fanden bis 1953 statt, vereinzelt setzten sie sich bis 1957 fort.¹⁷

6.3 Ulice (Straße)

1952

Ort: Prag, Karlova ulice (Karlstraße), Karlův most (Karlsbrücke), Mostecká ulice (Mostecká Straße) und Malostranské náměstí (Platz Malostranské náměstí)

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: Vladimír Boudník, Bohumil Hrabal, der Cellist Marysko, der Buchstabenmaler Pepa, immer wechselnde Passanten und Passantinnen

Boudník beschrieb seine Aktion „Ulice“ (Straße), (ursprünglich als Samisdat, in seiner „Explosionalismus-Edition“ in den 1950er Jahren veröffentlicht¹⁸) wie folgt (Übersetzung I.H.): *„Wir gingen in die Straßen. Doktor Hrabal nahm eine kleine Staffelei mit [...] wir gingen weiter an der Karlstraße, über die Karlsbrücke, Mostecká Straße bis zu den Arkaden auf dem Platz Malostranské náměstí. Ich wähle eine Stützsäule mit ausgeprägten Flecken im Verputz aus, [...] Pepa (Buchstabenmaler) kommt zu mir und begrüßt mich freundlich [...] und während ich mich mit dem Doktor berate, was ich anfangen soll zu malen, schlendert Herr Marysko müde über dem Gehsteig. Wir einigten uns auf einen Fleck, der das Bild eines Baumes am mondbestrahlten See abgibt. Ich mache ein paar Pinselstriche, [...] eine junge Frau kommt vorbei. Die Frau ist angenehm überrascht, dann kommt ein Mann vorbei, der uns sagt, dass sie zu Hause einen grünen Kachelofen hatten, und er oft verwundert war, welche Bilder er an der Moiré-Oberfläche entdeckte. Der Cellist Marysko teilte uns mit, dass er zum Abendessen geht. Mit dem Voranschreiten des Malens blieben immer mehr Leute*

¹⁶ Chalupický 1990, S. 15-16.

¹⁷ Merhart 2007.

¹⁸ Merhaut 2007.

stehen, Ärzte, Arbeiter, Schüler ... die Gruppe wurde immer größer. [...] Das ursprüngliche Bild des Baumes am mondbestrahlten See wurde mindestens siebenmal übermalt, und das Ganze sah aus wie eine beschmierte Palette; ich malte das dazu, was jemand in den Flecken gesehen hat. „Also ich sage ihnen, was sie da machen. Sie sind Provokateure.“ Ein anderer zischte: „Das ist faschistische Kunst!“ [...] Der grauhaarige Mann setzte den Angriff fort. Er fragte einen elfjährigen Jungen: „Verstehst du das?“ und der Junge antwortete „nein“. [...] Eine naiv aussehende Frau verteidigte uns: „Warum lassen sie sie nicht in Ruhe, sie schaden doch niemandem.“ [...] Der Polizist, der vor einer Weile herbeigeeilt ist, kam mit Verstärkung. Auf der Seite gegenüber beobachteten uns vier weitere Polizisten. [...] Die Masse aus hundert oder zweihundert Menschen zerfiel auf Dutzende von debattierenden Gruppen. Man hörte Namen von Rembrandt über Mánes bis Picasso. Benennungen von Strömungen vom Primitivismus bis Surrealismus ... Der Polizist [...] ordnete an: „Packen sie das zusammen und verschwinden sie in zwei Minuten.“ Ein junger Mann mit Glatze schlug vor: „Kommen sie mit mir“, er war angeblich ein Redakteur. [...] An der Karlsbrücke werfe ich ein Stück angemaltes Papier in die Moldau. Der Redakteur klagt: „Warum werfen sie das weg, es ist schade!“ [...] Ich bezeugte (dem Redakteur) die Ernsthaftigkeit unserer Vorhaben, ich sagte, dass ich heute mindestens das siebzigste Mal auf der Straße gemalt habe, und erklärte ihm, was für einen Sinn unsere Tätigkeit in Kooperation mit dem breiten Publikum hat.“¹⁹

6.4 Bohumil Hrabals Teilnahme an den Aktionen

Den von Boudník angewandten „Explosionalismus“ hat Hrabal als eine künstlerische Methode verstanden (Übersetzung I.H.): „Ich würde gerne in die Literatur übertragen, was das Happening durchführt: Störungen des Zufalls, Ausbrechen aus der Rolle, Provokation. Ich muss bei der Arbeit Spaß haben, und das ist eigentlich der Sinn des Happenings. ... Zum Beispiel hat Herr Boudník in den fünfziger Jahren etwas Ähnliches gemacht. Künstlerische Sitzungen mit zufälligen Menschen auf der Straße, eine Art assoziatives Theater oder komödiantischer Kontakt.“²⁰

Von den dokumentarischen Werken aus dieser Zeit ist nur wenig erhalten geblieben. Einige der vor Ort entstandene künstlerische Arbeiten wurden verteilt, manche sofort am Entstehungsort, andere später zerstört. Erhalten blieben nur einige unvollständi-

¹⁹ Chalupecký in: Výtvarná práce Nr. 13, 1966, S. 8-9.

²⁰ Čapkova 2017, S. 130.

ge Fotografien und ein von Jaromír Pergler aufgenommener 8-mm-Amateurfilm. Dieser zeigt Vladimír Boudník und seine Freunde, wie sie auf Wänden auf Straßen von Prag den abgeblätterten Putz mit ihren Zeichnungen vervollständigen. Der Film wurde auch nach Boudníks Tod auf einer Reihe von Untergrund-Veranstaltungen vorgeführt. In den 1990er Jahren wurde er auf VHS übertragen und seitdem wird er in der Dauerausstellung der tschechischen Kunst in der Nationalgalerie Prag gezeigt. Die Originalrolle fehlt.²¹

7 Eugen Brikcius (*1942)

Dichter, Philosoph und Essayist. In den 1960er Jahren arbeitete er als Angestellter unter anderem in der Prager Galerie Václav Špála²². Ende der 1960er Jahre gelang es ihm, nach London zu reisen. Er begann dort Philosophie zu studieren, kehrte aber 1970 in die ČSSR zurück. Er gehört zu den ersten Aktionskünstlern in der ČSSR. Brikcius organisierte eine ganze Reihe von Straßenaktionen in Prag und in der Umgebung, denen sich zahlreiche Menschen spontan anschließen (Abb. 4).

7.1 Gefängnis wegen Verleumdung der Sowjetunion

Als Eugen Brikcius mit seinen Freunden Jaroslav Kořán, Ivan Daníček und Ivan Jirous in einem Restaurant 1973 ein altes Lied „Vertreibt die mörderischen Preußen“ sang, in dem sie das Wort Prusy (Preußen) durch Rusy (Russen) ersetzten, wurden sie in ein Untersuchungsgefängnis gebracht. (Übersetzung I.H): *„Sie bereiteten einen großen Prozess vor, merkten dann aber, dass sie nichts Großes beweisen konnten. Es war also ein gewöhnlicher Prozess wegen Rowdytums und Beleidigung einer Nation, Rasse und eines Glaubens. Wir haben keine Rasse beleidigt, wir haben die russische Nation beleidigt, und wir haben den sozialistischen Glauben beleidigt“*, fasste Eugen Brikcius die Situation zusammen. Er wurde zur Gefängnisstrafe in der tschechischen Gemeinde Oráčov verurteilt. (Übersetzung I.H): *„Ich arbeitete dort beim Gleisstopfen. Es war fast unerträglich. Ich hatte körperlich Schwierigkeiten damit“*,

21 Johana Lomová, Forschungsverbund „courage“. Quelle: [Boudník, Vladimír. Action in the streets of Prague, 1956. Video recording - Sammlungen - DE: Courage – Connecting collections](#) (Zugriff: 31.1.2026)

22 Die Galerie wurde 1957 in Prag gegründet, nach dem tschechischen Maler, Grafiker und Illustrator Václav Špála benannt. Zwischen 1965 - 1970 erlebte die Galerie unter der Leitung des Kunsttheoretikers Jindřich Chalupický eine große Blütezeit. In den 1970er und 1980er Jahren, als Jindřich Chalupický nicht öffentlich tätig sein durfte, zeigte die Galerie hauptsächlich Ausstellungen offizieller Kunst. Heute liegt der Schwerpunkt der Galerie auf der zeitgenössischen Malerei sowie auf Fotografie und Skulptur. Quelle: [About gallery | Galerie Václava Špály](#) (Zugriff: 14.2.2026)

erinnerte sich Brikcius im Nachhinein. Im Gefängnis lernte er als Autodidakt Latein.²³ Nach seiner Freilassung arbeitete er in verschiedenen Arbeiterberufen und verdiente seinen Lebensunterhalt auch als Übersetzer.

7.2 Unterzeichnung der Charta '77

Eugen Brikcius war einer der Erstunterzeichner der Charta '77. Er unterzeichnete sie am Tag vor Heiligabend 1976, kurz nachdem sie verfasst worden war. (Übersetzung I.H): *„Jiří Němec ließ mich (die Charta '77) unterschreiben, aber ich habe ihn bei keinem Verhör verraten. Ich unterschrieb, weil mir klar war, dass ich, wenn ich den Text geschrieben hätte, ihn genauso geschrieben hätte. [...] Ich hatte mein ganzes Leben lang nach der Charta gehandelt, obwohl es sie nicht gab. Deshalb gab es Konflikte, Verhaftungen und manchmal sogar Gefängnis. Deshalb hatte ich kein Problem damit, etwas zu unterschreiben, nach dem ich mein ganzes Leben lang gelebt hatte“, erklärte er. „Doch die überwältigende Mehrheit der Bevölkerung tanzte nach der Pfeife des Regimes. Die Menschen gingen auch gegen ihren Willen zur Wahl. Ich ging nie zur Wahl. Ich habe nicht gewählt, weil es keinen Sinn hatte zu wählen. Es gab keine Alternative.“*

Nach der Unterzeichnung der Charta '77 befand sich Brikcius drei Jahre lang im Visier der Staatssicherheit. Er wurde einer Reihe von Verhören unterzogen. Viele seiner Bekannten und Freunde saßen im Gefängnis. Ende der 1970er Jahre bot die Staatssicherheit einigen „Chartisten“ die Möglichkeit, ins Ausland auszuwandern. Die Kommunisten wollten die frei denkenden Menschen, die ihnen Probleme bereiteten, einfach loswerden. 1980 emigrierte Eugen Brikcius nach Österreich, wo er 2017 das Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst I. Klasse erhielt.

Seit 1989 lebt er in der Tschechischen Republik und in Österreich.

Brikcius spricht mehrere Sprachen und er bildete sich privat in Philosophie weiter. So brachte er sich beispielsweise Englisch so gut bei, dass er in London Philosophieprüfungen auf Englisch bestehen konnte. Sein Überblick über Kultur, Philosophie, Theologie und andere Bereiche ist bewundernswert.²⁴

Brikcius organisierte zwischen 1966 und 1970 ein Dutzend von Happenings in Prag und gilt als einer der Begründer der Aktionskunst in der ČSSR.

²³ Eugen Brikcius (1942) (Zugriff: 15.10.2025)

²⁴ Eugen Brikcius (1942) (Zugriff: 15.10.2025)

7.3 Achilles a želva (Achilles und die Schildkröte)

Herbst 1966

Ort: Königin Annas Sommergarten, Mariánské hradby 1, Prag 1

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: Freunde, Freundinnen, Passanten, Passantinnen

Brikcius führte das Stück „Achilles und die Schildkröte“ des griechischen Philosophen Zenon von Kition auf dem Prager Hradschin in der Nähe von Königin Annas Sommerpalast in Form einer Aktion vor. Es war der Versuch eines ersten Happenings.²⁵ Er verteilte seine Freunde und Freundinnen in der Gegend und versuchte dann, ein Mädchen zu finden, das unter ihnen als Schildkröte versteckt war. *„Das war das Mädchen, das ich umwerben wollte. Das war der Zweck (der Aktion), der nicht unbedingt sein musste, denn es war völlig sinnlos und nutzlos. Als Kunst war es sogar nutzlos“* (Übersetzung I.H.), fasst Brikcius zusammen.²⁶

7.4 Zátíší 1 (Stilleben 1)

Frühling 1967

Ort: U Sovových mlýnů 2 (An der Sova Mühle), Praha 1

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: Freunde, Freundinnen, Passanten, Passantinnen sowie Gasthausgäste

Brikcius und seine Freunde stellten Bierkrüge auf der Prager Moldauinsel Kampa auf. Unter den Stiegen der Legionenbrücke sammelten sich Leute an, denen Brikcius sagte, dass sie aus dem nahegelegenen Gasthaus „Na Vápenici na Újezdě“ mit Bier gefüllte große Bierkrüge vorbeibringen und diese auf dem ausgewählten Platz auf Kampa aufstellen sollen. Das ästhetische Ziel war es, ein Stilleben zu arrangieren, das – wenn man die Gäste wegdenkt – in jedem Gasthaus existiert. Die entstandene Installation machten die Teilnehmer und Teilnehmerinnen mit ihren unterschiedlichsten Tätigkeiten zu etwas Besonderem, sie strömten ununterbrochen zwischen dem Ort des Happenings und den Gasthäusern hin und her (Abb. 5 und 6). Die Ansammlung der ca. einhundert Personen zog die Aufmerksamkeit der Polizei auf sich, die sich aber dieses Mal mit der Kontrolle der Personalausweise zufriedengab.²⁷ (Übersetzung I.H.): *„Die Bierkrüge standen da. [...] Die Polizei kam, verhaftete aber damals niemanden. Sie schrieben unsere Daten auf und lösten die Veranstaltung auf“*,

²⁵ Morganová 2014, S. 49.

²⁶ Eugen Brikcius (1942) (Zugriff: 15.10.2025)

²⁷ Morganová 2014, S. 96.

erinnert sich der Künstler. Einerseits, sagte er, sei es nicht sein Ziel gewesen, mit dem Regime in Konflikt zu geraten. Andererseits wollte er zeigen, dass jeder Mensch das Recht hat, sich künstlerisch auszudrücken.²⁸

7.5 Díkuvzdání (Erntedank, auch „Brot-Mysterium“ genannt))

21. Juni 1967

Ort: von Střelecký ostrov (Schießinsel) nach Kolovratská zahrada (Kolovratská Garten – eine barocke Gartenanlage), Praha 1

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: Eugen Brikcius, ein junges Mädchen (Freundin von Brikcius), ca. 100 durch ein Inserat und Werbung eingeladene Personen

Einen Monat nach dem „Bierkonflikt“ mit der Polizei organisierte Eugen Brikcius ein weiteres Happening. Er nannte es das „Brot-Mysterium“.

Bereits im Vorfeld der Aktion trug Brikcius eine Art Werbeschachtel auf den Straßen des Prager Zentrums mit sich, auf der er zur Teilnahme am Happening aufrief. Er ließ sogar in der Zeitung „Lidová demokracie“ (Volksdemokratie) ein Inserat in Form einer Einladung veröffentlichen. Eine Woche vor dem Happening fand mit den potentiellen Teilnehmern und Teilnehmerinnen ein Treffen im Studentenheim „Jednota“ (Einheit) statt, wo der Autor genaue Instruktionen verteilte: jede Person, die an der Aktion teilnehmen wollte, hatte sich am vorgegebenen Tag an der Endstation der Straßenbahn Nr. 9 im Prager Stadtteil Motole einzufinden und einen Laib frisches Brot mitzunehmen. Als Gruppe fuhren sie dann mit der Straßenbahn Richtung Újezd. Von dort sind sie dann auf die Schießinsel gegangen, wo Brikcius eine große Kiste auf die Wiese stellte. In die Kiste stieg ein Mädchen (dasselbe Mädchen, das er mit einem Happening zum Thema „Achilles und die Schildkröte“ zu bezaubern versuchte²⁹), und die anderen gaben ihre Brotlaibe in die Kiste, bis nur eine Hand des Mädchens sichtbar war. Danach marschierten sie in einer Reihe in die Gartenanlage Kolovratská zahrada, wo sich das Mädchen am oberen Ende des Gartens auf einen barocken Bogen hinaufsetzte. Die anderen Teilnehmer und Teilnehmerinnen legten ihr die bereits teilweise angeknabberten Brotlaibe symbolisch zu Füßen.³⁰

„Es ging darum, dass ich ein altes Ritual in den Gärten der Prager Burg rekonstruieren wollte. Also dachte ich: sie ist eine Göttin, also stelle ich sie so dar. Das war der

28 Eugen Brikcius (1942) (Zugriff: 15.10.2025)

29 Eugen Brikcius (1942) (Zugriff: 15.10.2025)

30 Morganová 2014, S. 101-102.

letzte Versuch. Aber ich hätte es auch getan, wenn ich nicht unglücklich verliebt gewesen wäre, denn es schien mir nicht nur eine künstlerische Herausforderung zu sein. Sie setzte sich also auf einen barocken Bogen, wir gingen die Treppe hinauf und bauten zu ihren Füßen eine mythische Pyramide aus Brotlaiben“ (Übersetzung I.H.), erklärt der Künstler sein Werk. Doch der Zug junger Leute durch die Prager Innenstadt, jeder einen Laib Brot in der Hand, erregte große Aufmerksamkeit von Passanten und Passantinnen – und der Polizei. Jede größere Menschenansammlung war in Zeiten des Sozialismus verdächtig und unerwünscht. Die Polizei kam, um den Zug bis in den Garten zu verfolgen, wo das Brot zu Füßen des Mädchens niedergelegt wurde. *„Sie sperrten uns alle ein und konfiszierten unser Brot. Die Polizei erzählte mir dann, dass sie während unseres Gänsemarsches durch Prag etwa einhundert Anzeigen aus der Bevölkerung erhalten hätten“* (Übersetzung I.H.), so der Künstler.³¹

7.6 Gerichtsprozess als Happening

Emil Hokeš, ein Teilnehmer des Happenings „Erntedank“ beschrieb die Situation für die Literaturfachzeitschrift „Sešity pro literaturu a diskusi“ (Hefte für Literatur und Diskussion)³² detailliert. Er verstand nicht, wie das einfache Tragen von Brotlaiben ein Vorwand für so eine große Polizeiaktion sein konnte. Siebzig Personen wurden verhaftet, auch die Zeitung „Lidová demokrace“ (Volksdemokratie), die die Einladung zur Aktion veröffentlichte, bekam eine Strafe auferlegt und durfte über die Aktion nicht mehr berichten. Brikcius Happening wurde als ordnungswidriges Verhalten gewertet, er wurde verurteilt und verlor seine aktuelle Anstellung in einem Forschungsinstitut.

Brikcius dazu (Übersetzung I.H.): *„Der Ermittler fragte mich, was ich erreichen wollte. Ich sagte, ich wollte, dass alle Prager Brot tragen. Er meinte, es sei ein Riesenaufruhr“*. Im Totalitarismus konnte der Paragraph wegen Aufruhr für praktisch alles angewendet werden (Übersetzung I.H.): *„Vom Erzählen von Anekdoten bis zum Beschimpfen einer untreuen Ehefrau auf der Straße.“*

Brikcius wurde vor Gericht gestellt und zu drei Monaten Gefängnis verurteilt. Er legte Berufung ein. Prominente Persönlichkeiten des Kulturlebens, wie der Kunsttheoretiker und -kritiker Jindřich Chalupecký, der Schriftsteller Bohumil Hrabal und der Dramatiker Ivan Vyskočil, traten als Zeugen im Prozess auf. Sie alle behaupteten, es habe sich in diesem Fall nicht um einen Aufruhr, sondern um Kunst gehandelt. Das

31 Eugen Brikcius (1942) (Zugriff: 15.10.2025)

32 Sešity pro literaturu a diskusi, 1969, Nr. 33.

Gericht entschied, ihre Aussagen zu akzeptieren, wenn das von einem Gerichtssachverständigen im Bereich Kultur bestätigt wird. Daher suchten Chalupecký, Hrabal und Vyskočil selbst im Kulturministerium an, als Gerichtssachverständige anerkannt zu werden. *„Zu meinem Erstaunen ernannte der Kulturminister sie zu Gerichtssachverständigen. Ich hatte nicht damit gerechnet, dass der bolschewistische Minister das tun würde. Als sie dann bestätigten, dass es sich um Kunst handelte, wurde ich freigesprochen, und die ganze Sache wurde lediglich als illegale Produktion betrachtet, die vom Nationalkomitee weiterbehandelt wurde. Dadurch wurde das Happening in Böhmen legal“* (Übersetzung I.H.), erklärt Eugen Brikcius.³³

Der Prozess selbst wurde auch zum Happening erklärt, wodurch das zuerst vereitelte Happening erfolgreich endete und die Vorgehensweise durch ihre Absurdität alle künstlerischen Bemühungen Brikcius übertraf.

Ein Jahr danach organisierte der Künstler eine Erinnerungsaktion an „Erntedank“, ein Teil der Teilnehmer und Teilnehmerinnen der Aktion vom 21. Juni 1967 wiederholte das Happening.³⁴

8 Alex Mlynárčik (*1934)

Als 16-jähriger verließ Mlynárčik 1951 zusammen mit einem Freund die Tschechoslowakei illegal. Er wurde in Österreich in der sowjetischen Besatzungszone aufgegriffen und zu elf Jahren Gefängnis (in Gmünd in Österreich, in České Budějovice in Tschechien und in Žilina in der Slowakei) verurteilt, aber vorzeitig entlassen. 1959–1965 studierte er an der Hochschule der darstellenden Kunst in Bratislava und an der Kunstakademie in Prag Architektur.

Mlynárčiks Schaffen hängt mit seiner Bekanntschaft zum französischen Kunstkritiker Pierre Restany eng zusammen. Restanys Philosophie des „nouveau réalisme“ beeinflusste vor allem die Happenings Mlynárčiks, die die Mitbürger und Mitbürgerinnen auf eine subtile Weise aktivieren sollten, sich anonym an dem Schaffungsprozess zu beteiligen. Ein zweiter Aspekt im Mlynárčiks Werk ist der von Raoul-Jean Moulin 1969 eingeführte Begriff „société trouvée“, die gefundene Gesellschaft. Unter den Titeln „Happsoc I.“, „Happsoc II.“ und „Happsoc III.“ realisierte er einzigartige Aktionen, die den Prinzipien der „société trouvée“

³³ Eugen Brikcius (1942) (Zugriff: 15.10.2025)

³⁴ Morganová 2014, S. 101.

entsprachen. Es ging um „happen societies“, „sich ereignende Gesellschaften“, die im Sinne Moulins auch als „gefundene Gesellschaften“ verstanden werden können.³⁵ Für die Kunst Mlynárčiks war auch der Kontakt zu Pop-Art, Fluxus, Aktionskunst, Happenings und Performances während seines Aufenthaltes in Paris 1964 ausschlaggebend. Eine wichtige Rolle spielte für ihn dabei die zwischenmenschliche Kommunikation, auf die er z.B. in seinen „Permanenten Manifestationen“ aufmerksam machte. Er selbst sagte dazu (Übersetzung I.H): *„Nach 1964 kannte ich die Werke Kaprows, Vostells und des Fluxus ganz gut. [...] Mein künstlerisches Schaffen wurde neben den Entdeckungen Sigmund Freuds vor allem durch die Kunstgeschichte beeinflusst. Sie liefert genügend Beweise und Antworten zu den Begriffen „synthetische Kunst“ und zu den Fähigkeiten der Kunst, etwas „zum Besonderen zu machen“ und „ein Fest zu kreieren“.“*³⁶

8.1 Happsoc I. (Zusammenarbeit von Alex Mlynárčik, Stano Filko, Zita Kostrová)

2.-8. Mai 1965

Ort: Bratislava

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: ca. 400 Personen, denen die Einladung zugesandt wurde

Happsoc I. fand 1965 als erstes Happening in der Slowakei statt und ist ein Schlüsselwerk Alex Mlynárčiks und Stano Filkos. Formal war es eine maschinengeschriebene Einladungskarte der Autoren und der Autorin zur Teilnahme (Abb. 7) an der Verwandlung der Stadt Bratislava in ein Kunstwerk im Zeitraum zwischen dem 2. und 8. Mai 1965. Auf der Einladung wurde die Realisierung des Projektes in sieben Teile, sog. „Realitäten“ geteilt, die den sieben Tagen zwischen dem 2. und 8. Mai entsprachen: „Erste Realität, Bratislava am 2. Mai 1965“; „Zweite Realität, Bratislava am 3. Mai 1965“ usw.

Zur Einladung kam noch ein Verzeichnis von „Objekten“, eine Fotodokumentation und das Manifest des Happsoc I.

Mlynárčik, Filko und Kostrová verstanden die Stadt Bratislava mit allen ihren Einwohnern und Einwohnerinnen als eine Ausstellungsfläche. Sie suchten sich einen Teil der städtischen Realität aus, die für eine gewisse Zeit zum künstlerischen Objekt werden sollte, jedoch ohne jeglichen künstlichen Eingriff. Es war ein Verzeichnis von

³⁵ Euringer-Bátorová 2011, S. 125; S. 228.

³⁶ Euringer-Bátorová 2011, S. 228.

24 „Objekten“, bereits vorhandenen „Bestandteilen“ der Stadt Bratislava. Zu den ersten 23 gab es eine genaue Anzahlangabe, das waren Frauen, Männer, Hunde, Häuser (samt Provisorien), Balkone, landwirtschaftliche Tätigkeiten, Betriebsgebäude, Wasserleitungen in den Wohnungen, Wasserleitungen außerhalb der Wohnungen, elektrische Herde, Gasherde, Waschmaschinen (dieser Posten wurde unter dem Punkt 13. und 14. zweimal aufgeführt), Kühlschränke, Bratislava als Ganzes, die Burg, die Donau (der Abschnitt des Flusses im Stadtgebiet von Bratislava), Straßenlampen, Fernsehantennen, Friedhöfe, Tulpen, Theater (auch Laientheater). Die Angaben entsprachen genau der durch das Nationalkomitee von Bratislava im April 1965 durchgeführten Statistik. Unter Punkt 24 wurden zahlreiche weitere Objekte aufgezählt, zu denen es keine Anzahlangabe gab, und zwar Kinos, Schornsteine, Straßenbahnen, Kneipen, Autos, Trolleybusse, Schreibmaschinen, Radios, Geschäfte, Bibliotheken, Krankenhäuser usw. Dieses Verzeichnis wurde zusammen mit dem Manifest und einer Fotodokumentation (Fotografien von einem Maiaufmarsch am 1. Mai und von der Militärparade am 9. Mai aus einem vorangegangenen Jahr) in Form einer Einladung zur Happsoc I. an ca. 400 Menschen per Post geschickt.

Die Zeitspanne dieser „imaginären“ Aktion wurde bewusst gewählt: sie sollte zwischen zwei offiziellen, von der kommunistischen Partei ideologisch besetzten nationalen Feiertagen, dem Tag der Arbeit (1. Mai) und dem Tag der Befreiung durch die Sowjetunion (9. Mai), stattfinden. Der 1. Mai war einer der bedeutendsten sozialistischen Feiertage mit umfangreichen Manifestationen, an denen alle Bürger verpflichtend teilnehmen mussten. Der 9. Mai wurde als Tag der Befreiung durch die Sowjetarmee mit großen Militärparaden gefeiert. Mlynárčik suchte die 7 Tage dazwischen als einen „natürlichen“, real existierenden Zeitrahmen aus, an denen reale Menschen in einer wirklich existierenden Umgebung und in realer Zeit teilnahmen.³⁷

8.2 Manifest zum Happsoc I.

In Zusammenarbeit mit der Kunsthistorikerin Zita Kostrová verfassten Filko und Mlynárčik am 1. Mai 1965 ein Manifest zum Happening (Abb. 8) mit dem Titel „Was bedeutet HAPPSOC? Theorie der Anonymität, die in zwölf Punkten ihre Intentionen

³⁷ Euringer-Bátorová 2011, S. 126-129.

definiert.“³⁸ Der mehrdeutige Titel der Aktion konnte als Abkürzung für "glückliche Gesellschaft", "Happening", "Gesellschaft" oder "glücklicher Sozialismus" interpretiert werden. Die Autoren und die Autorin erklärten im Manifest nicht nur ihre konkrete Handlung, sondern auch ihr umfassendes Kunstverständnis (Übersetzung I.H.): *„Happsoc ist eine Aktion, die die Realität außerhalb der Stereotypen ihrer Existenz anregt. Diese in der Zeit und Raum abgegrenzte gefundene Realität wirkt dank ihrer Beziehungen und Spannungen. Die Veröffentlichung dieser neuen Tatsache als neuer Begriff leitet die Aktivität des Bewusstseins der ungemessenen Breite der existierenden Zusammenhänge ein. [...] Es knüpft an eine ganze Reihe von Happenings, schockiert durch ihre nackte Existenz. Im Unterschied zum Happening ist ihr Ausdruck die eigene, nicht stilisierte Tatsache, die durch keinen Eingriff beeinflusst wird. Für die Teilnehmer und Teilnehmerinnen wird nicht nur ihre unmittelbare Umgebung zum Objekt, sondern auch die Beziehungen und Zusammenhänge, die aus dem Wahrgenommenen resultieren. Seine Realisierung ist nicht zufällig, sondern bewusst und appellierend.“*³⁹

Auch wenn die Titel der Aktionen ein „Happening“ evozierten, waren es eher konzeptuelle Werke, die mit den Happenings der damaligen Zeit in den USA oder in Westeuropa nicht viel zu tun hatten. Trotz der verbalen Aufforderungen wurde die Realisation selbst auf die Wahrnehmung der Menschen reduziert.

8.2.1 Reaktionen der Presse

Die erste direkte Reaktion auf Happsoc I. war der Artikel von L'udo Petránsky im November 1965 in der Zeitschrift „Mladá tvorba“ (Junges Schaffen). Happsoc I. wurde mit Unverständnis quittiert, weil die Menschen eine klassische Ausstellung erwarteten (Übersetzung I.H.): *„Happsoc ist keine Zufallstat. [...] Die Intensität des Erlebnisses ist von den mentalen Eigenschaften der Teilnehmer und Teilnehmerinnen abhängig [...] Happsoc zu verstehen mag auf den ersten Blick kompliziert sein, doch im Grunde ist es sehr einfach und natürlich.“*⁴⁰

38 Daniel Grůň in HAPPSOC I. – Soziologisches Geschehen – Parallele Chronologien (Zugriff: 28.10.2024)

39 Euringer-Bátorová 2011, S. 126-127.

40 Euringer-Bátorová 2011, S.127.

8.3 Happsoc II. (Konzipiert von Alex Mlynárčik und Stano Filko, realisiert von Stano Filko)

25. Dezember – 31. Dezember 1965

Happsoc II. war eine Idee für die indirekte Fortsetzung von Happsoc I. von Alex Mlynárčik und Stano Filko, realisiert wurde sie allerdings von Filko alleine. Die Einladung bestand formal aus einem Blatt Papier, bedruckt mit sieben vertikalen Spalten, jeden für einen Tag in der Woche: in der Spalte für den 25.12. befand sich eine Einladungskarte zum permanenten Striptease am Pariser Boulevard de Clichy; die Spalte am 26.12. blieb leer; am 27.12. sollte um 18.00 Uhr ein Treffen auf dem Hauptbahnhof in Bratislava für 10 Minuten stattfinden; am 28.12. sollte um 18.00 Uhr ein Treffen am Hauptbahnhof für 20 Minuten stattfinden; am 29.12. für 30 Minuten; in die Spalte für den 30.12. wurde das Foto einer weißen ausgelöschten Kerze auf den schwarzen Hintergrund geklebt; in der Spalte für den 31.12. befand sich ein Kuvert und die Buchstaben P.F. (pour féliciter). Die achte Spalte (ohne Datum) bekam die alternative Benennung des Happsoc II.: „Sieben Tage der Schöpfung – 7 jours de la création“ - eine Anspielung auf die Erschaffung der Welt durch Gott in sieben Tagen (Abb. 9).

Aktionen dieser Art sollten bestätigen, dass jeder/jede Einzelne seinen/ihren „modus vivendi“ in einem Schematismus und Uniformität selbst wählen kann. Obwohl der Autor dieser Aktion keine politische Aussage beimaß, wurden alternative Aktivitäten wie Happsoc II. damals als Provokation verstanden.⁴¹

8.4 Permanentné manifestácie I. (Permanente Manifestationen I.)

Mlynárčiks Werk wurde in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre auch in Frankreich bekannt, vor allem dank seiner Ausstellung „Permanentné manifestácie I.“ (Permanente Manifestationen I.), organisiert vom französischen Kunstphilosophen und Kunstkritiker Pierre Restany vom 22. Juni bis zum 14. Juli 1966 in der Galerie Raymonde Cazenave in Paris. Dort wurden interaktive Objekte ausgestellt, die „Epitaphe“ genannt wurden und an Altäre und Reliquien erinnerten. Die meisten wurden aus Holz als Assemblage angefertigt, die in die Fragmente weiblicher Plastiken und Uhren eingearbeitet wurden. Der weibliche Körper, Lola genannt, war manchmal einer Schaufensterpuppe mit Perücke ähnlich. Der Autor wollte die

⁴¹ Euringer-Bátorová 2011, S. 128-129.

Zuschauer und Zuschauerinnen zur aktiven Teilnahme motivieren: sie sollten die Kunstobjekte beschreiben und bewegen (manche konnten auch aufgezogen werden, und sie spielten wie Spielkästen). Die Verwendung der goldenen Farbe und die Ergänzung einiger Objekte durch brennende Kerzen wiesen auf die Tradition mittelalterlicher Reliquiare, Altäre oder Tabernakel hin. Einen Teil der interaktiven Ausstellung bildeten auch „Zweiflügelaltäre“, Objekte, die die Besucher und Besucherinnen frei manipulieren konnten. Manche Flügel wurden durch gefundene Objekte wie Damenunterwäsche oder Menschenhaare ergänzt. Auch diese Spielkästen konnten aufgezogen werden, um Musik zu hören. Mlynárčik erlaubte dem Publikum die Kultobjekte zu „benutzen“, jeder/jede konnte sie beschriften oder mit dem „Spielzeug“ spielen, der Kult wurde so durch das Alltagsleben beherrscht.⁴²

8.5 Permanentné manifestácie II. (Permanente Manifestationen II.)

Von 2. bis 4. Oktober 1966 fand der „Kongress der Assoziation der Kunstkritiker AICA“ (Association Internationale des Critiques d'Art) in Bratislava statt. In Bratislava direkt wurden aber nur Werke von Mitgliedern des offiziellen Verbandes der darstellenden Künstler ausgestellt. Junge Künstler und Künstlerinnen bekamen die Gelegenheit, ihre Werke in Brünn zu präsentieren. Auch Mlynárčik wurde dazu eingeladen, lehnte die Teilnahme aber ab. Er organisierte während des Kongresses in Bratislava das Happening „Permanentné manifestácie II. (Hommage)“ (Permanente Manifestationen II.) (Hommage) von 6:20 bis 21:10 Uhr in den heute nicht mehr existierenden öffentlichen Toiletten am Hurbanovo námestie (Hurban Platz), in der Nähe der Galerie Cyprián Majerník. Die Einladung bekamen hauptsächlich die Teilnehmer und Teilnehmerinnen der AICA. Um 9:00 Uhr in der Früh erschienen mehrere Kunstkritiker, wie P. Restany, M. Ragon, Y. Nakahara. R.J. Moulin und J. Chalupický.

Die Toiletten hatten einen runden Grundriss und an der Wand eine Rinne. Mlynárčik ergänzte das Interieur um sieben große Spiegel, auf denen die Namen großer Philosophen und Künstler und die Namen ihrer Werke standen (H. Bosch, Hl. Antonius, M. Pistoletto, G. Chevalier, S. Filko, Godot). Der Künstler wollte die Spiegel ursprünglich an die Wände montieren, was aber nicht gelang. Unter den Namen war auch die chemische Formel für Harnsäure zu lesen. Als Begleitmusik klang aus dem

⁴² Euringer-Batorová 2011, S. 148-151.

Magnetophonband der Radetzkymarsch. In den Innenräumen wurden die Besucher und Besucherinnen aufgerufen, die Wände zu beschreiben und in dem aufliegenden „goldenen“ Buch eine Nachricht zu hinterlassen.

8.5.1 Reaktion im Tagesblatt Práca, 18. 10. 1966

An einem folgenden Tag wurde die Installation „Permanentné manifestácie II. (Hommage)“ geschlossen und Mlynárčik wurde von der Polizei verhört. Bei dem Verhör behauptete er, dass er am Ort eine „psychologische Forschung“ durchführte. Antonín Sitár veröffentlichte im Tagesblatt Práca eine umfassende negative Kritik der Permanenten Manifestationen II. Er bot den Lesern und Leserinnen ein Gutachten von vier verschiedenen Sachverständigen an: einem anonymen Psychologen, Psychiater, Sexologen und Soziologen. Sie äußerten sich nicht nur zur Aktion, sondern sie kritisierten vor allem die vom Künstler angewandte Methode. Die Aktion wurde als „unangenehmer Import aus dem Westen“ gebrandmarkt, und Mlynárčik wurden Unprofessionalität, Extravaganz, seelische Störung und sexuelle Deviation vorgeworfen.⁴³

8.6 Permanentné manifestácie III. (Permanente Manifestationen III.)

Nach seinen persönlichen Erfahrungen während der Unruhen und Studentenproteste im Mai 1968 in Paris veröffentlichte Mlynárčik ein Portfolio mit schriftlichen Dokumenten über diese Ereignisse, die er mit Fotografien ergänzte. Auf den Aufnahmen sieht man die Mauer der Sorbonne, die mit unterschiedlichen Parolen der Revolution beschriftet worden waren, wie z.B.: „N’allez pas en Grèce cet été! Restez à la Sorbonne!“ (Fahren Sie diesen Sommer nicht nach Griechenland! Bleiben sie auf der Sorbonne!), oder: „La culture est l’inversion de la vie!“ (Die Kultur ist die Umkehrung des Lebens!). Ein umfangreicher Text war auch Bestandteil des Portfolios. Mlynárčik äußerte sich zur aktuellen Situation im Artikel „Zatvorené pre neupotrebitelnost“ (Wegen Unbrauchbarkeit geschlossen) vom 8. Mai 1968 in Paris, mit dem Untertitel „Malé poznámky k veľkej udalosti“ (Kleinen Anmerkungen zum großen Ereignis). Für den Künstler waren die Graffiti, die das Ereignis begleiteten, von großem Interesse (Übersetzung I.H.): „... *Beschriftungen überall, wo man hinsah. Die Aufschriften als eine riesige, dringende und starke soziale Aussage, was*

⁴³ Euringer-Bátorová 2011, S. 153.

meine Theorien zu den ‚absoluten Manifestationen‘ absolut bestätigte.“⁴⁴

8.7 Permanentné manifestácie IV. – Pocta pravde (Permanente Manifestationen IV. – Ehre der Wahrheit)

Die „Permanenten Manifestationen IV.“ waren eine direkte Reaktion auf den Einmarsch der Militärkräfte des Warschauer Paktes in die sich in demokratische Richtung entwickelnde Tschechoslowakei am 21. August 1968 – einige Monate nach Mlynárčik's persönlichen Erfahrungen mit der Studentenrevolte in Paris. Die zwei Ereignisse konnten nicht unterschiedlicher sein: während man in Paris für den Sozialismus kämpfte, musste man im Sozialismus um die Demokratie kämpfen. Ähnlich wie in Paris, auch in der Tschechoslowakei waren an den Wänden auf den Straßen Graffiti zu lesen: „Die Russen waren unsere Brüder, aber jetzt sollten sie sich schleichen!“, oder: „Es lebe Dubček und die Freiheit für alle Zeiten!“ Laut Mlynárčik war das die Manifestation des waffen- und gewaltlosen Kampfes der Bevölkerung. In einer Serie von Fotos dokumentierte Mlynárčik eines der wichtigsten Ereignisse in der Tschechoslowakei und die Reaktionen der Menschen darauf (Abb. 10). Die „Permanenten Manifestationen IV.“ kann man direkt mit der Aktion „Zem, ktorá zostala“ (Die Erde, die überblieb) in Zusammenhang bringen.⁴⁵

8.8 Zem, ktorá zostala (Die Erde, die überblieb)

1968

Plastiksäcke, Höhe 27.0 cm, Breite 17.0 cm, Gewicht 0.28 kg

Beschriftung: ZEM, KTORÁ ZOSTALA, erik dietmann, alex mlynárčik, 21.VIII.

1968 – 6h. 1, bratislava, tchéchoslovaquie, LA TERRE, QUI EST RESTÉE

Die geplante Internationale Biennale junger Künstler DANUVIUS '68 in Bratislava zeugte von der engen Zusammenarbeit und der internationalen Verflochtenheit⁴⁶ der tschechischen und slowakischen Kunstszenen vor dem Prager Frühling 1968.

⁴⁴ Euringer-Bátorová 2011, S. 157.

⁴⁵ Euringer-Bátorová 2011, S. 158.

⁴⁶ Damals bereits namhafte Autoren wie etwa Frank Stella oder Christo wurden eingeladen, aus zu stellen (das Projekt des letzteren konnte nicht realisiert werden). Auch Namen vieler aufstrebenden jungen Künstler wie J. Jankovič, S. Filko, J. Bartusz, M. Šutej, A. Frohner, G. Pisani, M. Raysse, M. Ikeda, N. Plíšková, J. Hilmar, V. Popovič, P. Binder, E. Ovčáček, J. Anderle, N. Andolfatto, E. Bednářová, A. Biasi, A. Bonalumi, A. Brunovský, J. Garlic, G. Colombo, R. Damjanović-Damnjan, J. Deák, E. Dietmann, V. Gažovič, B. Gerresheim, M. Haberernová, J. Kočiš, J. Koller, D. Králik, D. Krieg, R. Kriesche, R. Krivoš, A. Mlynárčik, R. Němec, F. Peinado, A. Rudavský, E. Sedlák, A. Seguí, V. Šetran, M. Studný, M. Ševčík, P. G. Thelander, Vladimír Veličkoví, Ivan Vychlopen fanden sich auf der Liste.

Quelle: Umenie, ktoré zostalo | SNG (Zugriff: 24.4.2024)

Die ursprüngliche Ausstellungseröffnung war für den 4. September 1968 geplant, konnte aber wegen der Invasion der Militärkräfte des Warschauer Paktes in die Tschechoslowakei erst am 18. Oktober stattfinden. Das Ziel der Ausstellung war, „die internationale Zusammenarbeit im Sinne eines offenen, kritischen Modells einer Galerie des globalen Zeitalters in den Mittelpunkt zu stellen“.⁴⁷ In der Jury befanden sich Zoran Kržišnik (Moderna Galerija, Ljubljana), Werner Hofmann (Direktor des Museums des 20. Jahrhunderts, Wien), Pierre Restany, Jindřich Chalupecký und der Direktor der Slowakischen Nationalgalerie Karol Vaculík. Die Ausstellung hatte zum Ziel, alle zwei Jahre junge, noch nicht bekannte Künstler zu einer gemeinsamen Schau internationalen Ranges einzuladen. Nach der Besetzung der Tschechoslowakei im August 1968 fand zwar der erste Jahrgang in einer reduzierten Form statt, doch ihrem Namen konnte die „Biennale“ nicht mehr gerecht werden – Ausstellungen dieser Art wurden zensiert und nicht mehr durchgeführt.

Aktionistische Elemente bekam Danuvius '68 wegen der Besetzung der ČSSR durch die Panzer des Warschauer Pakts am 21. August 1968. Eine Form des Protestes war die Absage der Teilnahme durch drei Künstler, Alex Mlynářčik, Karol Lacko und Jana Želibská.

Alex Mlynářčik und der schwedische Bildhauer Erik Dietmann (lebte in Paris) bereiteten während der Dauer von DANUVIUS Hunderte von Plastiktüten, gefüllt mit Sand und Schwarzerde vor (Abb. 11). Mlynářčik steuerte Sand aus Bratislava bei, Dietmann Schwarzerde aus Paris. Die Beutel wurden an Freunde der beiden Künstler auf der ganzen Welt als symbolische Botschaft mit dem „Boden“, der frei geblieben und „nicht vergewaltigt“ worden ist, verschickt.⁴⁸ Wie Restany berichtete, entdeckte Mlynářčik selbst 1981 bei seiner Reise nach Tokio in der Bar Shinjuku tatsächlich zwei erhaltene Originalexemplare dieser Pakete.⁴⁹

Die Künstler wollten so unmittelbar nach dem Einmarsch der Panzer des Warschauer Paktes in die ČSSR, noch in der letzten Minute ein wenig „freie“ Erde symbolisch retten - vor allem als Protest gegen die sich abzeichnenden Verbote in der Kunstszene, durch die auch die geplante Biennale Danuvius '68 betroffen war.

47 Umenie, ktoré zostalo | SNG (Zugriff: 24.10.20254)

48 DANUVIUS 1968 Bienále bez reprízy | FlashArt.cz (Zugriff: 24.10.2025)

49 Euringer-Bátorová 2011, S. 168.

8.9 Flirt de Mlle Pogany

1969

Ort: Mailand, Galleria Apollinaire

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: Besucher und Besucherinnen der Galerie

Mlynárčik plante dieses „interaktive Environment“ ursprünglich für den Markus-Platz in Venedig. Realisiert wurde es letztendlich in der Galleria Apollinaire in Mailand, wo er überdimensionierte weiße „Columbuseier“ aus Plastik am Boden platzierte, mit denen die Besucher und Besucherinnen beliebig spielen, oder sie sogar beschriften konnten (Abb. 12). In jedes Stück wurde ein kleiner Musikkasten mit einem Schwerpunkt eingesetzt, das bei der Bewegung unterschiedliche Musikstücke spielte und dafür sorgte, dass das Ei immer in der ursprünglichen Position stehenblieb.

Der Titel des Werks bezieht sich auf Constantin Brancusis ungarische Muse namens Margit Pogány, die selbst als Malerin tätig war und Brancusi als Modell für mehrere Kopf-Variationen aus Bronze und Marmor in ovaler Form diente. Eine späte Version der Büste hatte eine glatte Oberfläche, wodurch sie an ein Ei erinnerte. Wahrscheinlich hatte diese Mlynárčik zum Titel des Environments inspiriert. Das weibliche Element in Mlynárčiks „Flirt de Mlle Pogany“ ist indirekt im Ei als Fruchtbarkeitssymbol und Anfang jedes Lebens sowie durch den „Flirt“ mit der wunderschönen Malerin zu erkennen.⁵⁰

8.10 Evina svadba (Evas Hochzeit)

23. September 1972

Ort: die slowakische Stadt Žilina, Trauung im Rathaus, anschließende Hochzeitsfeier in einem Restaurant außerhalb der Stadt

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: Alex Mlynárčik, Jindřich Chalupecký, das Brautpaar Tichomir Planka und Eva Albertová, eingeladene und nicht eingeladene Gäste, einige Amateurtheatergruppen, 19 Künstler und Künstlerinnen

Die Aktion war eine Paraphrase auf ein berühmtes Bild des slowakischen Malers Ľudovít Fulla aus 1946, auf dem ein traditioneller Hochzeitszug auf dem Land mit dem Brautpaar auf einer ausgeschmückten Pferdekutsche, begleitet durch die Zeugen und eine Schar von Musikanten, zu sehen ist (Abb. 13). Mlynárčik wollte mit dieser Aktion dem Maler zu seinem 70. Geburtstag huldigen. Die Kutsche wurde bei Mlynárčiks Aktion zum „Tableau vivant“ des Bildes Fullas, eine Synthese der alten

⁵⁰ Euringer-Bátorová 2011, S. 163-164.

Traditionen mit der modernen, „etwas anderen“ Form der Hochzeit in Form eines Happenings. Im Trauungssaal der Gemeinde Žilina sieht man ein Gobelín, für dessen Anfertigung auch Fullas Gemälde als Vorlage gedient hatte.

Der Künstler fand tatsächlich ein Brautpaar, den Elektrotechniker Tichomir Planka und die Frisörin Eva Albertová, das sich einverstanden erklärte, sich in der Form eines Happenings trauen zu lassen (Abb. 14). Als Zeugen konnte Mlynárčik Jindřich Chalupecký gewinnen, was der Aktion angesichts der Tatsache, dass Chalupecký zu dieser Zeit nicht mehr publizieren durfte, eine politische Dimension verlieh.

Die Aktion wurde wie eine Theatervorführung inszeniert: Ideen zum Prolog, zu den zwei Akten und acht Bildern lieferten auch Milan Adamčiak und Róbert Cyprich. Das Laientheater „Radošinské naivné divadlo“ (Radošiner Naivtheater) und das Folklore Ensemble „Stavbár“ (Der Bauer) aus Žilina begleiteten die Hochzeit musikalisch und inhaltlich.⁵¹

Die Trauung fand im Rathaus in Žilina statt. Als das junge Paar aus dem Rathaus kam, flog ein Helikopter über sie, warf Papierherzen herunter und begleitete den Hochzeitszug durch die ganze Stadt. Die Gäste stiegen in einen rustikal geschmückten Heuwagen und wurden durch die Straßen gefahren. Der Wagen des jungen Paares war eine treue Kopie des Wagens von Fullas Bild, wodurch der Effekt „tableau vivant“ noch einmal verstärkt wurde (Abb. 15).

Den lustigen Umzug schloss ein Wagen, der ein Gefäß führte, das sog. Pánča, das den Phallus symbolisierte. Es bezog sich auf eine alte heidnische Tradition in der Nordslowakei, in der aus einem Gefäß in Form eines übergroßen Penis Schnaps getrunken wird. Zuerst musste die Braut den Wacholderschnaps trinken, danach wurde den Hochzeitsgästen und den Vorbeigehenden eingeschenkt. Außerdem musste das Brautpaar noch einige Rituale der slowakischen Volkstradition absolvieren, die die Fruchtbarkeit der Braut oder die materielle Absicherung der Familie sicherstellen sollten – so z.B. das gegenseitige Beschmieren mit Honig oder das Freikaufen der Braut. Das Hochzeitsmahl fand außerhalb der Stadt statt, wo die festliche Atmosphäre ihren Höhepunkt fand. Hier wurde dem Brautpaar gratuliert und auch die Hochzeitsgeschenke wurden übergeben, unter ihnen auch 17 Kunststücke von internationalen Künstlern und Künstlerinnen, größtenteils aus der Gruppe des „nouveau réalisme“, die ihre Werke den Jungvermählten widmeten (Mimo Rotelle,

⁵¹ Rusinová 2001, S. 190.

Erik Dietman, Imre Bak, Antoni Miralda, Dorothée Selz, Hervé Fischer, Gyula Kosice u.a.). Die Hochzeitsnacht wurde von ausgelassenem Feiern bis in die Früh begleitet. Für Mlynárčik war die Involvierung einer großen Zahl von Menschen in diese Aktion sehr wichtig. (Übersetzung I.H.): „*Die Gesellschaft und ihre Umgebung, ein anonymer Partner, sind hier als Teile des Schaffungsprozesses, dessen Ergebnisse das objektive Leben beeinflussen, unabdingbar*“, erklärte der Aktionskünstler.⁵²

8.11 Argília

Die Idee zur Gründung des Königreiches „Argília“ hatte Mlynárčik 1972. Obwohl als Fiktion gedacht, nahmen es die Teilnehmer und Teilnehmerinnen ziemlich real wahr. In der Nähe der slowakischen Ortschaft Terchová wurde die Gegend zur „Hlinené kráľovstvo od inakiaľ – Monarchia Argília (Ein Königreich aus Lehm von Anderswo – Monarchie Argília) – REGNUM EX ALIO LOCO“ ausgerufen. 1975 schrieb Mlynárčik die Gründungsurkunde dazu, die 1977 in Paris in der Galerie Lara Vincy während der Vernissage zur Mlynárčiks Ausstellung „Argília Agence Presse“ veröffentlicht wurde. Restany erinnerte sich, dass er zum Präsidenten der Nationalversammlung und zum königlichen Schützer der Quellen ernannt wurde, Chalupecký war der Doyen des Königlichen Rates und der Hüter des königlichen Siegels, Moulin der Vorsitzende der Gewerkschaften, Ragon der königliche Berater, Matušík der obere Verwalter der Museen und der Rektor der Duchamp-Universität. „Argilia“ funktionierte auf demselben Prinzip der freien Mitwirkung wie Mlynárčiks Happenings: die Mitglieder des königlichen Hofes konnten ihre eigenen Aktivitäten verwirklichen. Das Ziel des Autors war es, dass jeder seine eigenen Ideen und Initiativen im Rahmen des gemeinsamen Spiels realisieren konnte.⁵³

Der Sammler Boris Kršňák beschreibt das virtuelle Argilia wie folgt (Übersetzung I.H.): „*Alex Mlynárčik war ein Meister im Organisieren von Massenaktionen – wie er sagte – Festivitäten. Einer der Höhepunkte dieser Bestrebungen war die Schöpfung eines virtuellen Landes. Er nannte es Argilia, ein Lehmkönigreich von Anderswo. Er inspirierte sich von de Saint-Exupéry's ‚Kleinen Prinzen‘, aber er blieb nicht nur bei der Idee, oder bei einer einmaligen ‚Aktion‘. Er baute ein ganzes Königreich mit König, Ministern, Nationalbank, Museum und Archiv, Gesandten, Staatswappen, Währung und Anleihen – z.B. für 1.000 Rosen – (Abb. 16). Er involvierte Künstler*

⁵² Euringer-Bátorová 2011, S. 182-183.

⁵³ Euringer-Bátorová 2011, S. 189-190.

und Theoretiker, aber auch Menschen aus anderen Berufen, z.B. den amerikanischen Kosmonauten slowakischer Abstammung Eugen Cernan. Argilia war ein Staat, dem niemand schaden und den auch kein Regime okkupieren konnte.“⁵⁴

Mlynárčik selbst sah Argilia als Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens. Es war für ihn zwar zeitlos, aber nie eine Flucht aus der Realität. Er sah es genauso faktisch wie z.B. die Slowakei, Frankreich, Liechtenstein, Monaco – eine Gruppierung von Menschen, also gesellschaftliche, menschliche Konstrukte. Staaten, die von mehr oder weniger fähigen Leuten geführt werden. Menschen, die manchmal gewählt, manchmal wiederum Freunde und Freundinnen, die unter sich gewählt, oder Personen, die durch die Diktatur „gewählt“ wurden. (Übersetzung I.H.): „Gewissermaßen von der Dummheit der kommunistischen Diktatur beeinflusst, habe ich mir ein SPIEL auf Staat, später auf „Königreich“ ausgedacht“, so Mlynárčik. „So wurde „Argilia“ zu einem „gefundenen Staat“. „Argilia“ war ein Staat ohne Grenzen.“⁵⁵

8.12 Planung und Durchführung von Mlynárčiks Aktionen

Mlynárčik plante seine Aktionen sehr genau und er führte sie nach vorher abgestimmten Inhalten aus (Übersetzung I.H.): „Die Vorbereitung meiner Aktionen dauerte ca. acht Monate bis zu einem Jahr, je nach Umfang der Aktionen“, erinnert sich der Künstler. Die Vorbereitung hatte einige Etappen, wie das ideologische Vorhaben, die Realisierungsform, Erledigung der amtlichen Angelegenheiten und Genehmigungen, die Sicherung der Dokumentation, Einladungen, Begleitbulletins, Vorbereitung des Drucks, Druck und Distribution, die eigentliche Durchführung und Liquidierung der Aktion und Finanzielles. Das Realisationsteam setzte sich aus unterschiedlichen Fachleuten zusammen, nicht immer waren das Künstlerkollegen oder -kolleginnen. Das Team bestand aus ca. 5, bis manchmal sogar 50 Personen.“⁵⁶

9 Milan Knížák (*1940)

Ein Künstler, der neben der Aktionskunst über Architektur, Design, Literatur bis zur Musik in vielen Sparten der Kunst tätig war. Knížák lehnte die in der Tschechoslowakei der 1960/70er Jahre vorherrschenden künstlerischen Konventionen prinzipiell ab und stellte sie durch sein aktives künstlerisches Schaffen

⁵⁴ In Kršňák 2020, Seiten nicht paginiert.

⁵⁵ Euringer-Bátorová 2011, S. 221-22.

⁵⁶ Euringer-Bátorová 2011, S. 230-231.

in Frage. Bereits Anfang der 1960er Jahre begann er unterschiedliche Veranstaltungen zu organisieren, in denen sich Kunst und das reale Leben der Menschen treffen sollten. Seine Zuschauer und Zuschauerinnen sollten durch die Kunst einen Weg finden, sich aus ihrem gewohnten Alltag zu befreien. In ihrer alltäglichen Umgebung wollte Knížák die Menschen zu unterschiedlichen Wahrnehmungen und Reflexionen über ihre Alltagsroutine animieren. Neben Vladimír Boudník und Eugen Brikcius gilt er als einer der Pioniere der Aktionskunst und der Happenings in der ČSSR.

Knížák erweiterte den Ort, an dem Kunst entstehen sollte, vom geschlossenen in den öffentlichen Raum. Im Rahmen seiner Aktionsserie „Akční dílna na ulici“ (Aktionswerkstatt auf der Straße) entstanden 1962–1964 wegen Platzmangels in seiner kleinen Prager Erdgeschosswohnung in Nový Svět⁵⁷ Kurzezeitausstellungen auf der Straße (unmittelbar vor dem Haus, in dem er wohnte), die er „Přiblížení k prostředí“ (Annäherung an Umgebungen) nannte. Dabei setzte er bewusst auch ungewöhnliche Gegenstände ein, um das Publikum mit etwas Unerwartetem in seiner gewohnten, städtischen Umgebung zu überraschen, und es so nachhaltig zu beeindrucken: 1963 waren es die „Demonstrace objektů“ (Demonstration von Objekten) und „Séance“ (Séance), 1964 arrangierte er Skulpturen aus Alltagsgegenständen wie Hosen, oder aus einem Stuhl und einem Tisch.

Knížák betrachtete seine Tätigkeit als wesentlich für die Wiederbelebung der gesamten Gesellschaft. Zu seiner ersten Aktionen, in denen er den Menschen auch Anweisungen erteilte, gehört „Procházka Prahou“ (Spaziergang durch Prag, 1965), wobei die Menschen am Rand eines vorgezeichneten Kreises gehen sollten.⁵⁸

Zum Höhepunkt Knížáks Schaffen im Bereich der Aktionskunst gehört die 1963 in Prag mit Jan Mach, Vít Mach, Soňa Švecová, Jan Trtílek und Robert Wittmann gegründete Gruppe Aktuální umění (Aktuelle Kunst), die seit 1966 Aktual genannt wurde. Sie inszenierte zahlreiche partizipative Aktionen, aber sie beschäftigte sich auch mit Musik, Samisdat-Veröffentlichungen, Mail-Art und anderen – wie die Künstler und Künstlerinnen selbst meinten – "notwendigen Aktivitäten". Im Oktober 1964 organisierte die Gruppe das Happening „První manifestace aktuálního umění“ (Die erste Manifestation der aktuellen Kunst). Das gedruckte Manifest dazu wurde in Samisdat herausgegeben und beinhaltete unter anderem folgende Proklamationen

⁵⁷ Neue Welt, Stadtteil von Prag.

⁵⁸ Mitteleuropäische Kunstdatenbank (Zugriff: 3.9.2025)

(Übersetzung I.H.): *„Wir sind nicht interessiert an ästhetischen Normen, die als Maßstab für Perfektion dienen. Um die für die modernen Menschen so typische Uninteressiertheit und Apathie zu überwinden, werden wir, MÜSSEN WIR, Ausdrucksformen benützen, die einen maximalen Effekt haben. Daher: Naturalismus, Banalität, Maximalismus, Provokation, Perversion usw. Provozieren, faszinieren, die Nerven blank legen! Überzeugen, maximal überzeugen. Weg mit der angenehmen Frivolität der Kunst!“*⁵⁹

Die Gruppe Aktual organisierte Events, Happenings und unterschiedliche Aktionen auf der Straße. Robert Wittmanns „Výstava skutečností ulice“ (Ausstellung der Straßenrealität, 1966) erinnerte an die Straßenaktionen von Vladimír Boudník, der einige Jahre zuvor, ähnlich wie Wittmann 1966, auch leere Rahmen an abblätternde Wände hängte und so die Passanten anregte, ihre Kreativität zu entfalten.⁶⁰

Auf die Aktion „První manifestace Aktuálního umění“ folgten noch im selben Jahr (1964) „Individuální demonstrace“ (Individuelle Demonstration), „Totální demonstrace“ (Totale Demonstration), „Aktuální procházka po Novém Světě – Demonstrace pro všechny smysly“ (Aktueller Spaziergang durch Nový Svět – Demonstration für alle Sinne).

Als Schlüsselfigur der Bewegung „Aktual“ war Knížák auch Sänger der gleichnamigen Underground-Gruppe und Mitglied der Fluxus-Bewegung aktiv. Nach der politischen Wende wurde er 1989-1997 Rektor der Akademie der bildenden Künste in Prag und leitete das Atelier der intermedialen Kunst. 1999-2011 war er der Direktor der Nationalgalerie in Prag.

9.1 Aktuální Procházka po Novém Světě - Demonstrace pro všechny smysly

(Aktueller Spaziergang durch Nový Svět – Eine Demonstration für alle Sinne)

13. Dezember 1964 (Sonntag), 10.00 Uhr

Ort: Praha, Straßen des Stadtteils „Nový Svět“ (Neue Welt)

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: Milan Knížák, Vít Mach, Soňa Švecová, Jan Trtílek, Jindřich Chalupský, schriftlich eingeladene Freunde, Freundinnen und Bekannte sowie zufällig zur Zeit der Aktion auf der Straße vorbeigehende Passanten und Passantinnen

Es war eines der ersten Happenings in Tschechien, das Knížák in Zusammenarbeit mit Vít Mach, Soňa Švecová und Jan Trtílek (Begründer und Mitglieder der Künstler-

⁵⁹ Morganová 2014, S. 52-53.

⁶⁰ Mitteleuropäische Kunstdatenbank (Zugriff: 3.9.2025)

gruppe Aktual) am 13. Dezember 1964, auf den offenen Straßen des Stadtviertels Nový svět in Prag ⁶¹, organisierte (Abb. 17). Die Gruppe Aktual sendete im Vorfeld mehreren Freunden und Freundinnen eine maschinengeschriebene Einladung zu einem aktuellen Spaziergang durch Nový Svět – Eine Demonstration⁶² für alle Sinne, laut der sie sich am 13. Dezember 1964 (Sonntag) um 10.00 Uhr vormittags auf der Straße Nový Svět treffen sollten. Außer diesen Informationen stand auf der Einladung nur noch eine Anmerkung in Klammern: es findet bei jedem Wetter statt. Unterschrieben war die Einladung mit „AKTUÁLNÍ“ (die Aktuellen).

9.1.1 Plan und Ablauf der Aktion

Der Künstler plante seine „Demonstration für alle Sinne“ sehr akribisch und achtete darauf, dass sie genau nach folgendem Plan ablief (Übersetzung I.H.):

„Die Organisatoren und Organisatorinnen der Demonstration tragen ungewöhnliche Kleidung - statt Schmuck alltägliche Gegenstände und unterschiedliche bunte Stoffstücke auf normalen Kleidern befestigt oder genäht, einige Teile der Kleidung mit einer bestimmten Farbe bemalt, vorwiegend rot oder weiß. Jeder/jede Ankommende erhält einen Gegenstand, den sie/er die ganze Zeit über in der Hand halten sollte (z. B. Geschirr, einen Teller, ein Glas, eine Vase, eine Teekanne, ein Kleidungsstück, einen Schuh oder etwas Ähnliches).

Sie gehen die Straße entlang, vorbei an einem Raum mit offenem Fenster, in dem ein Mann an einem gedeckten Tisch sitzt und isst.

Danach setzen sie ihren Spaziergang fort und werden in einen kleinen Raum geleitet, wo sie eingesperrt und für einen Zeitraum von 5 bis mehrere Minuten, je nach ihren Reaktionen und ihrer Widerstandskraft, alleine gelassen werden. Auf den Boden des Raums wird eine große Menge von Parfum verschüttet.

Danach werden sie freigelassen. Das, was bisher geschah, war nur Vorbereitung, eine Abweichung vom Normalzustand.

Am weiteren Weg begegnen sie diversen Gegenständen (Teile von Möbeln, Kleidung usw.).

⁶¹ Stadtteil von Prag in der Nähe von Hradschin.

⁶² Demonstration und Manifestation - Knížák bezeichnete die von ihm selbst konzipierten Aktionen „Demonstrationen“, „Manifestationen“ nannte er Aktionen oder Happenings, an denen auch Bekannte mitarbeiteten. (Quelle: Chalupický 1990, SS. 89-90). Diese Begriffe sind auch im Kontext der von der Kommunistischen Partei zentral angeordneten Demonstrationen und Manifestationen zu verstehen, die für das ganze Volk verpflichtend waren, etwa am 1. Mai, denen Knížák mit seinen Aktionen ein Kontrapunkt setzen wollte.

Auf der Straße liegt ein Musiker und spielt Kontrabass.

Sie kommen an einem kleinen Platz an, wo sie eine kreisförmige Gruppe bilden sollen. Die Organisatoren und Organisatorinnen der Demonstration laufen schreiend um sie herum, und fahren mit Motorrädern und Autos um den Kreis.

Ein Auto kommt vom Berg runter. Die Teilnehmer und Teilnehmerinnen schauen es sich an. Dann kommt ein Mann und stellt einen Sessel auf ein Podest. Alle fallen zu Boden. Eine Minute später kommt ein anderer Mann, nimmt den Sessel herunter und setzt sich auf ihn.

Alle stehen auf.

Die Teilnehmer und Teilnehmerinnen werden aufgerufen, Gegenstände in eine Reihe aufzustellen. Jeder Teilnehmer und jede Teilnehmerin stellt sich hinter sein/ihr Objekt. Dann werden sie aufgefordert, ihre Objekte aufzuheben und die Reihe um 20 cm zu versetzen. Das wird so lange wiederholt, wie das laut ihrer Reaktionen gewünscht ist. Jetzt marschieren sie zurück.

Ein Mann steht an der Wand. Er verglast ein Fenster, als er damit fertig ist, schlägt er die Scheibe ein.

In der Mitte der Straße liegt eine Frau auf einer Matratze und hört Transistorradio.

Die Teilnehmer und Teilnehmerinnen bleiben stehen, es wird ihnen ein Buch präsentiert, aus dem jeder/jede ein Blatt herausreißt.

Dann geben sie ihre Objekte zurück und gehen weg.

Der erste Teil der Demonstration endet.

Der zweite Teil endet in vierzehn Tagen und verläuft für die Teilnehmer und Teilnehmerinnen unterschiedlich. Alles, was ihnen in diesem Zeitraum passiert, ist die zweite Demonstration.⁶³

Der Kunsthistoriker, Kunsttheoretiker, Essayist und Übersetzer Jindřich Chalupecký nahm an der Aktion selbst teil, an die er sich wie folgt erinnerte (Übersetzung I.H.): „Ich kam an dem besagten 13. Dezember zur Knížáks „Demonstration“. ... Knížák führte eine Handvoll Teilnehmer und Teilnehmerinnen – eingeladene Personen, und diejenige, die zufällig an diesem Sonntag vorbeigingen und es nicht eilig hatten – durch die Straßen von Nový Svět, und bereitete für sie unterschiedliche kleine Überraschungen vor. ... Auf den ersten Blick nichts Besonderes. Aber trotzdem, oder gerade deswegen, wohnte der Aktion ein besonderer Zauber inne.“⁶⁴

63 Morganová 2017, S. 32-33.

64 Chalupecký 1990, S. 89.

9.2 Demontrace jednoho (Demonstration des Einen)

16. Dezember 1964

Ort: Ulice 17. Listopadu (Straße des 17. November), Praha 1, Ecke der juristischen Fakultät unweit des hinteren Traktes des Rudolfinums

Performance von Milan Knížák, Passanten und Passantinnen werden zur Teilnahme aufgerufen

Die Wahl der Straße war für diese Aktion kein Zufall: am 17. November 1939 war dort die Demonstration der tschechischen Studenten, die zur Schließung der tschechischen Hochschulen während des 2. Weltkriegs führte, brutal unterdrückt worden.

Knížák beschrieb die Aktion in der Vorbereitung wie folgt (Übersetzung I.H.): *„In der Menschenmenge stehen bleiben, auf dem Boden einen Papierbogen auseinanderfalten, sich draufstellen, die normale Kleidung ausziehen und etwas Außerordentliches anziehen (z.B. einen Mantel, der halb rot halb grün ist, am Kragen eine kleine Säge, am Rücken ein Spitzentaschentuch befestigt), ein Plakat mit der Aufschrift aufstellen: ICH BITTE DIE PASSANTINNEN, WENN ES MÖGLICH IST, BEIM VORBEIGEHEHEN ZU KRÄHEN. Sich auf den Papierbogen legen, ein Buch lesen, die gelesenen Seiten ausreißen, dann aufstehen, das Papier zerknüllen, verbrennen, die Reste sorgfältig zusammenkehren, sich umziehen und weggehen.“* Die Fotografien der Aktion (Abb. 18) zeigen, dass Knížák die Aktion exakt seinem Konzept entsprechend ausführte. Er selbst verwandelte sich zu einem komisch anmutenden Schamanen und führte eine spezifisch ritualisierte Aktion durch, mit einem geheimen Ziel, das für die Zuschauer und Zuschauerinnen nicht bekannt war. Das exzentrische Kostüm für diese Aktion hatte der Künstler selbst entworfen. Es war die erste fotografisch dokumentierte Performance im öffentlichen Raum in der tschechischen Kunstgeschichte. Das Schlüsselement war die Aufforderung an die Passanten und Passantinnen, etwas Außergewöhnliches zu tun und sich direkt an der Aktion zu beteiligen, und nicht nur passive Beobachter und Beobachterinnen zu bleiben, wie es bei einer Performance üblich ist. So wurde die „Demonstration des Einen“ im Prinzip zu einem Happening.

Ähnlich wie mit dieser Performance formulierte Milan Knížák in einer ganzen Reihe von Aktionen – „Přednáška jako demonstrace“ (Vortrag als Demonstration (1964-1965), „Principy akčního umění podle Milana Knížáka“ (Prinzipien der Aktionskunst laut Milan Knížák, 1965) und nicht zuletzt in seinem Manifest „Aktual – Žít jinak“ (Aktual – Anders leben) – eine zentrale Frage: Ist das die Aufgabe der Kunst, die Menschen zu lehren, wie sie leben sollen? Er stellte fest, dass die Position des Künstlers eine ähnliche wie eines Apostels, Magiers oder Gottes ist. In „Přednáška jako de-

monstrace“ (Vortrag als Demonstration) erklärte er 1965 das Ende der statischen Kunst, und somit die Aktion zum Hauptausdrucksmittel.⁶⁵

9.3 Presse in der ČSSR

Chalupecký wollte 1966 für die Sonderausgabe des Magazins „Výtvarná práce“ (Darstellende Kunst), die anlässlich des Prager Kongresses der AICA (Association Internationale des Critiques d'Art) herausgegeben werden sollte, einen Artikel über Knížák (und über seinen Vorgänger Vladimír Boudník), und somit einen Überblick über die zeitgenössische tschechische Kunst, beisteuern. Die anderen eingeladenen Theoretiker urteilten in ihrer ersten Reaktion, dass er das wohl nicht ernst meinen mochte; doch letztendlich gaben sie dem sturen, eigensinnigen Chalupecký nach.⁶⁶

9.4 Internationale Kontakte zu Fluxus

Jindřich Chalupecký wurde während seines Aufenthaltes in Leningrad 1965 beim Maler José Gurvich auf Unterlagen über die Fluxus-Bewegung aufmerksam. Nach seiner Rückkehr nach Prag berichtete Chalupecký in einem Brief an den niederländischen Gründer der Fluxus-Bewegung, Willem de Ridder, über die Tätigkeit der Gruppe Aktual. Chalupecký bat de Ridder um Zusendung von Materialien über Fluxus, um dieses der Gruppe Aktual vorzustellen. So gelangten 1965 die ersten schriftlichen Unterlagen über Fluxus an Chalupecký, und über ihn wiederum an Knížák. Danach sendete Chalupecký Dokumentationen über die Werke von Aktual auch an George Maciunas, den litauisch-amerikanischen Mitbegründer der Fluxus-Bewegung, in denen er im Besonderen zwei wichtige Aktionen Knížáks, die „Aktuální Procházka po Novém Světě – Demonstrace pro všechny smysly“ (Aktueller Spaziergang durch Nový Svět – Eine Demonstration für alle Sinne) und „Demonstrace jednoho“ (Demonstration des Einen) vom 16. Dezember 1964, vorstellte. Maciunas war davon so beeindruckt, dass er Milan Knížák zum Direktor von Fluxus East ernannte. Obwohl sich Knížák damals über diese Funktion unsicher war, und die Möglichkeiten in der totalitären Tschechoslowakei sehr limitiert waren, bemühte sich der Künstler Fluxus überall bekannt zu machen (er schrieb zum Beispiel das Wort FLUXUS an ein Fenster).⁶⁷

⁶⁵ Morganová 2015, S. 55-59.

⁶⁶ Chalupecký 1990, S. 91.

⁶⁷ Morganová 2014, S. 54-56.

9.5 Kontakte zu Allan Kaprow

Chalupecký erkannte in Knížáks Kunst das, was in den USA Allan Kaprow machte (Übersetzung I.H.): *„Knížák reihte sich mit seinen Aktionen unbewusst in die neueste weltweite Bewegung der Happenings ein. Er ging ähnlich vor, wie es ungefähr gleichzeitig Allan Kaprow in New York tat: von der Akkumulation zu gemeinsamen Spielen oder Ritualen. Knížák kannte damals Kaprow nicht einmal vom Namen, und als ich ihm nach dem ersten „Spaziergang“ sagte, dass das, was er macht, eine Form des Happenings ist, war er ziemlich überrascht. Über Happening wusste man damals in Prag nichts und Knížák hörte dieses Wort nur zufällig im Rundfunk im Zuge eines negativen Kommentars. Ich brachte also Knížák einige Publikationen mit, und sandte gleichzeitig die Fotografien von Knížáks Arbeiten an Kaprow. Dieser finalisierte gerade sein großes Sammelwerk „Assemblage, Environment, and Happening“, in dem er Knížák ein umfangreiches Kapitel widmete.“*⁶⁸ So war in Kaprows Werk die Aktionskunst der Tschechoslowakei durch Knížáks Aktionen „Demonstration des Einen“, „Demonstration für alle Sinne“ und die nicht realisierte „Demonstration eins“, sowie durch die ebenfalls nicht realisierte „Demonstration zwei“ von Švecová repräsentiert.⁶⁹

Da Knížák über die Entwicklung der Aktionskunst im Ausland keinerlei Informationen hatte, hatte er bis zu seiner Reise in die USA im Herbst 1968 auch keine Vorbilder aus ihren Reihen. In der Interviewreihe „Umění v izolaci“ (Kunst in Isolation) erzählte der Aktionskünstler, wie dankbar er Chalupecký war, dass er ihn in den 1960er Jahren mit ähnlichen Kunstströmungen und gleichgesinnte Menschen in den USA und Deutschland bekanntmachte und ihnen seine Werke vorstellte. Knížák fühlte sich in Prag mit seiner Kunst isoliert, seiner Aussage nach war er selbst Mitglied „seines eigenen Clans“.⁷⁰

9.6 Knížáks Aktionen in den USA

Im Herbst 1968 gelang es Knížák in den USA zu reisen, wo er die Möglichkeit hatte, die westliche und vor allem die US-amerikanische Aktionskunst persönlich kennenzulernen und an ihr aktiv teilzunehmen. Während seines Aufenthaltes veranstaltete er zwei Aktionen. Die Erste, „Ležící obrad“ (Lying Ceremony), fand am

⁶⁸ Chalupecký 1990, S. 91.

⁶⁹ Kaprow 1969, S. 210; S. 300-310.

⁷⁰ Umění v izolaci: Milan Knížák (Zugriff: 24.11.2025)

Douglas College in New Jersey am 17. Dezember 1968 statt. Die Anweisungen des Künstlers waren knapp: *„Everyone lies blindfolded on the floor. For a long time.“* Das Ziel war eine sehr intensive körperliche und geistige Erfahrung der Teilnehmer und Teilnehmerinnen in Gemeinschaft von anderen, an einem spezifischen Ort, zur spezifischen Zeit.

Eine weitere Aktion organisierte er am 18. Januar 1969 im Higging's House in New York unter dem Titel „Obtížný obrad“ (Difficult Ceremony). Die Idee des Künstlers war: *„Spend 24 hours in deserted place. Don't eat, don't drink, don't smoke, don't sleep, don't speak and don't communicate in any other way. After 24 hours, leave silently.“* Die extremen Umstände hielten nicht alle Teilnehmer und Teilnehmerinnen aus, nicht jeder/jede konnte seine/ihre physischen oder sozialen Bedürfnisse unterdrücken. So sollte ihnen die Essenz ihrer Existenz bewusstwerden, die in dieser extremen Situation nicht versteckt werden konnte.⁷¹

9.7 A-společenství (A-Gemeinschaft), 1963 – 1971

„Offene Türen in Nový svět 19 und später im Haus in Krásné, in der Nähe von Marienbad, diese unendliche Menge von Menschen, die kamen und gingen, Menschen, die sich dort versteckten, die das Bedürfnis spürten, etwas Neues, Anderes, Schöneres, Verrückteres zu tun“ (Übersetzung I.H.), so beschreibt Milan Knížák 1973 seine A-Gemeinschaft (später Aktual). Es waren Menschen unterschiedlicher Gesellschaftsschichten, die *„Angst vor der gegenwärtigen Gesellschaft hatten. [...] Diese Gemeinschaft war nicht totalitär, weil sie ihre Mitglieder nicht zwang, von ihr völlig abhängig zu sein. Es bestand die Möglichkeit, jederzeit zu gehen. Durch diese Variabilität konnte sie auf ihre Umgebung wirken. [...] Es gab keine Möglichkeit, mit der bestehenden tschechoslowakischen Gesellschaft zusammenzuarbeiten, diese wertete alle unsere Bemühungen um eine Zusammenarbeit als Straftat. [...] So wurde eine Gesellschaftsschicht zur A-Gemeinschaft hingezogen, und die andere (bisweilen die größere, stärkere, etabliertere) hat alles dafür getan, unsere Bemühungen zu zerschlagen, weil sie Angst hatte, dass die etablierten Konventionen gefährdet werden. [...] In Krásné fangen wir 1967 an, und die Gemeinschaft erlebte ihren Höhepunkt Mitte 1968, in einer sehr freien Zeit, nichtdestotrotz stießen unsere Gedanken und Taten auf eine*

⁷¹ Morganová 2015, S. 72-75.

vollkommene Ablehnung der offiziellen Institutionen, die unsere Gemeinschaft als gefährlich und als die gegenwärtige politische Macht gefährdend einstufen. [...] So waren die Besuche der Polizei nichts Außergewöhnliches“ (Übersetzung I.H.). Die weiteren Pläne Knížáks, eine A-Stadt zu gründen, wurden durch den Einmarsch der Militärkräfte des Warschauer Paktes im August 1968 verhindert.⁷²

In den USA kam Knížák auch mit den Kommunen der 1960er Jahre in persönlichen Kontakt. Zwischen den Kommunen in den USA und der „A-společenství“ (A-Gemeinschaft) sah er grundlegende Unterschiede, in den USA (Übersetzung I.H.) *„...waren es meistens Gruppen von Menschen, die ihre Einzigartigkeit gegenseitig respektierten. Das reicht aber nicht. Man kann nicht eine Gesellschaft gründen, die alle respektiert. [...] Ein zu großer Respekt ähnelt der Gleichgültigkeit. [...] die Mehrheit der Mitglieder dieser neuen Gemeinschaften bringt ihre alten Gewohnheiten mit (und hat nicht vor, diese aufzugeben; sie wissen nicht einmal, dass das mögliche wäre). [...] Es ist nicht möglich, sofort eine ideale, konfliktlose Gemeinschaft zu gründen, schon deswegen nicht, weil wir selbst nicht konfliktfrei sind [...]“⁷³*

10 Július Koller (1939 – 2007)

Július Koller gehört zu den Pionieren der neuen Tendenzen in der ČSSR in den 1960er Jahren. Seine konzeptuellen Werke bezeichnete er als „Anti-Happenings“ (Abb. 19). In seiner „kultúrna činnosť“ (kulturelle Tätigkeit) nützte er die Realität inklusive seiner eigenen Person und stellte sich kritisch den politischen und kulturellen Prinzipien der damaligen ČSSR entgegen. Als akademischer Maler schuf er Werke in unterschiedlichsten Medien wie Tafelbilder, theoretische Texte und Reflexionen. Ein wichtiger Teil seiner konzeptuellen Kunst war die „univerzálna kultúrna činnosť“ (universelle kulturelle Tätigkeit), in die auch die Anti-Happenings, das Projekt U.F.O. (auch UFO) und die „Schaffung von kulturellen Situationen“ gehören. Bereits in den Jahren 1963-64 schuf er Objektinstallationen nach dem Vorbild von Duchamps Ready-mades. Es waren Alltagsgegenstände wie beispielsweise ein Hammer, eine Papiertüte voll Luft oder ein Glas Wasser. Der Autor schrieb diesen Objekten nicht nur den Charakter von Ready-mades, sondern auch einen symbolischen Wert zu. So stand das Glas Wasser für die Klarheit des Dialogs im Sinne von „Sagen wir uns die Wahr-

⁷² Knížák 1995, S.14-19.

⁷³ Knížák 2018, Seiten nicht paginiert.

heit“, der Hammer war wiederum in der kommunistischen Gesellschaft das Zeichen der Arbeiterklasse. Weitere Inspirationen fand Koller im Nouveau Réalisme, in Dada und Fluxus, auch wenn diese nur spärlich und indirekt in die ČSSR gelangten.⁷⁴ *„Informationen über die Kunst in Westeuropa und in den USA hatten wir nur mittels einiger Zeitschriften oder persönlicher Gespräche. Zum Beispiel in Bratislava konnte uns Kollege Mlynárčik über die Situation in Paris berichten (Übersetzung I.H.),“* so Koller.⁷⁵

In seinem Brief an Tomáš Štrauss im Jahr 1978 erklärte Koller seine Kunst wie folgt (Übersetzung I.H.): *„Seit 1969 nenne ich mein Werk „Kosmonautische Kultur“, die „Künstlerische fantastische Objekte“ und „Künstliche fantastische Bilder“ beinhaltet, die im Rahmen meiner „Universellen futurologischen Organisation“ entstanden sind. Es handelt sich um eine Forschungsarbeit im Medium der visuellen Kunst, eine (zeitgerechte) Analyse des Prozesses selbst, der nicht sich selbst vorbehalten ist. Mein Fokus beschränkt sich nun darauf, an allem zu zweifeln, auf das Hinterfragen. Seit 1968 dient mir das Fragezeichen als Signatur, Sujet und Medium, ich bin selbst zum Fragezeichen geworden. Meine Arbeit ist zum Fragezeichen geworden.“*⁷⁶

10.1 Systém subjektivnej objektivity (System der subjektiven Objektivität)

1965

Weißes Kärtchen im Postkartenformat aus Karton, bedruckt mit grünen Buchstaben aus einem Kinderstempelkasten

1965 veröffentlichte Koller, der zusammen mit Mlynárčik und Filko die Akademie der bildenden Künste in Bratislava besucht hatte, sein erstes Anti-Happening – System der subjektiven Objektivität. In seinem Manifest lehnte er die Theatralität und die großartigen Arrangements der Happenings ab. Nach seinem Verständnis sollten die Aktionen keine neuen Situationen initiieren, sondern aus dem Leben und der existierenden Realität hervorgehen. Sogar seine eigenen Erlebnisse waren in seinen Augen „Anti-Happenings“. „Anti“ war für ihn nicht nur „dagegen“, sondern – wie er selbst erklärte – auch eine Erweiterung (Übersetzung I.H.): *„Mein Atelier für mich ist meine Wohnung und meine ganze Umgebung.“*

Kollers Strategie war es, die realen Objekte, die reale Welt und das Alltägliche als ein

⁷⁴ Koller 2003, S. 197-198.

⁷⁵ Koller 2013, S. 215.

⁷⁶ Koller an Tomáš Štrauss 1978 in: Grůň, Rhomberg, Schöllhammer 2016, S. 29.

vorher gegebenes Programm für eine konzeptuelle Operation zu nützen.⁷⁷ Happenings kannte er als Aktivitäten, die sich außerhalb der Galerien abspielten, wobei es um vorher geplante Tätigkeiten ging (die Happenings Knížáks kannte er gut), die mit Hilfe der Teilnehmer und Teilnehmerinnen zu einer komplexen Aktion wurden. Er wollte aber mit seinen Anti-Happenings genau dieser gekünstelten Unnatürlichkeit entgegenwirken. Eine „übertriebene Teilnahme“ wünschte er sich nicht, er wollte auf seine Umgebung eher unauffällig, systematisch und permanent einwirken.⁷⁸

Nach der Absolvierung der Akademie musste Koller zum einjährigen Militärdienst, wo sein Anti-Happening mit dem Titel „Z 365“ entstand. Der Künstler deklarierte sich so in einem zeitlich und räumlich begrenzten Abschnitt seines Lebens als „Soldat für die Kunst“.

Koller erklärte nicht nur sein Leben als Künstler, sondern sogar sein Privatleben und auch seine persönlichen Aktivitäten für Kunst in der Gesellschaft. Seine Anti-Happenings waren Mitteilungen auf kleinen Karten mit einer direkten, kurzen Information für den Adressaten: meistens beinhalteten sie lediglich den Titel und das Datum. Die Kärtchen waren mit grünen Buchstaben mit Kinderstempeln bedruckt und dienten als einfache, elementare Information über die Aktivitäten des Autors in einem gegebenen Zeitraum (Abb. 20). Der Künstler verteilte sie meistens persönlich in seinem Freundeskreis, und falls nötig, erteilte er auch Erklärungen dazu. Er nannte es „System der subjektiven Objektivität“ und es war eine „neue Realität“, in der er sich sein Privatleben einrichtete.

10.2 Situácie, Orientácie a Kontakty (Situationen, Orientationen und Kontakte)

Koller nannte seine unterschiedlichen Aktivitäten „Situácia“ (Situation), „Kontakt“ oder „Hra“ (Spiel), die fotografisch dokumentiert und dem Publikum erst im Nachhinein vermittelt wurden. So eine Aktivität war zum Beispiel 1963 „Tenisový návod“ (Anleitung zum Tennisspielen). Seine Wandertour 1967 in der Hohen Tatra bezeichnete er wiederum als „Spiel“, das er gleichzeitig in die Kategorie „Orientation“ einordnete. Unter all diesen Begriffen verstand der Künstler Aktivitäten, die den Menschen halfen, sich zu orientieren – darunter beispielsweise auch Bildung, das Aneignen von Wissen, das Interesse an Astrologie, Archäologie oder Ähnlichem. In seinem „Anti-happeningový kontakt“ (Antihappening-Kontakt) versuchte Koller eine bestimmte Si-

⁷⁷ Koller 20013, S. 198-199.

⁷⁸ Euringer-Bátorová 2011, S. 73.

tuation hervorzurufen, wie etwa das Zusammentreffen von zwei gegenteiligen Materialien: Plastik und natürliche Stoffe. Auf der Ausstellung in Bratislava im Sommer 1969 unter dem Titel „Súčasné tendencie v slovenskej maľbe“ (Gegenwärtige Tendenzen in der slowakischen Malerei) präsentierte er seine „Anti-Bilder“ – fast durchsichtige Stoffbilder auf Holzrahmen, die in den Räumlichkeiten der Galerie frei hingen, so dass man sie von beiden Seiten betrachten konnte. Hinter einer Stoffbahn ließ sich der Autor selbst fotografieren, wodurch eine Art „Röntgenbild“ entstand (Abb. 21), was für Koller eine Konfrontation des Menschen mit einem geschaffenen Objekt bedeutete. Er selbst erklärte dazu (Übersetzung I.H.): *„1966 habe ich mit der Ölmalerei programmatisch aufgehört, und 1967 mit der permanenten Malerei mit Latex-Acryl im Rahmen des Projektes „Malereispiele“ (Antihappening) angefangen. Ich schuf elementare Berührungen, Spuren und Kompositionen mit weißem Latex, den ich meine individuelle Farbe (Anti-Farbe) genannt habe [...] die weiße Farbe stellte [...] den Zustand zwischen sog. Kunst und Anti-Kunst dar [...]“*. Mit den laienhaften Zügen seiner Bilder wollte Koller bewusst eine engagierte anstatt einer arrangierten Kunst schaffen.⁷⁹

10.3 Tenisová aktivá/k/cia (Tennis-Aktiva/k/tion)

5. Juli 1968, 8.00-12.00 Uhr

Ort: Bratislava, Sportareal Pravda im Stadtteil Petržalka

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: Eingeladene Künstler und Künstlerinnen, Kunstkritiker und Kunstkritikerinnen

Als selbst aktiver Tennisspieler organisierte Koller eine psychophysische Aktivität des Materials im Raum und in Zeit, eine sog. „Tennis-Aktiva/k/tion“ (Abb. 22). Niemand von den eingeladenen Personen wusste, was passieren würde. Koller veränderte die Spielfläche durch unterschiedliche Eingriffe, und spielte dann mit seinem Assistenten das Spiel als eine Performance im öffentlichen Raum. Sport wurde so zu einer parallelen, aber realen Welt mit festgelegten Spielregeln. In einem politischen System, wo die Regeln aufgehört hatten zu gelten, war es ein freudiges Ereignis eine Welt zu entdecken, wo die Regel noch galten. Es war ein System im System.⁸⁰ Der Künstler selbst erklärte die Wahl des Tennissports für die Aktion wie folgt (Übersetzung I.H.): *„Ich wählte Tennis als Symbol der demokratischen Kommunikation, nach Fair-Play-*

⁷⁹ Euringer-Bátorová 2011, S. 71-75.

⁸⁰ Euringer-Bátorová 2011, S.75.

Regeln, wo man noch eine Möglichkeit für die Kommunikation, Konfrontation, aber auch des Wettbewerbs und gleichzeitig des Meinungs austausches aufrechterhalten kann, und zwar mit Hilfe des Balles, der von einer Seite auf die andere fliegt und als Individualisierung eines Versuchs der Kommunikation ist, die damals sichtbar schwächer wurde, die ersten Hürden verspürte und aufgehört hat, normal zu funktionieren. Bis zum Jahr 1968 hatten wir die Vorstellung, dass diese Kommunikation, oder wie es damals genannt wurde, der ‚demokratische Sozialismus‘, besser funktionieren könnte als bisher.“⁸¹

10.4 Futurologický otázník (Das futurologische Fragezeichen)

Für Koller wurde das Fragezeichen nicht nur ein künstlerisches, sondern auch ein politisches Symbol (Abb. 23) (Übersetzung I.H): *„Die Fragezeichen verwende ich – so wie meine Initialen J.K. – seit 1969 als mein Logo. Sie stehen symbolisch für meine Position zur kulturell-politischen Situationen der damaligen ČSSR, zu meinem Leben und zur Welt.“⁸²* Koller reagierte damit auch auf die von ihm als „známy politický happening“ (bekanntes politisches Happening) bezeichnete politisch-militärische Okkupation der ČSSR durch die Sowjetunion. Das Fragezeichen stand für die Beziehungen des Menschen zum Kosmos (das er auch im Projekt „Ufonaut“ verwendete), aber auch die Beziehung des Menschen zur Gesellschaft, zum Kollektiv oder zur gesellschaftlichen Situation. *„Das Fragezeichen verwendete ich als Zeichen in unterschiedlichsten Formen auf unterschiedlichen Materialien und Orten, in der Natur, in der urbanen Umgebung, sogar auf der ganzen Welt, wo ich damals hinkommen konnte“* (Übersetzung I.H).⁸³

10.5 Univerzálna fyzikálna operácia (Universelle physikulturelle Operation)

Fotoperformance von Július Koller 1970, Bratislava, Altstadt, Klobučnícka Straße

Serie von Schwarz-Weiß-Fotografien

Auf der Fotoserie sieht man den Künstler aus einem kleinen Dachfenster steigen, auf dem ersten Bild sieht man seinen Kopf, auf dem nächsten seine rechte Hand mit einem Tischtennisschläger, auf dem folgenden Bild holte er zum Ausschlag aus, in sei-

⁸¹ Koller 2003, S. 209.

⁸² Koller 2003, S. 216.

⁸³ Koller 2003, S. 208.

ner linken Hand hielt er einen Pingpongball, und am letzten Foto stieg er wieder hinein in den Dachboden (Abb. 24). Jede Fotografie hält eine Sequenz fest, wodurch jede Phase des Hinaus- bzw. Hineinsteigens in das Dachfenster dokumentiert wird.

10.6 Pingpongový klub (Pingpongklub)

1970

Ort: „Galéria mladých“ (Galerie der Jungen) Bratislava

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: Besucher und Besucherinnen der Galerie

Koller stellte in der Galéria mladých (Galerie der jungen Leute) einen Pingpongtable auf und forderte die Besucher und Besucherinnen auf, mit ihm zu spielen. Die Idee mit dem Tischtennis hatte er bereits zwei Jahre früher: auf der Danuvius '68 hatte Koller den anwesenden Frank Stella zu einem Tischtennismatch aufgerufen. Dabei wurde der Pingpongball – mit einem Tischtennisschläger vom Osten in Richtung Westen befördert – zum Symbol der freien Definition der Kunst.

Im Fall der Aktion „Pingpongklub“ ging es um eine geplante Aktivität, die „das normale Leben“ in die Räumlichkeiten der Galerie holen sollte. Auf die Flaggen des Sportklubs mit den Abkürzungen „Š.K.“ (Sportklub) schrieb Koller seine Initialen „J.K.“ Das normale Spiel wurde durch die außergewöhnlichen Umstände zum außergewöhnlichen Ereignis: in einen ursprünglich kunstfreien Kontext gesetzt wurden die Pingpongspiele zur Kunst. Kollers bemühte sich dadurch, die Grenzen zwischen Kunst und dem Leben zu überwinden. Das Match des Künstlers mit den Besuchern und Besucherinnen war eine gewisse Form des Dialogs, und das Publikum hatte die gleichen Chancen zu gewinnen wie der Künstler.⁸⁴

10.7 U.F.O.-naut

Konzeptionelles Werk auf Basis von einer Serie von Schwarz-Weiß-Fotografien, ab 1970 fortlaufend bis 2007

1970 bezeichnete sich Koller selbst das erste Mal als U.F.O.-naut (auch „Ufonaut“) und ließ sich bis zu seinem Tod 2007 jedes Jahr in unterschiedlichsten Alltagsszenen als solcher fotografieren. Das Akronym UFO verwendete er in zahllosen Kombinationen der (slowakischen) Wörter, die dazu passten: das U konnte beispielsweise für universell oder utopisch stehen, das F für futurologisch, physisch, fantastisch oder funktional, und das O für Objekt, Orientierung oder Observierung. Das erste Bild in

⁸⁴ Euringer-Bátorová 2011, S. 76-77.

der Serie war die Fotoperformance „Univerzálna fyzikálna operácia“ (Universelle physikulturelle Operation) (1970), wo er mit zwei Pingpongbällchen auf den Augen unter der Brille mit schwarzem Rahmen zu sehen ist (Abb. 25). Auf den Fotografien der Folgejahre hielt Koller beliebige Gegenstände in der Hand, manipulierte mit unterschiedlichen Objekten aus seiner Umgebung, und manchmal war es eine Collage ergänzt durch Zeichnungen oder Buchstaben (Abb. 26). Koller erklärte, das ein „U.F.O.-naut“ ein Mensch ist, der reist; ein Astronaut, Kosmonaut, eine Person zwischen der Dimension der Erde und dem Außerirdischen. Er selbst und alle anderen Menschen sind kosmische Lebewesen, „U.F.O.-nauten“, die das Irdische und das Außerirdische in sich vereinen. So wollte er die Diskrepanz zwischen Utopie und dem normalen Leben überwinden (Übersetzung I.H.): *„Wenn es mir bewusst wird, dass mich etwas Unbekanntes ergreift, bin ich nicht nur ein ‚Menschenaffe‘, sondern ein menschlicher Außerirdischer.“*⁸⁵

Der erste „U.F.O.-naut“ entstand in drei Exemplaren, der Fotograf war Milan Sirkovský. Weitere „Ufonauten“ fotografierte oder initiierte oft Kollers Lebenspartnerin, die Künstlerin Květa Fulierová. Die „Ufonauten“ sind nummeriert, jede Fotografie ist ein wenig anders und somit ein Original.

Die Tradition des „U.F.O.-nauts“ dauerte bis zum Tod Kollers. Der „U.F.O.-naut“ war er selbst, der sich in der besetzten ČSSR als „Außerirdischer“ fühlte. Er schaute sich die Welt an und wunderte sich, er verstand nicht, wohin sich die Gesellschaft entwickelte, wie sich ihre Einwohner und Einwohnerinnen benahmen, er fühlte sich wie ein Fremder in der eigenen Heimat. Auch wenn er später Zeuge von historischen Änderungen wurde (Fall des Kommunismus, Eintritt in die EU), gab es immer genug Dinge, über die man staunen konnte. Die Gesellschaft entwickelte sich weiterhin unerwartet und nicht normal – deswegen blieb Koller bis zu seinem Tod ein „Ufonaut.“⁸⁶

11 Vladimír Popovič (1939 – 2025)

Popovič studierte 1959-1965 an der Akademie der angewandten Kunst in Bratislava. Noch während seines Studiums machte er sich in der slowakischen und ausländischen Avantgarde einen Namen. Seine künstlerische Tätigkeit war eng mit Theater und Film verbunden, 1958 war er Mitbegründer des „Divadlo obrazov v Astorke“

⁸⁵ Euringer-Bátorová 2011, S.78.

⁸⁶ Kršňák 2020, S. 30-31.

(Theater der Bilder in Astorka). 1959 inszenierte er das Stück „Der kleine Prinz“ von Antoine de Saint-Exupéry, in dem die Improvisation, das Prinzip des Zufalls und licht-kinetische Objekte eine große Rolle spielten.

1964 reiste er zusammen mit Alex Mlynárčik nach Paris, wo er die neuesten Strömungen der alternativen Kunst kennenlernen konnte, die seine weitere Tätigkeit maßgeblich beeinflussten. Sein bevorzugtes Material war das Papier.

11.1 Púšťanie lodičky (Auslassen des kleinen Bootes)

März 1965

Ort: Bratislava, Donauufer

Teilnehmer: Vladimír Popovič und Peter Bartoš

Popovičs Diplomarbeit mit dem Titel „Lod'ky lodiek“ (Boote der Boote) aus dem Zyklus „Lod'ky“ (Boote) (1964) wurde von der Hochschule der darstellenden Künste abgelehnt. So kann man das Auslassen eines Papierbootes in die Donau (Abb. 27) einerseits als konkrete Reaktion auf diese Situation, andererseits als Suche nach neuen Kommunikationsformen mit dem Publikum verstehen.⁸⁷

11.2 Akcia pre štyri oči (Aktion für vier Augen)

1964–1966

Serie von unabhängigen Performances dokumentiert in Schwarz-weiß-Fotografien von Milan Milo

Auf den Fotografien sieht man den Künstler in unterschiedlichen Positionen mit Papier zu arbeiten (Abb. 28 und 29). Die einzelnen Etappen waren beispielsweise „Utopená panna vo Váhu“ (Die ertrunkene Jungfrau in Váh), wo Popovič eine Papierpuppe in ein durchsichtiges, mit Wasser gefülltes Gefäß taucht; weiters war es das „Ego – Oltár“ (Ego – Altar), in dem seine Körperposition durch die Form des Papiers ergänzt wurde; in „Zrodenie hlavy Dia“ (Die Geburt des Kopfes Dia) verpackte sich der Künstler in einen riesigen Papiersack und nahm gewisse Positionen ein, damit der Körper sich mit der Papiergestalt verbindet; „Znova sneží“ (Es schneit wieder) war ein bloßes Zerstreuen von Papierschnipseln; bei „Papierová architektúra“ (Papierarchitektur) ging es um Aufblasen von kleinen Papiertüten, um aus ihnen eine Mauer zu bauen.⁸⁸

⁸⁷ Euringer-Bátorová 2011, S. 79-80.

⁸⁸ Euringer-Bátorová 2011, S. 79-80.

11.3 Zwei gemeinsame Performances mit Juraj Bartusz

1970

Ort: Piešťany, Slowakei

Ausstellung „Polymúzický priestor“ (Polymusischer Raum)

Teilnehmer und TeilnehmerInnen: Vladimír Popovič, Juraj Bartusz, Passanten und Passantinnen

Bei der bekannten Brunnenfigur des Krückenbrechers im Kurort Piešťany (Slowakei) am Kopf der Kolonnadenbrücke am Fluss Váh (ein bekanntes Symbol des Kurortes) streute Popovič Waschmittel in den Brunnen und rührte das Wasser solange um, bis die Statue zur Hälfte mit Schaum bedeckt war. Von der Kolonnadenbrücke warfen dann die beiden Künstler unterschiedliche Sorten von Gemüse und Gras in den Fluss, und verteilten an die Vorbeigehende fünfzackige Sterne aus roter Rübe. Beide Autoren beteiligten sich mit Plastiken auch an der Ausstellung im freien Raum. Popovič stellte sein Werk „Veľká gumipuška“ (Das große Gummigewehr) (Abb. 30) aus, ein überdimensionaler, 7 Meter hoher Steinschleuder, den er auch als „David gegen Goliath“ nannte – eine Anspielung auf die Situation der Tschechoslowakei, in der sie sich gegenüber der Sowjetunion befand. Er war aufgestellt in Richtung der Glasfassade des Hotels Magnolia, in dem sich die Vertreter der Staatsmacht trafen. Bartusz installierte eine sechzig Meter lange Plastik mit dem Titel „Žltý blesk“ (Der gelbe Blitz), die teilweise am Boden, teilweise an den Bäumen angebracht wurde. Beide Werke wurden noch während der Ausstellung entfernt, sie galten als zu provokativ.⁸⁹

12 Milan Adamčiak (1946 – 2017)

Neben dem Konservatorium in Žilina studierte Adamčiak auch Musikwissenschaften. Während seines Studiums nahm er am Hungerstreik zu Ehren von Ján Palach⁹⁰ im Vestibül der Universität Komenský in Bratislava teil. Mitte der 1960er Jahre gründete er mehrere avantgardistische Musikgruppen, unter anderem mit Róbert Cyprich und Jozef Revall. In Zusammenarbeit mit Alex Mlynárčik und Július Koller realisierte er zahlreiche Aktionen und Happenings – sein Beitrag waren unkonventionelle Musiklösungen.

Adamčiak kannte aus ausländischen Fachzeitschriften John Cage, dessen Prager Konzert mit der Merce Cunningham Dance Company er am 22.4.1964 im Rundfunk

⁸⁹ Euringer-Bátorová 2011, S. 80-81., [Bio – Vladimír Popovič](#) (Zugriff: 10.12.2025)

⁹⁰ Der tschechische Student hat sich aus Protest gegen die Okkupation der ČSSR durch die Sowjetunion am 19.1.1969 am Prager Wenzelsplatz verbrannt.

verfolgte. Persönlich konnte er Happenings und experimentelle Musik von heimischen und internationalen Künstlern erst am polnischen internationalen Musikfestival „Warschauer Herbst“ 1965 und 1966 erleben.

Mit seinem interdisziplinären Zugang, in dem er die Elemente der wissenschaftlichen Forschung mit seiner aktiven künstlerischen Tätigkeit verband, wurde Adamčiak zur wichtigen Künstlerpersönlichkeit vor allem in Zentral- und Osteuropa. Seine „hudobno-priestorové projekty“ (musikalisch-räumliche Projekte) zeichnen sich vor allem durch die einzigartigen grafischen Partituren und die aktive Teilnahme des Publikums aus (Abb. 31).⁹¹

Bis 1991 war Adamčiak am Kunstwissenschaftlichen Institut der Slowakischen Akademie der Wissenschaften tätig, wo er sich vorwiegend der Beziehung zwischen Semiotik der Musik und der darstellenden Kunst widmete. Er unterrichtete auch an der Fakultät für Musik an der Hochschule der Musischen Künste in Bratislava.

12.1 Večera Novej hudby (Abendessen der neuen Musik)

1969

Ort: Ružomberok, Slowakei

Teilnehmer: Ensemble Comp. (Adamčiak, Cyprich, Revallo, vormals „pan“ – pro arte nova)

Am Abend wurde die dreidimensionale Partitur Nr. 3 von Adamčiak auf Violoncello und Geige aufgeführt. In der Zeitschrift „Mladá tvorba“ (Junge Kreativität) wurde 1969 das Manifest des Ensemble Comp., mit der Unterschrift „pan“, veröffentlicht (Übersetzung I.H.): *„... das 20. Jahrhundert kommuniziert mit uns in einer wenig verständlichen Sprache [...] die Fähigkeit zur Aktivität manifestiert sich beim Konsumenten erst im Happening. Ihr Ausmaß hängt von der Fähigkeit des Autors zum Provozieren ab [...]“*⁹² In derselben Ausgabe der Zeitschrift schrieb Róbert Cyprich zum Happening „Čas slnka“ (Die Zeit der Sonne), das er 1969 gemeinsam mit Eugen Brikcius realisierte, über seine Zweifel darüber, ob das Happening als Kunstform eine Zukunft habe (Übersetzung I.H.): *„Das Happening wird als der letzte Aufschrei des 20. Jahrhunderts in seiner magischen Form, zusammen mit dem 20. Jahrhundert, sterben.“*⁹³

⁹¹ Stach, Murin 2017, S. 2-5.

⁹² Mladá tvorba, 14, 1969, S. 25-26.

⁹³ Mladá tvorba, 14, 1969, S. 24.

12.2 Vodná hudba – skladba pre tri sláčikové nástroje a xylofóny

(Wassermusik – eine Komposition für drei Streichinstrumente und Xylophone)

14. März 1970

Ort: Schwimmbad des Studentenheims „Bernolák“, Bratislava

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: Ensemble Comp. (Adamčiak, Cyprich, Revallo), das Publikum des Schwimmbads

Das Ziel des Happenings wurde in der Einladung bekanntgegeben (Übersetzung I.H): *„Der Schwerpunkt ist vor allem die Art der Interpretation und die Nutzung des schöpferischen Potentials der einzelnen Interpreten im Rahmen einer grafischen Partitur. Die Intention ist vor allem, G.F. Händel zu ehren. Alle Abweichungen von der ursprünglichen Komposition sind als die Nutzung der kognitiven und technischen Möglichkeiten der heutigen Zeit zu verstehen. Das Werk wird oberhalb und unterhalb des Wassers aufgeführt, und setzt die Zusammenarbeit des Publikums voraus. Nach der Aufführung in der Halle tauchen die Interpreten samt ihren Instrumenten in das Becken, wo sie das Musizieren fortsetzen. Das Publikum kann frei mit ihnen abtauchen und auf den Xylophonen am Beckenboden spielen“* (Abb. 32).

Der Fluxuscharakter der Aktion wurde mit dem nicht vorhersehbaren Ablauf, durch die Benützung von unkonventionellen Instrumenten, und nicht zuletzt dank der gesamten Atmosphäre in einer Umgebung voll akustischer und sinnlicher Erlebnisse erreicht. Das Werk „Vodná hudba“ hängt frei mit John Cages Werken „Water Music“ (1952) und „Water Walk“ (1959) zusammen, in denen das Hauptinstrument auch das Xylophon ist.⁹⁴

12.3 Trenie – „Počas trenia rybolov zakázaný“ (Laichen – „Während der Laichzeit ist das Fischen verboten)

19. Juli 1969

Ort: Vyšné Terianske, Hohe Tatra, Slowakei

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: Fische im Bach, Ondrej Lišhák, Alex und Elena Mlynárčik, Jana Želibská, Raoul-Jean Moulin, Zita Kostrová, Milan Adamčiak, Róbert Cyprich

Adamčiak nahm an zahlreichen Aktionen seiner Kollegen und Kolleginnen teil. Er begleitete sie mit seinen originellen Musikstücken.

Der Inhalt der Aktion „Trenie – Počas trenia rybolov zakázaný“ (Laichen – „Während der Laichzeit ist das Fischen verboten“) bestand aus der Paarung der Süßwasserfi-

⁹⁴ Stach, Murin 2017, S. 5-6.

sche, ihr Hineinwerfen ins Wasser und das Füttern. Durch das frei konzipierte Szenario hatte sie ein Happening-Charakter, wobei der Zufall auch eine Rolle spielte: die Delegation Mlynárčiks hat sich verspätet, so mussten die in Fracks gekleideten Adamčiak und Cyprich eine Weile wirklich nur für die Fische musizieren.

12.4 Keby všetky vlaky sveta / Deň hier (Deň radosti) (Wenn alle Züge der Welt / Tag der Spiele, (manchmal auch Tag der Freude genannt)

27. Juni 1971

Ort: Zakamenné na Orave, Slowakei, kleine Schmalspureisenbahnstrecke für Holztransporte aus Nová Bystrica (über Zakamenné na Orave) nach Oščadnica, nach der Stelle im Wald, die der Zug „Gondkuľak“ passierte

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: u.a. Alex Mlynárčik, Ondrej Lišhák, Štefan Plánka, Milan Adamčiak, Róbert Cyprich, Lev Nussberg, Jana Želibská, Vladimír Kordoš, Marián Mudroch, Bewohner und Bewohnerinnen der angrenzenden Siedlungen und Ortschaften

Der Betrieb auf der Schmalspureisenbahn von Nová Bystrica (über Zakamenné na Orave) nach Oščadnica sollte bald eingestellt werden. Mlynárčik entschloß sich, aus diesem Anlass eine Abschiedsfahrt – oder wie er es selbst nannte, ein Fest – zu veranstalten (Abb. 33.). Der Zug „Gondkuľak“ trat seine letzte Fahrt voll mit Passagieren, ausgeschmückt von den teilnehmenden Künstlern und Künstlerinnen, an. Restany schrieb dazu (Übersetzung I.H.): *„... aufgemotzt, bis zur Unkenntlichkeit verändert. Mit einer gold-grün-schwarzen Lokomotive – „kinetisiert“ von Milan Dobeš. Mit einem rosafarbenen Speisewagen, wo das Menü von Antoni Miralda und Dorothee Selz vorbereitet wurde. Mit einem kleinen „Postwagen“, wo Róbert Cyprich seine Körbe mit den Brieftauben platzierte. Mit offenen Wagen für die Passagiere ... Alles schmückten Alex, Ondrej Lišhák und Štefan Plánka aus ... Neben den existierenden Stationen wurden weitere ernannt, jede einem der eingeladenen Künstler zugeordnet: Adamčiaks Station hieß „Adamčiaci pri Chmúre“ (Adamčiaks bei der Trüben Stelle). [...] Auf den einzelnen Stationen gesellten sich die Bewohner und Bewohnerinnen der umliegenden Siedlungen zu den Aktionen dazu. So konnten sie sich das Konzert von Adamčiak in seinem ominösen Frack anhören [...] Der Tag der Freude endete spät in der Nacht mit dem Feuerwerk von Lev Nussberg.“*

An dieser Aktion Mlynárčiks beteiligte sich Adamčiak nicht nur mit seiner Musik, sondern auch mit einem originellen Beitrag zum Katalog der Kunstwerke der teilnehmenden Künstler und Künstlerinnen, und zwar in Form eines Leporello-Katalogs.

Adamčiak schnitt aus einem mit schwarzen Noten beschriebenen gelben Notenpapier das Motiv einer Lokomotive aus, bedruckte es mit dem Titel „Gondkulák-Sonate“ und signierte es am unteren rechten Rand der Lok (Abb. 34).⁹⁵

12.5 Notationssysteme und Partituren

Adamčiak knüpfte mit seinen nicht traditionellen Notationssystemen und Partituren an die grafischen Partituren und Musikgrafiken der Zwischenkriegszeit an. In mehr als 50 Jahren fertigte er hunderte von Skizzen, Noten und Zeichnungen an, und widmete sich privaten intermedialen, prokonzeptuellen akustischen Events sowie Musikaktionen, die er später mit experimenteller und visueller Poesie kombinierte. (Abb. 35). Er sah sich selbst als intermedialen Künstler, der an zahlreichen unterschiedlichsten Projekten teilnahm. Er wirkte in Filmen mit, hatte informelle Auftritte und fertigte Zeichnungen und Grafiken an. Ein besonderer Bereich seiner künstlerischen Tätigkeit war die Erzeugung von einzigartigen Musikinstrumenten aller Art aus Alltagsgegenständen wie Haushaltsgeräten, Spielzeug, Glasstücken oder Stahldraht. Adamčiak widmete dem in Bulgarien geborenen österreichischen Komponisten Anestis Logothetis, der auch einige Aktionen von Hermann Nitsch, Otto Muehl und Rudolf Schwarzkogler musikalisch begleitete, eine „Musikalische Grafik für Streichorchester und Schlagzeug“ (Abb. 36).⁹⁶

13 Zorka Ságlová (1943 – 2003)

Die Aktionen Ságlovás hatten meistens einen kollektiven Happening-Charakter. Eine wichtige Rolle spielte dabei die Umgebung – oft war es die natürliche Umgebung an der Peripherie der Stadt, die durch menschliches Eingreifen zu etwas Besonderem umgestaltet wurde.

Ságlovás Open-Air-Veranstaltungen wurden im Zeitraum 1969 bis 1972 von ihrem Ehemann, dem Fotografen Jan Ság, dokumentiert. Sie verknüpfte in ihrer Land-Art-Ästhetik Humor mit Verweisen auf lokale Legenden sowie die tschechische Geschichte.⁹⁷ Die Betrachter und Betrachterinnen sah sie als aktive Teilnehmer und Teilnehmerinnen an der Entstehung eines Kunstwerks.

Ságlová verlieh ihrer Aktionskunst mehrere Dimensionen, die vor dem Hintergrund

⁹⁵ Stach, Murin 2017, S. 11-13.

⁹⁶ Stach, Murin 2017, S. 20-39.

⁹⁷ Zorka Ságlová — BEWUSST (awarewomenartists.com) (Zugriff: 2.11.2025)

der politischen Situation nach 1968 in der ČSSR sowohl mit Gesellschaftskritik, im Konkreten mit politischer Besetzung von historischen Themen, als auch mit der gesellschaftlichen Stellung der Frauen zusammenhing, und deren offene Kritik mit der damaligen Doktrin der Partei nicht konform war. Ihr Hauptaugenmerk lag darauf, ihr Publikum dazu anzuregen, den eigentlichen Entstehungsprozess der Aktion nachzuempfinden und dadurch über die gegenwärtige Situation selbst nachzudenken.

13.1 Házení míčků do rybníka Bořín (Das Werfen von Bällen in den Bořín-Teich)

April 1969

Ort: Bořín-Teich im Schlosspark in Průhonice, Tschechien

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: das Ehepaar SágI, Ivan Martin Jirous (Ságlovás Bruder), Věra Jirousová (Ságlovás Schwägerin), eingeladene Akteure und Akteurinnen, darunter Mitglieder der Musikband The Primitives Group und die vier Gründungsmitglieder der Rockband The Plastic People of the Universe (PPU) Vratislav Brabenec, Milan Hlavsa, Josef Janíček und Jiří Kabeš, ihre Freunde und Freundinnen

37 blaue, grüne und orangefarbene Spielzeugbälle sollten von Freunden und Freundinnen im Park von Průhonice, in der Nähe von Prag, in Form eines Happenings in den Parkteich geworfen werden. Der Akt des Werfens war der einzige von den Akteuren und Akteurinnen selbst gestaltete Teil. Der Bildträger war in diesem Fall die Wasseroberfläche, auf die der Wind, die durch das Werfen der Bälle verursachte Wellen und die Strömung eine fließende Skulptur „malten“.

Ságlová plante dieses Land-Art-Happening bereits im August 1968, die Realisierung wurde aber wegen der politischen Lage, der bevorstehenden Geburt ihrer Tochter und dem eingefrorenen See immer wieder hinausgezögert. Inzwischen hatte sich auch die Gruppe der ursprünglich eingeladenen Personen (zufällig vorbeikommende Zuschauer und Zuschauerinnen waren nicht geplant) verändert: Jan SágI lud am Vorabend der Aktion spontan die Gründungsmitglieder der Rockband The Plastic People of the Universe (PPU) – Vratislav Brabenec, Milan Hlavsa, Josef Janíček und Jiří Kabeš ein, an der Aktion seiner Frau Zorka Ságlová teilzunehmen. Die Musiker hatten im Herbst 1968, nach der Niederschlagung des Prager Frühlings, ihre Band gegründet, und organisierten zahlreiche Festivals alternativer Rockmusik. Neben ihrer eigenen „psychedelischen Musik“ spielten sie auch die Werke von Jimi Hendrix, Frank Zappa oder The Velvet Underground. Für das Ehepaar SágI war die Teilnahme

der Musiker von PPU der Anfang einer langjährigen künstlerischen Zusammenarbeit, die aber immer mehr in den Untergrund gedrängt wurde.

Bei der Aktion „Házení míčů do průhonického rybníka Bořín“ wollte Ságlová, dass die Teilnehmer und Teilnehmerinnen die Bälle „frei werfen“. Jeder/jede Einzelne konnte selbst den Zeitpunkt, die Intensität oder die Richtung seines/ihres Wurfs bestimmen. So wurden sie alle gemeinsam zu Autoren und Autorinnen des Werks. Eine wichtige Rolle bei der Gestaltung spielten die unkontrollierbaren Naturelemente, wodurch auch die „unkontrollierbare Skulptur“ entstand.⁹⁸ Die Künstlerin charakterisierte die Aktion wie folgt (Übersetzung I.H.): *„Im April, nach dem Auftauen des Eises, warfen wir 37 Bälle in drei Farben (blau, grün, orange) in den Fischteich, es entstand eine schwimmende Plastik, getragen durch den Wind und die Wellen. Wir ließen sie an der Oberfläche.“* 27 Bälle stammten aus der Plastik Ságlovás mit dem Titel „Nová citlivost“ (Neue Empfindsamkeit) aus dem Sommer 1968, 10 Bälle wurden neu dazugekauft.⁹⁹

13.2 Seno, sláma, skládka (Heu, Stroh, Deponie)

August 1969

Ort: Galerie Václav Špála Prag

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: Freunde und Freundinnen, Jindřich Chalupecký, Ságlovás Ehemann Jan SágI und ein weiteres Ehepaar, Jiří Kolář und Běla Kolářová, Besucher und Besucherinnen der Galerie

Ságlová galt in den 1960er und 1970er Jahren als Pionierin der Land-Art in der Tschechoslowakei. Für ihre Ausstellung „Seno, sláma, skládka“ brachte sie einen Haufen Stroh, Klee und Heu als Kunstwerk in die renommierte Galerie Špála (Abb. 37). Der Leiter der Galerie war Jindřich Chalupecký¹⁰⁰, der für eine Schau mit dem Titel „Někde něco“ (Irgendwo etwas) Zorka Ságlová und Jan SágI und auch Běla Kolářová und Jiří Kolář eingeladen hatte. Ságlová stellte sich mit ihrer Arbeit Seno – Sláma (Heu – Stroh) vor, die in zwei Räumen der Kelleretage der Galerie stattfand. In einem Raum wurden rechteckige gelbe Stroh- und grüne Heuballen aufeinandergestapelt, in dem anderen Raum lag Stroh, Klee und Heu lose herum. Es war frisch abgeschnitten, roch intensiv und musste daher täglich gewendet werden.

⁹⁸ Fabritius 2014, S. 70-73.

⁹⁹ Bučilová 2009, S. 19.

¹⁰⁰ Unter der Leitung von Chalupecký galt die Galerie Václav Špála als besonders progressiv und international gut vernetzt. Im März/April 1969 wurde dort die erste Marcel-Duchamp-Ausstellung in der Tschechoslowakei organisiert.

Die Künstlerin und ihre Freunde legten selbst Hand an und animierten auch das Publikum, es ihnen gleich zu tun. Das Wenden des losen Heus und Strohs wurde in dem zweiten Raum fortgesetzt, die Ballen wurden frei zu immer neuen „Skulpturen“ umgebildet, die zum Beispiel auch mit Monets Heuhaufen assoziiert wurden. Die manuelle Feldarbeit fand plötzlich in der Galerie statt und wurde zu einem kreativen Prozess. Die Aktion wurde auch akustisch von Rockmusik unter anderem von The Plastic People of the Universe oder dem Gezirpe von Grillen untermalt. Auf diese Weise wurden mehrere Sinne animiert: man sah, man roch, man hörte, man fühlte das Heu und das Stroh in den Händen.¹⁰¹

Ságlová gelang es, die damals von den vorherrschenden kommunistischen Doktrinen beherrschten Begriffe der sogenannten „notwendigen Arbeit“ und „künstlerischen Arbeit“, „zweckmäßige Ordnung“ und „ästhetische Ordnung“ in der Galerie Václav Špála gegenüberzustellen.

13.2.1 Reaktionen der Künstlergemeinschaft und der Öffentlichkeit

Die Aktion stieß auf eine starke Ablehnung, ihre Rezeption fiel geradezu desaströs aus. Der Vorwurf der Dekadenz kam sowohl von der offiziellen Seite als auch von Künstlerkollegen und -kolleginnen. Von einer „Beschmutzung“ der Galerie Václav Špála war die Rede und davon, dass dies wohl nichts mit zeitgenössischer Kunst zu tun habe – Ságlová schien für die meisten ihrer Mitstreiter und Mitstreiterinnen zu weit gegangen zu sein. Von Chalupický wurde erwartet, dass er die weitere Präsentation verbiete und die Ausstellung schließe. Er weigerte sich zwar, konnte aber nicht verhindern, dass Ságlová mit sofortiger Wirkung aus dem tschechoslowakischen Künstlerverband ausgeschlossen wurde. Erst als auf diese Entscheidung hin der Dichter, Künstler und politischer Aktivist Jiří Kolář drohte, auch aus dem Künstlerverband auszutreten, wurde Ságlová in einem zweiten Wahlgang rehabilitiert, jedoch mit einem Ausstellungsverbot belegt. Danach durfte sie ihre Werke nur noch im Ausland präsentieren, in der Tschechoslowakei wurde dies erst nach 1989 wieder möglich. Kurze Zeit nach den Repressalien gegen Ságlová musste vor dem Hintergrund der sich stetig verschärfenden Kontrollen auch Chalupický sein Amt niederlegen.¹⁰²

¹⁰¹ Bučilová 2009, S. 19-22.

¹⁰² Fabritius 2014, S. 73-75.

13.3 Pocta Gustavu Obermanovi (Ehre an Gustav Oberman)

März 1970

Ort: Brandsoudov u Humpolce, Tschechien

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: Milan Hlavsa, Ivan Jirous, Věra Jirousová, Ehemann der Künstlerin Jan SágI als Fotograf

Die Autorin selbst beschrieb die Gegend als (Übersetzung I.H.) *„Umgebung, die Papst Honorius im 13. Jahrhundert als Platz der heidnischen Mysterien bezeichnete“*. Die Aktion selbst beschrieb sie wie folgt (Übersetzung I.H.): *„Im Schneegestöber füllten wir 21 Plastiksäcke mit Jute und Benzin. Ich platzierte sie im tiefen Schnee kreisförmig, und bei der Dämmerung zündeten wir sie an. Das Feuer bildete im Schnee abgestufte Krater. Gustav Oberman war ein örtlicher Schuster, der am Anfang der deutschen Okkupation in die Berge ging und Feuer spuckte, bis ihn die Tschetniken (militärisch organisierte Sicherheitskräfte – Anm. I.H.) zusammenschlugen.“* Diese Legende wurde der Aktion erst im Rahmen der Vorbereitungen und Einkäufe der Materialien in Humpolec beigefügt. Die Aktion fand am Land, einen Kilometer von der nächsten Straße entfernt, statt (Abb. 38). Obwohl sie im März stattfand, war das Wetter an diesem Tag extrem stürmisch und die Landschaft war noch immer mit einer mehr als halben Meter hohen Schneedecke bedeckt. Jan SágI erinnert sich, dass alleine die Anschaffung der Jutepackungen und Benzinkanister schon eine große Herausforderung war. Ságlová schuf durch ihre künstlerische Intervention einen einmaligen Moment, als in der großen Kälte, bei ungünstigen Wetterbedingungen und in der Dämmerung die Feuer aufflackerten – es war ein Bestandteil eines uralten Rituals, in dem kraterähnliche Gebilde entstanden, die allerdings zum Vergehen verurteilt waren. Die Teilnehmer und Teilnehmerinnen bestätigten, dass es für sie eines ihrer stärksten Erlebnisse wurde. Der Künstlerin ging es bei dieser Aktion auch um die versteckte Botschaft, dass die Polizei wieder Gewalt anwendete, zum Beispiel gegen die Teilnehmer und Teilnehmerinnen von Rockkonzerten.¹⁰³

13.4 Kladení plen u Sudoměře (Ausbreitung der Windeln bei Sudoměř)

Mai 1970

Ort: in der Nähe von Sudoměř, Tschechien

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: Josef Janíček, Ivan Jirous, Věra Jirousová, Milena Lamarová, Ehemann der Künstlerin Jan SágI

¹⁰³ Bučilová 2009, S. 21.

Zusammen mit ihren fünf Assistenten und Assistentinnen breitete Ságlová ca. 700 Stück weiße Stoffwindeln auf der Wiese in Sudoměř aus. Die Aktion beschrieb die Künstlerin nur mit einem Satz (Übersetzung I.H.): „*Am Schlachtfeld breiteten wir am Gras ca. 700 rechteckige weiße Stoffbahnen, die wir zu Dreiecken gefalteten, aus, und ließen sie dort liegen*“ (Abb. 39). Mehr verriet die Künstlerin den Betrachtern und Betrachterinnen nicht, womit sie mit ihnen automatisch in Interaktion trat: zuerst sollte die ästhetische Veränderung der Landschaft wahrgenommen werden, und zwar durch die weißen Windeln und durch die Teilnehmer und Teilnehmerinnen der Aktion, die auf den Fotos dokumentiert sind. Eine andere, zweite Möglichkeit der Wahrnehmung bot die Geschichte: auf dem Schlachtfeld in Sudoměř fand 1420 eine Hussitenschlacht statt,¹⁰⁴ die in der tschechischen Nationalgeschichte eine sehr wichtige Rolle spielte, und von der Kommunistischen Partei für Propagandazwecke, vor allem das Stärken des Nationalbewusstseins besetzt wurde. Eine weitere Ebene bekam die Betrachtungsweise durch die dazu gehörende Legende, nach der die Schlacht von Frauen entschieden wurde, indem sie ihre weißen Schleier als Falle für die katholischen Königstruppen auf dem Feld ausbreiteten. Die entscheidende Rolle der Frauen in der Hussitenschlacht war die Klammer für Ságlová, die damals ein zweijähriges Kind hatte und täglich Stoffwindeln wusch, durch die sie die weißen Schleier in ihrer Installation auswechselte und dadurch weitere historische Fragen aufwarf – dieses Mal nach der Stellung der Frauen in der Gesellschaft. Die Hommage an die Hussitenfrauen, die die Wäsche an der Sonne ausbleichen ließen, oder Frühlingsrituale, bei denen die Felder gesegnet wurden, bereicherten die Land-Art-Aktion zusätzlich.

Ort, Zeit und Material wurden von der Künstlerin bewusst gewählt und aufeinander abgestimmt, wodurch einige Interpretationsmöglichkeiten eröffnet wurden, die sich überlappten und ineinandergriffen, und so das Happening mit einer (oder mehreren) konkreten Botschaften befüllten.¹⁰⁵

13.5 Pocta Fafejtovi (Ehre an Fafejta)

1. Oktober 1972

Ort: Schloß in Vříšek u České Lípy, Tschechien

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: eingeladene und nicht eingeladene Besucher

¹⁰⁴ Die Schlacht bei Sudoměř am 25. März 1420 begründete den Ruf der Unbesiegbarkeit des husitischen Heerführers Jan Žižka. Wikipedia – Die freie Enzyklopädie (Zugriff: 4.10.2024)

¹⁰⁵ Morganová 2014, S. 111-112.

und Besucherinnen (hauptsächlich aus dem Umkreis der Rockband The Plastic People of the Universe)

„Im ersten Stock des Schlosses bliesen wir ca. fünfhundert Kondome auf, die vom Wind im Raum herumgetragen wurden. Letztendlich warfen wir sie aus dem Fenster und ließen sie liegen“ (Übersetzung I.H.), beschrieb Ságlová ihre Aktion (Abb. 40). Realisiert wurde sie in Zusammenarbeit mit der Musikband The Plastic People of the Universe, die sich für eines ihrer Lieder von den einzigartigen Werbeslogans des Prager Pharmazeuten Fafejta inspirieren ließ.

Nach der politischen Veränderungen 1968 konnten größere Aktionen nur an abgelegenen Orten, wie in diesem Fall das Schloss in Vříšek, ausgetragen werden.

Die vom Wind von Raum zu Raum getragenen aufgeblasenen Kondome widerspiegeln auf ihrer opaken Oberfläche die Innenräume, und reflektierten die einzigartige Beleuchtung des ruinösen Interieurs durch die großen Fenster des Schlosses. Im Garten beobachteten die Teilnehmer und Teilnehmerinnen die leichten, aus den Fenstern fliegenden Ballons verträumt, manche zertraten sie, damit sie aufplatzten. Das Zeremoniell endete mit der Verteilung von Kondomen und Strings in den düsteren Ruinen.¹⁰⁶

14 Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu (Schule der Kreuzritter des reinen Humors ohne Witz)

Bei Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu (Schule der Kreuzritter des reinen Humors ohne Witz) geht es um eine sich ständig verändernde, lose Gruppe von jungen Malern, Musikern, Literaten und ihren Freunden und Freundinnen, die sich ab Mitte der 1960er Jahre im Weinkeller „U Křižovníků“ (Bei den Kreuzrittern), an der Kreuzung der Straßen Veleslavínova und Křižovnická (Kreuzritterstraße) in Prag, trafen. Von dem ursprünglichen Namen des Kellerlokals inspiriert nannten sie sich Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu (Schule der Kreuzritter des reinen Humors ohne Witz). Die Schule der Kreuzritter wurde das Markenzeichen der Zeichnungen von Jan Steklík und Karel Nepraš, aber vor allem war sie eine Gesellschaft, die einerseits ihre Mitglieder nach strengen Kriterien auswählte, andererseits aber offen war. Die Direktoren der Gesellschaft waren Steklík und Nepraš, Mitglieder wurden Vertreter und Vertreterinnen der inoffiziellen Szene, wie etwa der Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Dichter Ivan Jirous und seine Frau, die Kunsthistorikerin und Lyriker-

¹⁰⁶ Morganová 2014, S. 94.

rin Věra Jirousová, Autoren und Autorinnen von Happenings, Dichter und Schriftsteller wie Eugen Brikcius, Olaf Hanel, Petr Lampl und Andrej Stankovič, die Maler Rudolf Němec, Ora Slavík und Zbyšek Sion, die Fotografin Helena Wilsonová, der Übersetzer Paul Wilson und viele andere. Das Gasthaus wurde zur Inspirationsquelle zahlreicher Aktionen der Gruppe. Die Tradition der demokratischen „Gasthausgleichheit“, der Kult des Biers, die Betrunkenheit und die damit zusammenhängende Euphorie sowie das anschließende „Kotzen“ (in der Tschechischen Sprache wird der Ausdruck „kocovina“ für das sprichwörtliche „Kotzen“ nach zu viel Alkoholkonsum verwendet, Anm. I.H.) – das waren Momente, die in der Existenz dieses Kreises eine wichtige Rolle spielten. Die „Aktionen“ waren eine Mischung aus Kunst und Banalitäten, ernsthafte Gedanken wurden zur Farce, Literatur zum Geschwätz, scheinbar unlösbare Situationen zu kathartischen Aufgaben. In der kontinuierlichen Aktion „Pivo v umění“ (Bier in der Kunst) wurden von Steklík und Nepraš Bierproben aus unterschiedlichen Bierlokalen mit Harz versiegelt, damit sie für Jahrhunderte konserviert werden konnten. Während der Treffen wurde das Spiel „Fando, nezlob se“ (Fanda, ärgere dich nicht) gespielt – eine abgewandelte Form des Brettspiels „Mensch, ärgere dich nicht!“ Bei Zurückschicken der Figuren zum Anfang musste der Teilnehmer allerdings sein Glas leertrinken. Das Gasthaus „U Svitáků“ war ein weiteres Stammlokal der Gruppe.¹⁰⁷

14.1 Bericht über die Tätigkeit der Schule der Kreuzritter

1979 fasste der Kunsttheoretiker, -kritiker und Dichter des tschechischen Undergrounds Ivan Jirous die Tätigkeit der KŠ (Křižovnická škola – Schule der Kreuzritter) zusammen (Übersetzung I.H.): *„...Während man Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre versuchte, sich in die Introvertiertheit zu flüchten, nehmen wir heute eine Art des Exaltierens wahr – die aber immer besser ist, als die Verslossenheit. [...] Diese wurde in der KŠ in zweifacher Weise ausgeschlossen: einerseits institutionell, andererseits durch den Charakter des Ortes, wo sich die KŠ vorwiegend trifft – im Gasthaus. [...] In ihrer Benennung muss man auch das Wort „Schule“ betonen. [...] Die KŠ ist eine Schule für Menschen mit in einem gewissen Ausmaß gleicher Weltanschauung. [...] Nach der Schließung des Kellers „U Křižovníků“ lebte sie in einer „Diaspora“, zu ihrer Renaissance kam es 1969 im Gasthaus „U zlatého soudku“*

¹⁰⁷ Morganová 2014, S. 178-180.

(Beim goldenen Fassl). Hier wurden Künstler als eine de facto geschlossene Gruppe komischer Leute toleriert. [...] Doch war das Gasthaus ein Ort mit offener Struktur, wo das Unvorhersehbare vorprogrammiert war. Obendrauf nicht toleriert von der Seite des Wirts – sondern ein unaufhörlicher Existenzkampf inmitten einer feindlichen Umgebung. [...] Jindřich Procházka nahm im Gasthaus „U zlatého soudku“ das Tischtuch vom Tisch, an dem die Mitglieder der KŠ saßen, mit leeren und nicht ausgetrunkenen Bierkrügen, vollen Aschenbechern, Zigaretten, Besteck und dem Geld für die Rechnung, band es zu einem Bündel und warf es unter dem Tisch. Dem konsternierten Oberkellner Fanda erklärte Procházka, dass er gerade ein visuelles Gedicht geschaffen hat. Die KŠ war weder bei „U Křižovníků“, noch bei „U zlatého soudku“ beliebt – die Kontroversen mit dem Wirt Fanda wurden namensgebend für das Gesellschaftsspiel „Fando, nezlob se!“ (Fanda, ärgere dich nicht!). Nepraš hatte die Idee, das Spiel statt Figuren mit Schnapsstamperln zu spielen (braun mit Rum, rot mit Griotte, grün mit Pfefferminzlikör, weiß mit Wodka usw.). Das herausgeworfene Stamperl musste auf der Stelle ausgetrunken werden. In der KŠ gab es laufend ähnliche Ideen, für einen Abend lieferten sie Unterhaltung, dann wurden sie vergessen. Doch Nepraš kam am nächsten Tag mit einem gezeichneten Spielfeld, und seitdem wurde „Fando, nezlob se!“ tatsächlich öfters gespielt. Zweimal sogar in der freien Natur, wo das Spielfeld aus Bierdeckeln zusammengebaut wurde – und die Mitglieder der KŠ, wo es an Unstimmigkeiten, Streit und völlig antagonistische Positionen nie mangelte, waren sich völlig darüber einig, dass es der Höhepunkt der kollektiven Aktivitäten in der letzten Zeit war. [...] „Fando, nezlob se!“ war keine Aktion, weder Happening, noch ein Event oder Ähnliches: es war eine Form der gemeinsamen Rettung der Menschen, die sich in der KŠ vereinigten. Die Mitglieder der KŠ waren sich ähnlich in dem, was sie ablehnten, und fanden nichts Besseres, was sie vereinen könnte, als das augenscheinliche Belanglose. Nepraš selbst sagte dazu: „Factum ist, dass in der KŠ immer etwas betont wird, auch wenn etwas anderes betont werden könnte. Aber auf etwas muss diese Betonung gelegt werden.“ [...] ¹⁰⁸

14.2 Křižovnický kalendář (Kreuzritterkalender)

1972, Gasthaus „U Svitáků“, Valentinská Str. 11., Prag 1

Organisator: Jan Steklík

Fotografin: Helena Wilsonová

¹⁰⁸ Jirous in: Ševčík, Morganová, Dušková 2001, S. 346-348.

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: Mitglieder der Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu (Schule der Kreuzritter des reinen Humors ohne Witz)

Der Kalender bestand aus den Fotografien der Mitglieder der Gruppe, die sich 1972 an jedem letzten Tag des Monats im Gasthaus „U Svitáků“ trafen. Wilsonová hielt auf ihren Fotos nicht nur die Gasthausatmosphäre fest, sondern vor allem die wichtigsten Persönlichkeiten der Gruppe (Abb. 41), die trotz ihrer unterschiedlichen Kunsttätigkeiten eine ähnliche Weltanschauung bezüglich der Opposition gegenüber der offiziellen Kulturszene hatten.¹⁰⁹

15 Dalibor Chatrný (1925 – 2012)

Der Konzeptkünstler, Maler, Grafiker und Lehrer studierte von 1949 bis 1953 an der Akademie der Bildenden Künste in Prag. Anfangs widmete er sich vor allem der Grafik und dem Zeichnen. Ende der 1950er Jahre begann Chatrný mit neuen Materialien, Formen und Verfahren zu experimentieren. Die Visualisierung natürlicher Phänomene wie Magnetismus, Spiegelung, Symmetrie, Verbrennung der Materie, semantische Verbindungen von „Vorne“ und „Hinten“, oder die Gegenseitigkeit der Fläche und des Raumes als zwei primären Erfahrungen des Menschen waren die Hauptthemen seiner Werke. Bis zu seinem Lebensende arbeitete er auch an der künstlerischen Wiedergabe literarischer Texte sowie der künstlerischen Gestaltung von Fotografien oder anderen Kunstwerken.

Von 1963 bis 1986 unterrichtete er an der Abteilung für Werbegrafik der Mittelschule für angewandte Kunst in Brünn, in den Jahren 1990–1992 im Atelier für Grafik an der Akademie der Bildenden Künste in Prag, 1992–1993 im Atelier für konzeptuelle Tendenzen an der Fakultät für Bildende Künste in Brünn, 1992–1994 an der Abteilung für Szenografie der Janáček-Akademie der darstellenden Künste.¹¹⁰

15.1 Osmihodinová výstava (Achtstündige Ausstellung)

Erste Version mit Publikum:

15.11.1970, 10.00 – 18.00 Uhr, Dům umění města Brna (Haus der Kunst in Brünn), weiße Halle der Konstruktivisten

Wiederholung eine Woche später ohne Publikum

Co-Designed von Igor Zhoř

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: eingeladene Mitglieder des „Klub Mladých

¹⁰⁹ Morganová 2014, S. 182.

¹¹⁰ [Artinvest - Dalibor Chatrný - Kunst-Auktionen](#) (Zugriff: 26.10.2025)

přátel výtvarného umění MPVU“ (Klub der jungen Freunde der bildenden Kunst), Besucher und Besucherinnen der Ausstellung

Es war das erste konzeptuelle Schlüsselwerk Chatrnýs, in dem die aktive Partizipation des Publikums eine Rolle spielte. Neun oder zehn in einer geraden Linie aufgestellte, gleich große schwarze Röhren wurden in der großen Ausstellungshalle mit großen Fenstern (mit der Aussicht auf den Masaryk-Platz) auf dem Boden arrangiert. Durch die Rohre wurde eine lange weiße Schnur gezogen, wodurch sie gegenseitig verbunden waren. Ein wichtiger Bestandteil der Installation war aber auch die Verbindung von „Außen“ mit „Innen“, weil der Künstler selbst die beiden Enden der Schnur aus den gegenüberstehenden Fenstern warf, womit er andeuten wollte, dass die Aktion auch außerhalb des Raumes, in dem sie anfang, weitergehen sollte (Abb. 42). Das Publikum „entdeckte“ sehr bald alle Möglichkeiten, manipulierte mit den Rohren, verband sie miteinander, verfolgte die Änderungen der einzelnen Elemente und der weißen Linie, manche verbanden draußen die beiden Räume und die Linie der Schnur traf auf den Reichtum der Form der Bäume ... Aus der Aktion wurde ein Spiel für alle. Die Abschlussrekonstruktion – zuerst eine „reine“ Verbindung der Rohre mit der Schnur, danach ein Variante der Verbindung als Zeichnung mit Kreide auf dem Boden – war eine weitere Verbindung zwischen der materialisierten Illusionslinie, zwischen Realität und (der künstlerischen?) Fiktion.¹¹¹

Wahrscheinlich ließ sich Chatrný bei diesem Werk von der Ausstellung Yves Keins und Marcel Duchamps (1969) in der Václav Špála Galerie in Prag, organisiert von Jindřich Chalupecký, inspirieren. Besucher und Besucherinnen wurden von Chatrný als autonome Akteure des Zufalls aufgefasst, die seine Kunst objektivierten.

Die Installation wurde zweimal realisiert, zuerst mit den Besuchern und Besucherinnen, dann eine Woche später, als Chatrný seine „ideale Version“ rekonstruierte und zusammen mit Jiří Valoch analysierte.

15.1.1 Die achtstündige Ausstellung und ihre Rekonstruktion

Das Buch des Autors, herausgegeben zur Ausstellung im Haus der Kunst der Stadt Brunn, 15.11.1970

Dalibor Chatrný schrieb für Ausstellung eine genaue Anleitung (Übersetzung I.H.):

„17 Meter Raum

9 Metallzylinder

¹¹¹ Ausstellungskatalog Chatrný 1991, Seiten nicht paginiert; Musilová 2018, S. 92-9.5

1 Zylinder aus Plexiglas (4 cm höher)

60 Meter Schnur um 18,50 Kčs (tschechoslowakische Kronen)

Durchmesser der Öffnung der Zylinder ca. 3 mm

Aufgabe des Autors

Projekt entwerfen

Momente fixieren

In diesen Rahmen kann sich jeder Teilnehmer und jede Teilnehmerin an der Realisation frei beteiligen

Aufgabe der Besucher und Besucherinnen

Sonntag 15.11.1970

Die einzelnen Elemente mit der Schnur verbinden

Ihr Anfang und Ende befindet sich außerhalb des Hauses der Kunst (in dem die ganze Aktion stattfindet)

Also eine aleatorische Struktur mit fixen Punkten schaffen

Eine Woche später

Rekonstruktion der idealen Version

Maximale Raumwirkung „Grafismus“ der weißen Schnur

Unterschiedliche Distribution der Schnurlänge

(unterschiedliche Distribution der Schnurlänge zwischen den einzelnen Elementen) und eine grafische Rekonstruktion

(Einzeichnen der Position der einzelnen Elemente und ihrer Verbindung auf dem Boden)

Also eine Art „Plan“ in der realen Größe der Situation

13.12.1970¹¹²

15.2 Souvislosti protilehlých horizontů (Zusammenhänge der gegenüberliegenden Horizonte)

1974

Installation in der Natur

Chatrný stellte runde Spiegel auf gegenüberliegende Hügel mitten in einer freien Landschaft. Diese reflektierten die Horizonte jeweils der anderen Seite und leuchteten magisch auf, wenn die Sonne auf- oder unterging. Chatrný experimentierte auch

¹¹² Valoch 2020, S. 567.

mit den unterschiedlichen Platzierungen der Spiegel, wodurch er ein Fragment des Horizonts isolierte, und so einen Teil der Erdoberfläche „in die Luft transportierte“.¹¹³

16 Olaf Hanel (1943 – 2022)

Maler, Grafiker, Kritiker und Kurator, Mitglied der Gruppe „Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu“ (Schule der Kreuzritter des reinen Humors ohne Witz). Nach der Unterzeichnung der Charta '77 emigrierte der Lehramtsabsolvent aus Pardubice 1978 nach Österreich und später nach Kanada. Nach der politischen Wende kehrte er nach Prag zurück, ab 1990 arbeitete er als Kurator im České muzeum výtvarných umění (Tschechisches Museum der darstellenden Künste) in Prag. Als Maler und Grafiker gestaltete er unter anderem Albumcover für die Band „The Plastic People of the Universe“. Olaf Hanel organisierte einige kollektive Aktionen, sog. „patriotische Ausflüge“, bei denen auch die Musik eine Rolle spielte.¹¹⁴

16.1 Vltava – Pocta B. Smetanovi (Die Moldau – Ehre an B. Smetana)

Juni 1975, während des internationalen Musikfestivals „Pražské jaro“ (Prager Frühling)

Ort: der Fluss Moldau, Prag

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: Mitglieder der Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu (Schule der Kreuzritter des reinen Humors ohne Witz)

Das offizielle Musikfestival „Pražské jaro“ (Prager Frühling) wurde traditionell mit Smetanas Komposition „Má vlast“ (Meine Heimat) eröffnet. Die Mitglieder der Gruppe „Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu“ (Schule der Kreuzritter des reinen Humors ohne Witz) spielten während einer Busfahrt entlang der Moldau, auf der Strecke von ihrer Quelle bis Prag, unterschiedliche Teile des Stücks. Karel Miler, der an der Fahrt teilnahm, erinnerte sich in seinem Interview 2013, wie der volle Bus stundenlang unter Vratislav Brabenecs Begleitung auf der Klarinette das Lied „Krásné je žít“ (Das Leben ist schön) sang. Es war ein gutes Beispiel für den ironischen Humor der Schule der Kreuzritter, eine wichtige Stütze für die in einem totalitären Regime lebenden Menschen. Parallelen mit dem Umgang des Braven Soldaten Švejk mit der verhassten Österreichisch-Ungarischen Monarchie waren offensichtlich.¹¹⁵

¹¹³ Pomajzlová 2017, S. 104.

¹¹⁴ [Olaf Hanel - Artlist](#) (Zugriff: 2.2.2026)

¹¹⁵ Morganová 2014, S. 84-85.

17 Jana Želibská (*1941)

Želibská gilt als Vorreiterin der Konzept- und Installationskunst (später auch Videokunst), in der sie die Sinnlichkeit, Sexualität und Erotik und den weiblichen Körper aus feministischer Sicht darstellte.

Sie absolvierte die Hochschule der darstellenden Künste in Bratislava, 1968 gewann sie einen Stipendiumaufenthalt des Ministeriums der Kultur der ČSSR in Paris, wo sie Pierre Restany kennen lernte. Bereits im Alter von 26 Jahren präsentierte sie konzeptuelle Werke im Rahmen einer Ausstellung, die als Analysen des „männlichen Blicks“ verstanden werden konnten: die Frau wurde eindeutig als sexuelles Objekt dargestellt. In den 1960er Jahren bemühte sie sich um die Dekonstruktion vieler männlich dominierten Diskurse, doch Anfang der 1970er Jahre realisierte sie, dass die Unterschiede zwischen den Geschlechtern ein Faktum sind. In ihrer Kunst thematisierte sie die Limitierungen, die durch das Geschlecht vorgegeben sind. Vor allem die Optik der Frau, die durch den Blick des Mannes bestimmt wird, kritisierte sie in zahlreichen Grafiken, Fotobearbeitungen oder Lichtinstallationen. Kusá sieht Želibská im tschechoslowakischen Kontext als einzigartige Künstlerin, die sogar „kein tschechisches Pendant“ hätte.¹¹⁶ Želibskás Vorreiterrolle im tabulösen Umgang mit dem weiblichen Körper in der Kunst gilt aber nicht nur für die ČSSR, sie kann mit Recht für die Mehrheit der Länder Europas und der Welt geltend gemacht werden. Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre fing Želibská an, Land-Art-Projekte, darunter auch großformatige Aktionen, zu realisieren.

17.1 Možnosti odkrývania (Möglichkeiten der Abdeckung)

1967

Ausstellung (Environment)

Ort: Galéria Cypriána Majerníka, Bratislava, 6.12. – 31.12.1967

Die Künstlerin strukturierte die Installation als eine komplexe, vernetzte Umgebung, die die tabubehaftete gesellschaftliche Sicht auf den weiblichen Körper aufdecken sollte (Abb. 43). Sie überschritt die Grenzen der traditionellen Medien, indem sie die Galerieräumlichkeiten zu einem Gesamtkunstwerk – in ein Leporello – umwandelte. In einem mit leichten Vorhängen abgeteilten, dunklen Raum tauchten bemalte Oberflächen und Raumobjekte als Konturen von Mädchenkörpern auf, sowie auch

¹¹⁶ Kusá 2013, S. 1-10.

ihre teilweise bedeckten Torsi oder vergrößerte Fragmente (Ohr, Nase, Busen, Kopf und Ähnliches). Die Objekte und Paneele wurden mit Spitze, Bordüren, Ornamenten oder Plastikblumen im Hippie-Style dekoriert. Auf drei Paneelen wurde ein abstrakter weiblicher Akt dargestellt, die Brustwarzen waren plastisch geschmückt, an der Stelle des Geschlechtsorgans platzierte die Künstlerin einen mit Blumen umrahmten Spiegel. Das Environment als synthetische Kunstform arbeitete bewusst mit dem physischen Eintritt der Zuschauer und Zuschauerinnen, die zur aktiven Manipulation mit den ausgestellten Objekten aufgefordert wurden: durch Verschieben der Vorhänge konnten sie abgedeckt werden, die Spiegeloberfläche gab ihre Antlitze gezielt wieder.¹¹⁷

Ihre neuartige, tabubrechende Darstellung des weiblichen Körpers sorgte für Aufsehen: es war die Offenheit, mit der sie Sinnlichkeit und Intimität thematisierte. Frauen sollten ihre eigene Sexualität und Erotik wahrnehmen und ihre vordefinierte Geschlechtsidentität sollte hinterfragt werden.

17.2 Kandarya-Mahadeva

19.12.1969 - 10.1.1970

Ausstellung (szenisches Arrangement, Environment)

Ort: Galerie Václav Špála, Praha

Kombinierte Technik, Plastik, Spiegelemente, Papier, Neonröhren

Auf Einladung von Jindřich Chalupecký, des Leiters der Galerie Václav Špála, gestaltete Jana Želibská ein großformatiges Arrangement. Die Architektur der Kandarya-Mahadeva wurde vom Tempel aus dem 11. Jahrhundert, in Kandarija Mahádeva in Indien, in Khajuraho, und vom tantrischen Hinduismus und seinen geschlechtlich ausgewogenen Ritualen inspiriert. Die Künstlerin deutete die Symbole um und füllte sie mit neuen Inhalten. Das männliche Prinzip war durch die Säule Shivas vertreten, umgeben von den sich wiederholenden Motiven von „himmlischen Tänzerinnen“ im Stil von Hippies. Sie stellte großformatige, flache, industriell angefertigte Plastikpaneele mit Reliefs von Frauenfiguren mit einer Betonung ihres Schoßes als einem von einer Blumengirlande aus Plastik umrahmten Oval oder einer Raute (Abb. 44), auf. Die ganzheitliche, detailliert entworfene Szenerie sollte die Betrachter und Betrachterinnen beeindrucken, sie sollten sich dank der anstelle des

¹¹⁷ Rusinová im Ausstellungskatalog SNG 2012, SS. 6-7; 70-71; Gregorová im Ausstellungskatalog SNG 2012, S. 42-43.

Schoßes platzierten Spiegel selbst wiederfinden. Die ursprüngliche Idee Želibská war es, die Galerieräumlichkeiten auf die Straße zu erweitern, indem die rosafarbenen Frauensilhouetten dort aufgestellt gewesen wären. Doch am 20.2.1969 musste Chalupecký (der die Galerie 1970 aus politischen Gründen verlassen musste) in einem Brief Želibská mitteilen, dass die Idee der Erweiterung der Ausstellung auf die Straße verworfen werden muss (Übersetzung I.H.): *„Sonst machen Sie sich keine Sorgen, es geht nur darum, nicht auf der Straße zu provozieren. Wieviel wer dann für seine Ziele nützt, oder auch nicht, geht uns nichts an – geht besonders Sie nichts an.“*¹¹⁸

17.3 Snúbenie jari (Verlobung des Frühlings)

13.6.1970

Ort: Dolné Orešany (Ortschaft in der Slowakei)

Mitwirkende: Milan Adamčiak, Marián Lucký, Ľuba Velecká, Alex Mlynárčik, Miloš Urbásek, Bürger und Bürgerinnen aus Dolné Orešany

Das Happening fand am Land zum Thema Verlobung des Frühlings mit dem Sommer statt. Sowohl die Menschen als auch die Bäume wurden mit Stoffbändern geschmückt (Abb. 45). Mädchen und Frauen flochten aus den Wiesenblumen Kränze, die sie sich auf die Köpfe setzten. Mlynárčik organisierte das Sportflugzeug aus dem Aeroklub, Urbásek kreierte ein Leitobjekt aus Textil, oberhalb dessen sich das Flugzeug einige Male drehte, bis es anfang, die Bänder abzuwerfen. Velecká steckte den Teilnehmern und Teilnehmerinnen Hochzeitsmyrten an. Adamčiak war für die musikalische Begleitung zuständig. Die Teilnehmer und Teilnehmerinnen wurden vorher aufgefordert, Pfeifen mitzunehmen und auf das gewählte Thema frei zu reagieren. Gespielt wurden die Stücke „Nachmittag eines Fauns“ von Debussy, „Frühling“ und „Sommer“ aus Vivaldis „Vier Jahreszeiten“ sowie weitere Stücke, begleitet von einer Okarina von Adamčiak und einer Kernspaltflöte von Lucký. Die Landschaft blieb für eine Zeit mit den Bändern geschmückt – verlobt.¹¹⁹

Želibská selbst sagte in einem Interview 2022 Folgendes über ihr Wirken (Übersetzung I.H.): *„Natürlich stellte dies vor allem in der Slowakei eine wesentliche Veränderung in der Art und Weise dar, wie Kunst wahrgenommen wurde. ... Das Publikum existierte: eifrige Zuschauer nahmen es mit Begeisterung an; das andere,*

¹¹⁸ Gregorová im Ausstellungskatalog SNG 2012, S. 44-46.

¹¹⁹ Gregorová im Ausstellungskatalog SNG 2012, S. 92.

*konservativere Publikum war schockiert darüber. ... Die damals entstandenen Arbeiten waren exzellent, voller Energie und neuer visueller Elemente. Ich stehe voll und ganz hinter ihnen.*¹²⁰

18 Rudolf Sikora (*1946)

Der studierte akademische Maler war 1967 dank eines Stipendiums kurzfristig in Wien. Nach 1968 war er gezwungen, in Isolation zu arbeiten. Ähnlich wie viele seine Kollegen und Kolleginnen hatte er kein Atelier, er arbeitete in seiner Privatwohnung. Zusammen mit Peter Bartoš gilt er als einer der ersten Künstler und Künstlerinnen in der ČSSR, die sich mit den Fragen der Umwelt in Rahmen der Konzeptkunst beschäftigten. Auch wenn Sikora unter der Beobachtung der Staatspolizeien stand, schickte er die Fotografien seiner Werke an seine Bekannten in die unterschiedlichen Länder der Welt. Er wusste, dass er bewacht wird, daher gab er die Pakete in anderen Orten, außerhalb von Bratislava, auf. So hat beispielsweise der Sammler Boris Kršňák in einer kalifornischen Galerie das Werk Sikoras „Symposion ´74“ entdeckt. Es war ein großformatiger Offsetdruck der Werke von 11 slowakischen Autoren.¹²¹

18.1 Z mesta von (Raus aus der Stadt)

Vier aufeinanderfolgende Tage im Dezember 1970

Vier aufeinander folgenden Aktionen

Zyklus von 9 Fotografien und Fotomontagen

Fotograf: Ladislav Paule

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: eng befreundete Personen Sikoras

Sikora warnte bereits vor mehr als fünf Jahrzehnten vor den Umweltkatastrophen. Im Rahmen seiner Privataktion „Z mesta von“ (Raus aus der Stadt) flüchtete der Künstler aus der mit Smog verunreinigten slowakischen Stadt Zvolen in die reine Natur, auf den Hügel Sarvaška. Die Richtung wurde mit einem überdimensionalen Pfeil im Schnee angegeben, den der Künstler mit Hilfe einer Schablone zuerst mit roten, nachdem diese ausgegangen waren, mit schwarzen Pigmenten anfertigte (Abb. 46).¹²² An den Fotomontagen der drei folgenden Tage sieht man außer den Pfeilen auch Überschriften wie Zvolen, Bäume, die Buchstaben NQ und L, und auch

¹²⁰ Künstlerinterview: Jana Želibská | Tate (Zugriff: 1.10.2025)

¹²¹ Kršňák 2020, S. 19.

¹²² Kujelová 2017, S. 15.

die Ziffern 79 und 17, die wahrscheinlich auf die Zeit und die Entfernung Bezug nahmen.

Aus der Serie von Fotografien wurden nur einige Bilder entwickelt, der einzige komplette Zyklus befindet sich in der Sammlung der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava. Laut Sikora könnte sich ein kompletter Zyklus noch irgendwo in Deutschland befinden, er behauptet aber, dass jede einzelne Fotografie als selbständiges Kunstwerk zu verstehen ist.¹²³ Die Wahrscheinlichkeit, dass sich Sikoras Fotografien in Deutschland befinden, ergibt sich auch aus der Tatsache, dass der Galerist Klaus Groh sich für das Cover seines Werks „Aktuelle Kunst in Osteuropa“ 1972 ausgerechnet ein Foto aus Sikoras Serie „Z mesta von“ entschied¹²⁴.

18.2. 1. Otvorený ateliér (Das erste offene Atelier)

19. November 1970

Ort: leergeräumtes Erdgeschoss, Hof und Vorgarten des Wohnhauses des Ehepaars Sikora in Tehelná Str. 32, Bratislava

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: Künstler und Künstlerinnen: Milan Adamčiak, Peter Bartoš, Václav Cigler, Róbert Cyprich, Marián Mudroch, Milan Dobeš, Viliam Jakubík, Július Koller, Vladimír Kordoš, Ivan Kríž-Vyrubiš, Otis Laubert, Juraj Meliš, Alex Mlynárčik, Ivan Štěpán, Dezider Tóth, Miloš Urbásek, Jana Shejbalová Želibská, und die Theoretiker Igor Gazdík, Jindřich Chalupecký, Jiří Valoch

Freunde, Freundinnen und Bekannte

Als Antwort auf die Absage der Fortführung der Biennale Danuvius '70 fand im Haus von Eugénia und Rudolf Sikora die Ausstellung „1. otvorený ateliér“ statt. In der Zeit, in der die Ausstellungsmöglichkeiten für die alternative Kunstformen wesentlich eingeschränkter waren, war diese Initiative der erste Gruppenprotest der Künstler und Künstlerinnen gegen die Einschränkung und den Druck, die die kulturell-gesellschaftlichen Bedingungen nach der „Normalisation“ prägten. Die Aktion, die Sikora mit seinem Freund Viliam Jakubík, der zeitweise bei ihm wohnte, plante, war ursprünglich für den 20. November, 17.00 Uhr, angesetzt. Die Organisatoren bekamen aber die Information, dass die Aktion im Parteikomitee des einstweiligen Verbandes der darstellenden Künstler behandelt wurde, und dass auf einige Personen seitens der Staatspolizei Druck ausgeübt wurde. Um die Vereitelung der

¹²³ Kršňák 2020, S. 20.

¹²⁴ Groh 1972.

Ausstellung zu verhindern, wurde sie um einen Tag vorverlegt. Ein Ziel der Aktion war es, zu zeigen, dass die Kunst auch außerhalb der Galerien und des Regimes frei leben kann. An der legendären Aktion nahmen Künstler mehrerer Generationen teil. Obwohl die Privatausstellung geheim gehalten wurde, war sie nicht zu übersehen: Marián Mudroch ließ aus einem Schornstein blauen, aus dem anderen roten Rauch aufsteigen, was in Kombination mit dem weißen Himmel im Hintergrund die Tricolore der tschechoslowakischen Staatsflagge bildete.

Chalupecký besuchte die Sikoras auch am folgenden Tag, und im Rahmen einer Diskussion im engeren Kreis lief auch ein Vortrag über Marcel Duchamp.¹²⁵

18.2.1 Eugénia Sikorová zum „1. otvorený ateliér“

Als eine der Nahestehenden der aus der Gesellschaft hinausgedrängten Künstler und Künstlerinnen schreibt Eugénia Sikorová, die Ehefrau Rudolf Sikoras (Übersetzung I.H): *„Am Anfang lähmte uns die gesellschaftliche Diskriminierung, Gelächter, Erniedrigungen, Abwertungen waren das kleinste Übel in unserem Leben ... Die moralische Verwüstung bedrohte die Gesellschaft mindestens in einem Ausmaß wie die ökologische. Wir wehrten uns mit dem Bewusstsein des gemeinsamen Weges.“*¹²⁶

19 Stano Filko (1937– 2015)

Filko war ein besonders vielseitiger Künstler, der sich mit zahlreichen Medien beschäftigte. Relativ bald begann er sich auch Happenings, Events, Environments und der Konzeptkunst zu widmen. Auch seine selbstgeschriebenen Werkkataloge, die hunderte von Werken wie Grafiken, Objekte, Aktionen, Happenings, Manifeste und Dokumentationen aus den Jahren 1965–1970 enthalten, verstand er als künstlerischen Akt. Seine Ideen bauten auf eine individuelle Mythologie und ein kosmologisches Konzept auf. Die Theorie Filkos stützte sich auf das grundlegende Postulat von Marcel Duchamp: „Die Schöpfung ist ein rohes Produkt des kollektiven Ausdrucks. Die menschliche Tätigkeit, als Ganzes genommen, als Tätigkeit an sich und für sich, stellt den schöpferischen Akt schlechthin dar; jede Schöpfung, jedes Phänomen, das mit der Ausdrucksweise zusammenhängt, folgt unmittelbar aus

¹²⁵ Kujelová 2017, S. 156-157.

¹²⁶ Jablonská 2017, S. 194.

ihr“.¹²⁷

Es war aber bei weitem nicht nur Mythologie und Kosmologie, die Filkos Werk bestimmte. Auch auf konkrete gesellschaftlich-politische Ereignisse reagierte der Künstler: als 1968 die militärischen Einheiten des Warschauer Paktes in die Tschechoslowakei einmarschierten, schuf er sein konzeptuelles Werk „Katedrála humanizmu“ (Kathedrale des Humanismus) (Abb. 47). Auf der Danuvius '68 stattete er einen Ausstellungssaal mit Spiegelementen aus, in denen sich die Besucher und Besucherinnen selbst sehen konnten. Technische Gerätschaften wie z.B. ein Radio oder ein Filmgerät strahlten unter anderem auch eine Rede von Alexander Dubček, der Leitfigur des Prager Frühlings, aus. Der Raum sollte visuell und auditiv wirken, wobei es Filko vor allem um die Involvierung des Publikums ging, das durch die Widerspiegelungseffekte zum Bestandteil des Kunstwerks wurde. So manifestierten sich politisches Engagement und die kritische Reaktion auf das gesellschaftliche Geschehen auch im Inhalt des Werks.

1968 nahm Filko auch an der Ausstellung „Nová citlivost“ (Neue Sensibilität), eine Wanderausstellung neokonstruktivistischer Arbeiten in Brünn, Karlsbad und anschließend in der Galerie Mánes in Prag, teil. Hier installierte er sein Werk „A Room of Love“ (1965–66), das die Beziehungen zwischen Objekten und ihren Nutzern darstellte. Auf dem verspiegelten Boden standen zwei Betten mit Decken, auf denen das Motiv des lateinischen Kreuzes zu sehen war. Auf einem Bett befand sich eine aufblasbare Matratze, auf dem anderen saß ein Mädchen (Abb. 48).

Parallel zu politischen Ereignissen beschäftigte sich Stano Filko auch mit abstrakteren Themen. Eine ganze Serie konzeptueller Statements, „Asociácie“ (Assoziationen) (1968–1969), widmete er der Transzendentalphilosophie, Kosmologie und Metaphysik, worin er eine Antwort auf die leninistische materielle Ideologie suchte. Dieses kalligrammartige Werk in Form eines Diagramms, das auf Tschechisch, Deutsch, Spanisch, Französisch und Latein geschrieben war, sollte eine Beziehung zwischen den Wörtern „Universum“, „Erde“, „Feuer“, „Wasser“ und „Luft“ finden.¹²⁸

Die politische Lage in der ČSSR zwang Filko, 1981 nach Deutschland zu emigrieren. Von dort wanderte er in die USA aus, wo er seine künstlerische Tätigkeit erfolgreich fortsetzte.

¹²⁷ Kiss-Szemán, Ombuchová, Paško, 2012, S. 99.

¹²⁸ [Stano Filko - Monoskop](#) (Zugriff: 20.10.2025)

19.1 Biely priestor v bielom priestore (Weißer Raum im weißen Raum)

18. Februar 1974

Ort: Dům umění města Brna (Haus der Kunst, Brunn)

Autoren: Stano Filko, Miloš Laky und Ján Zavarský

Teilnehmer und Teilnehmerinnen: Direktorin des Hauses der Kunst Gerta Pospíšilová, Kurator Jiří Valoch, zwei eingeladene Freunde

Im Februar 1974 realisierte Stano Filko mit zwei seiner Künstlerkollegen, Miloš Laky und Ján Zavarský, für eine Nacht, geheim, in Brunn im Haus der Kunst eine Ausstellung unter dem Titel „Biely priestor v bielom priestore“ (Weißer Raum im weißen Raum) (Abb. 49). Sie fand ohne Öffentlichkeit, an einem Montag, an dem die Galerie geschlossen war, statt, und war somit nur für einige Stunden zwischen Abmontieren der vorherigen und Installierung der nächsten Ausstellung ausschließlich für ausgewählte Bekannte sichtbar. Sie wurde durch Fotografien dokumentiert.

In der zentralen Halle waren strahlend weiße Stoffbahnen an den Wänden oder frei im Raum aufgehängt, weitere wurden am Boden platziert. Unter manche Bahnen wurden Holzrollen geschoben, damit sie sich vom Boden ein wenig abhoben. Die Stoffbahnen selbst waren zwar weiß, trotzdem wurden manche von ihnen zusätzlich auf unterschiedliche Weise mit weißer Farbe bemalt. Die in den Stoff eingedrückten Falten dienten als ein rechtwinkliges Raster, das die Monochromie des Gesamtkunstwerkes zusätzlich betonte.

Doch was verfolgten die drei Künstler mit einer Ausstellung, die für kein breites Publikum bestimmt war? Jan Verwoert weist darauf hin, dass das Projekt „häufig Bezug auf Figuren aus dem Westen wie Ad Reinhardt und Piero Manzoni“ nimmt, aber auch „Stoff für eine Debatte über die Notwendigkeit, die Vorzeichen künstlerischer Kritik (bezogen auf ihren Ausgang und Angriffspunkte) in ihrer Besonderheit zu begreifen“ liefert. *„Montag war in der Galerie Ruhetag. Außer Direktorin Gerta Pospíšilová, Kurator Jiří Valoch und zwei weiteren Freunden hat niemand die Arbeit gesehen. Was bleibt, sind Fotos und Texte – Manifeste, Auslegungen und Anfeindungen – die im Nachgang zu „Biely priestor v bielom priestore“ (Weißer Raum im weißen Raum) entstanden; darunter 1974 eine Mappe mit zwölf Thesen der Künstler zur Arbeit, mit Fotos und einer Einführung von Valoch, illegal gedruckt und Vertrauten individuell zugesteckt oder zugeschickt“* – so

Verwoert.¹²⁹

In den Punkten 11. und 12. des zur Installation gehörenden Manifests formulierten die Künstler ihre Intentionen: „*With our creative work we have exceeded and left the research of the objective world and go to the sphere of the unknown that can be expressed only by pure sensibility. Our creative aim is to go beyond the world of reality; it is the for step into the world of pure sensibility. Pure art is the art of this sensibility*“.¹³⁰

Filko, Laky und Zavarský versuchten mit White Space in White Space die Realität zu erweitern, die für die Betrachter und Betrachterinnen durch ihre Sinne wahrnehmbar werden sollte. Einige Teile der ehemaligen Installationen befinden sich heute in der Kontakt Sammlung de Erste Stiftung in Wien.¹³¹

19.1.1 Internationaler Kontext

„White Space in White Space“ gewann auch im internationalen Kontext Bedeutung: 1975 wurde die Installation an der Biennale in Paris ausgestellt, 1977 in Budapest; nach dem frühen Tod von Miloš Laky installierte Filko alleine mehrere Versionen in Lublin, Łódź, Gdansk, Warschau und Belgrad. Auch der Text des Manifests wurde in internationalen offiziellen Kunstmagazinen oder im Samisdat behandelt; unter anderem befassten sich auch Jiří Valoch (Tschechien), Tomáš Štrauss (Slowakei), László Beke (Ungarn), Grzegorz Sztabinski (Polen) und Ješa Denegri (Jugoslawien) mit dem Projekt.

Bis zum heutigen Tag spielt „White space in white space“ im Œuvre von Filko eine wichtige Rolle; letztlich waren die Fragmente der Installation im Frühjahr 2022 in der Halle für Kunst Steiermark in Graz in der Filko gewidmeten Retrospektive zu sehen, die mit dieser „Ausstellung die Bedeutung dieser herausragenden künstlerischen Position und deren progressiven Gesellschaftsentwurf für die heutigen – weniger visionären – Zeiten“ die Bedeutung Filkos Werk würdigte.¹³²

129 LIEBE ZUR ONTOLOGIE Jan Verwoert über „White Space in White Space / Biely priestor v bielom priestore, 1973–1982. Stano Filko, Miloš Laky, Ján Zavarský“, hg. von Daniel Grůň, Christian Höller und Kathrin Rhomberg (textezurkunst.de) (Zugriff: 15.10.2025)

130 Ein Interview von Grůň mit Zavarský und einem Gespräch zwischen dem damaligen Dissidenten (und späterem Minister) Ján Budaj und dem 2015 verstorbenen Filko vermittelt „einen starken Eindruck davon, was es bedeutet haben mag, nach der Niederschlagung des Prager Frühlings unter dem Druck der „Normalisierungs“-Maßnahmen des Staates einen provokativen Diskurs über die Aufhebung der aufgezwungenen Realität mit Mitteln der Kunst zu führen“. Grůň, Höller, Rhomberg 2021, S. 9.

131 Die Kunstsammlung der Erste Group und der ERSTE Stiftung (Zugriff: 15.10.2025)

132 Kontakt-collection.org (kontakt-collection.org) (Zugriff: 15.10.2025)

Im Interview von Dušan Brozman und Boris Kršňák von 2020 betonte Ján Zavarský eher die Transzendenz und Materialität im Meta-Raum als wichtigste Aspekte des Werkes, das in einer konkreten ökonomischen, politischen und kulturellen Situation entstanden ist. Malewitsch als Vater der gegenstandslosen Kunst wurde auch für Filko, Laky und Zavarský Vorbild, auch wenn es im Manifest zum White space in white space nicht dezidiert erwähnt wurde.¹³³

Laut Verwoert stellten damit Filko, Laky und Zavarský *„den Antrag auf Aufnahme in den Kanon der Geschichte konzeptueller Kunst.“* *„... der aggressive Angriff von Filko, Laky und Zavarský auf metaphysische Ideen – von der subjektiven Aufhebung objektiver Realität durch eine Kunst der Leere – hat eine taktische Dimension: die Staatsdoktrin vom „sozialistischen Realismus vs. leerer Formalismus“ auf den Kopf zu stellen und dabei zugleich andere Künstler und Künstlerinnen zu provozieren.“*¹³⁴

20 Petr Štembera (*1945)

Der Autodidakt, der drei Jahre Museologie studiert hatte, gehört schon zu jener Generation der Aktionskünstler und -künstlerinnen gehört, die ihre Tätigkeit hauptsächlich nach 1968 entwickelten, gilt Štembera als Pionier der Body-Art in der ČSSR. Bereits in den Jahren 1970 und 1971 nahm er Eingriffe in die natürliche Umgebung vor (Abgrenzung eines Waldes, Umgestaltung eines Bogens mit künstlichen Elementen wie Kordeln und Folienrollen), der große Anteil seiner Werke entstand ab der zweiten Hälfte der 1970er Jahre.

Der Künstler selbst sah sich nie als ausgesprochenen Protestkünstler, im Interview mit Susanne Neuburger 2004 sagte er zu seinen künstlerischen Aktivitäten im Untergrund jedoch Folgendes: *„Ohne dieses dumme kommunistische Regime der 1970er Jahre hätte ich die Dinge nie begonnen, die ich damals gemacht habe! In dieser Hinsicht war meine Arbeit politisch, eine Reaktion des Verstandes und des Körpers, so frei wie möglich zu sein.“*¹³⁵ Er ist davon überzeugt, dass das Regime die Künstler und Künstlerinnen gezwungen hat, nicht reine Konzeptualisten und Konzeptualistinnen zu sein, sondern mehr zu experimentieren.¹³⁶

Štemberas Body-Art beruhte auf der erweiterten Wahrnehmung des Körpers und

¹³³ Kršňák 2020, S. 62-65.

¹³⁴ LIEBE ZUR ONTOLOGIE Jan Verwoert über „White Space in White Space / Biely priestor v bielom priestore, 1973–1982. Stano Filko, Miloš Laky, Ján Zavarský“, hrg. von Daniel Grůň, Christian Höller und Kathrin Rhomberg (textezurkunst.de) (Zugriff: 15.10.2025)

¹³⁵ Neuburger in Neuburger, Saxenhuber 2004, S. 10.

¹³⁶ [Petr Štembera \(1945\)](#) (Zugriff: 15.11.2025)

seinem Hang zur Askese sowie extremen psychischen und physischen Erfahrungen, wie z. B.: zehn Tage in Paris ohne Essen auszukommen, oder die Einnahme extremer Yogapositionen. Štembera realisierte zu Beginn der 1970er Jahre Aktionen, die er selbst oder mit wenigen Assistenten vor einem engen Kreis von Zuschauern und Zuschauerinnen präsentierte, bei denen er sich oft gefährlichen Situationen und Schmerzen aussetzte.

20.1 Vorbilder

Štembera kannte die Arbeiten zahlreicher heimischer und internationaler Künstler und Künstlerinnen gut. So stellte er Knížák den australischen Performancekünstler Mike Parr vor, aber auch Chris Burden, Terry Fox, Jan Mlčoch sowie Petr Bartoš, Tamás Szentjóby, Marina Abramović, Ulay oder Gina Pane kannte er persönlich; und auch Vito Acconci oder die Wiener Aktionisten spielten bei seinen künstlerischen Aktivitäten eine bedeutende Rolle.¹³⁷

Štembera vertrat die Ansicht, dass der Mensch in einer unsicheren Welt seine Existenz nur durch Handeln im Hier und Jetzt bestätigen könne. Die Aufführungen waren die Demonstration des freien Willens in einer unfreien Welt, sowohl eine Befreiung als auch Angst. Den Eindruck des Zufalls und der Unvorhersehbarkeit seiner Aktionen sollte der Einsatz von Säure oder Feuer verleihen.

20.2 Von den Eingriffen in die Natur bis Body-Art

Ein bedeutendstes Land-Art-Ereignis Štemberas war die Aktion „Große Pfütze“, in der er versuchte, eine überschwemmte Wiese in Form eines dreieckigen Schritts zu erfassen (was faktisch unmöglich ist).

Štembera experimentierte mit immer radikaleren Eingriffen in die Natur. So trug er zum Beispiel riesengroße Steine vom Land in die Stadt oder grub ein Loch „zum Überleben“ aus. Von da aus war es nunmehr ein kleiner Schritt zur Body-Art und Aktionskunst (Übersetzung I.H.): *„Bei meinen Tätigkeiten in der Natur ist es mir bewusst geworden, dass man es eigentlich auch mit dem Körper tut. So begann ich also den Körper als Material zu benutzen.“*¹³⁸

Immer mehr trat für ihn die Beziehung des menschlichen Körpers zu den natürlichen

¹³⁷ Morganová 2014, S. 154.

¹³⁸ [Petr Štembera \(1945\)](#) (Zugriff: 15.11.2025)

Wesen in den Fokus. Mit den Werken „Štěpování“ (Grafting) (1975) (Abb. 50), in dem Štembera einen Zweig eines Strauches auf seinen Arm setzte, wie es im Obstbau zur Veredelung üblich ist, oder „Spaní na stromě“ (Sleeping in a Tree) (1975) (Abb. 51), in dem er nach drei Nächten ohne Schlaf die vierte Nacht in einem Baum verbrachte, versuchte der Künstler mit der Natur eins zu werden. Mit diesen Projekten galt er als Vorreiter für die nächste Generation der Aktionskünstler und -künstlerinnen, die in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre aktiv waren.

Conclusio

Die ersten Happenings und Aktionen fanden in der Tschechoslowakei bereits Ende der 1940er Jahren – vorerst vereinzelt – statt. Eine größere Welle der Entwicklung der Aktionskunst zeichnet sich ab den früher 1960er Jahren ab, in einem Zeitraum, der mit der politischen Tauperiode der kommunistischen Diktatur zusammenfiel und die avantgardistischen Formen der Kunst generell begünstigte. Da nur wenige Künstler und Künstlerinnen die Möglichkeit hatten, Kontakte zu ihren Kollegen und Kolleginnen außerhalb der Grenzen der ČSSR zu pflegen, entstand sie von den internationalen Strömungen der Aktionskunst großteils unabhängig. Einige Künstler und Künstlerinnen konnten aber ihre Arbeit auch im Ausland (Ost- und Westeuropa, USA) präsentieren und sich somit mit ihren Werken an der Entwicklung der Aktionskunst weltweit beteiligen.

Die Aktionskünstler und -künstlerinnen schufen, obwohl die meisten in der Illegalität arbeiten mussten, ein sehr vielschichtiges, einzigartiges Oeuvre, das auch im Bereich der Kunst und Kultur von den gesellschaftlich-politischen Rahmenbedingungen, ganz konkret von der Diktatur der kommunistischen Ideologie, geprägt war. Diese Umstände zwangen sie, mit sehr kreativen Mitteln, oft mit Humor und Ironie, versteckten Botschaften und Doppelsinnigkeiten zu arbeiten, was dieser Kunst eine individuelle, nicht wiederholbare Note verlieh. Die Vielschichtigkeit beweisen die Arbeiten in allen möglichen Arten der Aktionskunst: Straßenevents, Performances, Mail-Art, Land-Art, Body-Art, Environments oder Installationen sowie Manifeste oder Konzepte, Poesie und Musik, und viele weitere Gattungen.

Die Künstler und Künstlerinnen waren fast immer akademisch ausgebildete Maler und Malerinnen, die nicht offiziell arbeiten und ausstellen durften. Sie waren gezwungen, ihre Werke in ihren Privaträumlichkeiten für einen sorgfältig ausgewählten Kreis von Freunden und Freundinnen auszustellen. Manchmal gelang es ihnen, auch den

öffentlichen Raum zu nützen: die ersten Straßenaktionen fingen in Prag an, weitere folgten in Gasthäusern, in der freien Natur oder in verlassenen Objekten am Stadtrand oder an weiter entfernten Orten.

Zu den Paradoxien des damaligen totalitären Regimes gehörte, dass nicht jeder permanent kontrolliert werden konnte; so gelang es manchen Künstlern und Künstlerinnen ihre Projekte zeitweise auch in offiziellen Galerien zu realisieren. In Einzelfällen waren es befreundete Museumsdirektoren oder Kuratoren, die viel Risiko auf sich nahmen und kurzfristige Ausstellungen für einen engen Publikumskreis ermöglichten. An den Aktionen waren fast immer befreundete Künstler und Künstlerinnen, Freunde und Freundinnen, aber auch zufällig anwesende Personen beteiligt, die durch ihr Mitwirken zum Projekt beitrugen, wodurch zahlreiche kollektive Aktionen entstanden. Es ist vor allem die große Anzahl der Künstler und Künstlerinnen und ihrer Werke, die man auf den ersten Blick in einem totalitären Regime nicht vermuten würde. In manchen Fällen waren die Verbote und Zensur auch eine Art Katalysator, der die Aktionskunst letztendlich hervorgebracht und am ständigen Laufen gehalten hat. Die in dieser Arbeit vorgestellten Künstler und Künstlerinnen haben den Anfang gemacht und den Weg für die nächste Generation geebnet, die ab den 1970er Jahren die Bühne betrat. Dabei ging es ihnen um die Freiheit der Kunst, um die Verteidigung der Menschenrechte und der Meinungsfreiheit, wodurch diese Kunst – auch wenn es nicht alle Künstler und Künstlerinnen dezidiert deklariert hatten – eine brisante politische Färbung erhielt. Durch ihre verbotene Tätigkeit boten sie der Diktatur die Stirn. Die zahlreichen und sehr vielfältigen Aktionen, Happenings, Events und Performances wurden in unterschiedlichen Quellen und Sprachen dokumentiert, die sich heute an unterschiedlichsten Orten befinden. Manche Aktionen konnten zur Zeit ihrer Entstehung fotografisch oder filmisch gar nicht dokumentiert werden, wodurch diese nur auf Grund von Beschreibungen oder Zeitzeugenaussagen festgehalten wurden, die heute analysiert werden können. Der Forschungsprozess hat viele neue, ergänzende, und in manchen Fällen auch widersprüchliche Erkenntnisse hervorgebracht. Eine große Anzahl von Aufzeichnungen, Fotografien, Publikationen, Zeitungsartikeln oder handgeschriebenen Notizen mussten in Folge aufgearbeitet und dokumentiert werden, damit ein annähernd vollständiges Bild der Aktionskunst der ČSSR entstehen kann.

Literaturverzeichnis

Die Titel der Publikationen sind in Originalsprache angeführt, die deutsche Übersetzung ist in den eckigen Klammern zu finden.

Milan Adamčiak, archív I (expo). Experimentálna poézia [Experimentelle Poesie], 1964-1972. Zusammengestellt von Michal Murin. Košice 2011.

Katarína Bajcurová, Aurel Hrabušický, Katarína Müllerová, Slovenský obraz (anti-obraz). 20. storočie v slovenskom výtvarnom umení [Das slowakische Bild (Anti-Bild). Das 20. Jahrhundert in der bildenden Kunst], Bratislava 2008.

Andrea Euringer-Bátorová, Akčné umenie na Slovensku v 60. rokoch 20. storočia. Akcie Alexa Mlynárčika [Aktionskunst in der Slowakei in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts. Aktionen von Alex Mlynárčik], Bratislava 2011.

Lenka Bučilová, Zorka Ságlová. Úplný přehled díla [Gesamtüberblick des Werks], Prag 2009.

Eva Čapková, Manifesty explosionalismu Vadimíra Boudníka [Die Manifeste des Explosionalismus von Vladimír Boudník], München 2017.

Jindřich Chalupecký, Na hranicích umění. Několik příběhů [An den Grenzen der Kunst. Einige Geschichten], Praha 1990.

Dalibor Chatrný, Ausstellungskatalog 1991, Brno 1991.

Adam Czirak (Hg.), Aktionskunst jenseits des Eisernen Vorhangs. Künstlerische Kritik in Zeiten politischer Repression. Bielefeld 2019.

Heinke Fabritius, Zorka Ságlová und The Plastic People of the Universe: Netzwerke des böhmischen Undergrounds: Aktion – Musik – Land Art. In: Spielplätze der Verweigerung. Gegenkulturen im östlichen Europa nach 1956. Köln 2014.

Stano Filko, Poézia o priestore – kozme. Poetry on Space – Cosmos. Bratislava 2016.

Lucia Gregorová Stach, Milan Murin, Adamčiak, ZAČNI! / Adamčiak, BEGIN! Retrospektive Ausstellung der intermedialen Werke von Milan Adamčiak 1964-2017. Slowakische Nationalgalerie Bratislava, Bratislava 2017.

Klaus Groh, Aktuelle Kunst in Osteuropa: ČSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, UdSSR, Ungarn. Köln 1972.

Daniel Grúň, Kathrin Rhomberg, Georg Schöllhammer (Hrsg.), Július Koller. One Man Anti Show. Ausstellung im mumok 2016. Wien 2016.

Beata Jablonská, Dynamická geografia slovenského konceptuálneho umenia. [Dynamische Geographie der slowakischen konzeptuellen Kunst.] In: ČS koncept 70. let. Ausstellungskatalog in der Fait Gallery Brno, 11.10.2017-13.1.2018. Brno 2017.

Elisabeth Jappe, Performance, Ritual, Prozeß: Handbuch der Aktionskunst in Europa, München 1993.

Allan Kaprow, Assamblages, Environments & Happenings, New York 1969.

Milan Knížák, Cestopisy [Reiseberichte], Praha 1990.

Milan Knížák, Žít jinak. To Live Otherwise. Praha 2018.

Milan Knížák, Rea Michalová, Karel Kerlický, Žít jinak. To Live Otherwise. Ausstellungskatalog anlässlich der Ausstellung in der Galerie der Kunst in Karlovy Vary 9.3.-22.4.2018, Haus der Kunst in Opava 8.6.-19.8.2018, Kreisgalerie der darstellenden Kunst in Zlín 12.12.2018-10.2.2019 und Galerie Klatovy 15.2.-14.4.2019, Praha 2018.

Zdeno Kolesár, Ľuba Mrenicová, Umenie šesťdesiatych rokov. Zborník prednášok o výtvarnom umení a architektúre [Die Kunst der sechziger Jahre, Skriptum der Vorträge über die darstellende Kunst und Architektur an der Hochschule der angewandten Kunst Bratislava], Bratislava 1995.

Július Koller, Univerzálna futurologické operácie [Universelle futurologische Operationen], Köln 2003.

Boris Kršňák (Hrsg.), Ume?Nie! Príbeh zbierky Artandconcept. [Die Geschichte der Sammlung Artandconcept], 2020.

Denisa Kujelová, Institucionální vs. alternativní formy prezentace neoficiálního umění konceptuálních a konceptových tendencí v Československu 1968-1982. [Institutionelle vs. alternative Formen der Präsentation der inoffiziellen Kunst und der konzeptuellen Tendenzen in der Tschechoslowakei 1968-1982]. In: ČS koncept 70. let. Ausstellungskatalog in der Fait Gallery Brno, 11.10.2017-13.1.2018. Brno 2017.

Vladislav Merhaut, Explosionalismus Vladimíra Boudníka [Explosionismus von Vladimír Boudník] in: Art Antiques, Oktober 2007, Praha 2007.

Pavlina Morganová, Czech Action Art. Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain, Prague 2014.

Pavlina Morganová, Procházka akční Prahou. Akce, performance, happeningy 1949-1989 [Spaziergang durch Aktionsprag. Aktionen, Performances, Happenings 1949–1989], Prag 2017.

Mladá tvorba [Junge Kreativität], Nr. 14, Bratislava 1969.

Helena Musilová, Jiří Valoch. Kurátor, teoretik, sběratel. Léta 1965-1980. [Jiří Valoch. Kurator, Theoretiker, Sammler. Die Jahre 1965-1980.], Nový Jičín 2020.

Alena Pomajzlová, The spaces of Dalibor Chatrný. 2017.

Zora Rusinová, Umenie akcie 1965-1989 [Die Kunst der Aktion 1965-1989], Bratislava 2001.

Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Dagmar Dušková, České umění 1938-1989. programy/kritické texty/dokumenty. [Tschechische Kunst 1938-1989. Programme, kritische Texte, Dokumente], Praha 2001.

Jiří Valoch, Whatever. Výběr z textů 1966-1989. [Auswahl der Texte 1966-1989],

Brno 2020.

Výtvarná práce [Zeitschrift „Darstellende Kunst“] Nr. 13, Praha 1966.

Jana Želibská, Zákaz dotyku / No touching. Ausstellungskatalog der Slowakischen Nationalgalerie 29.11.2012 – 17.3.2013. Bratislava 2012.

Weiterführende Literatur

Zuzana Bartošová, Napriek totalite. Neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. Storočia [Trotz der Totalität. Die inoffizielle Kunstszenen der 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts], Bratislava: Kalligram, 2011, 360 pp. Commentary: Hrabušický & Macek (Profil)

Zuzana Bartošová, „Rozhovor Zuzany Bartošovej s Pierrom Restanym“, in: Očami X: desať autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení [„Zuzana Bartošová Interview mit Pierre Restany“, in: Mit den Augen des X. Zehn Autoren über die zeitgenössische slowakische darstellende Kunst], ed., Bratislava: Európsky kultúrny klub na Slovensku, 1996, pp 183-200.

Mária Bátorová, Vnúterná emigrácia ako gesto slobody (Dominik Tatarka a Ludvík Vaculík po roku 1968) [Innere Emigration als Geste der Freiheit (Dominik Tatarka und Ludvík Vaculík nach 1968)] world Literature Studies 2•1 (18) • 209 (58–75) Ústav svetovej literatúry SAV, Worlds Literature Studies, Nr. 2, S. 58-75.

Claire Bishop, „Slovakia: Permanent Manifestations“, in Bishop, Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, Verso Books, 2012.

Amy Bryzgel, Performance Art in Eastern Europe since 1960, Manchester 2017.

Richard Gregor (Editor), BAC Bratislava Conceptualism. Proceedings of the Public Conference Can we Speak of „Bratislava Conceptualism“? Bratislava 2021.

Lucia Gregorová-Stachová, „Akčné umenie“ [Aktionskunst], Dart 3:1-2, 2001, 45-51.

Ivan Jančár, „Akčné umenie“ in: Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. Storočia [„Aktionskunst“ in: Wörterbuch der Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf der Welt und in der Slowakei], ed. Jana Geržová, Bratislava 1999.

Petr Jüngling, Petr Žantovský, Milan Knížák osobně. Nejsem jako oni. [Milan Knížák persönlich. In bin nicht wie sie.], Praha 2003.

Ján Kralovič, Teritórium ulica. Umenie akcie v mestskom priestore v rokoch 1965-1989 na Slovensku [Territorium Straße. Die Kunst der Aktion im urbanen Raum in der Slowakei in den Jahren 1965-1989], Bratislava: Slovart (Teória), and Bratislava: Vysoká škola výtvarných umení, 2014, based on author's 2012 dissertation.

Ján Kralovič, Majstrovstvo za dverami: Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu (1979-1986) v kontexte bytových výstav 70. a 80. rokov 20. storočia [Meisterschaft

hinter der Tür: Meisterschaften von Bratislava in der Entwicklung des Artefakts (1979-1986) in Kontext der Wohnungsausstellungen in den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts], Bratislava 2017.

Leonore Krenzlin (Hrsg.): Zwischen Innerer Emigration und Exil. Deutschsprachige Schriftsteller 1933–1945. De Gruyter, Berlin/Boston 2016, S. 65–82 (hier: 68).

Radislav Matuščík, “Vývoj na Slovensku” [„Entwicklung in der Slowakei“] in: Umění akce ed. Vlasta Čiháková-Noshiro, Prague: Mánes, 1991, pp 12-15. Shortened reprint from a samizdat publication in Terén edition, autumn 1983.

Piotr Piotrowski, Im Schatten von Jalta: Kunst und Avantgarde in Osteuropa, 1945–1989, London 2009.

Tomáš Štrauss, Slovenský Variant Moderny [Die slowakische Variante der Moderne], Bratislava 1992.

Tomáš Štrauss, Metamorfózy umenia 20. Storočia [Metamorphosen der Kunst des 20. Jahrhunderts], Bratislava 2001.

Tomáš Štrauss, Tri otázky: od päťdesiatych k osemdesiatym rokom [Drei Fragezeichen: von den 50er bis zu den 80er Jahren], Bratislava 1993.

The Art of Contestation. Performative Practices in the 1960s and 1970s in Slovakia, Bratislava: Comenius University, 2019, 216 S. Rezension: Bryzge (ArtMargins).

Onlinequellen:

[Monoskop](#) (Zugriff: 20.11.2025)

<https://cead.space/> (Zugriff: 20.11.2025)

[IPN Praha - Institut Paměti národa](#) (Zugriff: 20.11.2025)

www.webumenia.sk (26.10.2025)

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Vladimír Boudník, Strukturelle Grafik
[Vladimír Boudník - Artlist](#) (Zugriff: 15.11.2025)

Abb. 2 und 3: Vladimír Boudník, Straßenmalerei
[Boudník Vladimír | Knihkupectví a umělecká galerie KAVKA](#) (Zugriff: 15.11.2025)

Abb. 4: Eugen Brikcius, Fotocollage aus Aktionen
[Eugen Brikcius Künstlerische Übungen 1966–1970 / Tschechisches Zentrum Wien](#) (Zugriff: 15.11.2025)

Abb. 5 und 6: Eugen Brikcius, Zátíší (Stillleben)
[Brikcius Eugen - Stillleben mit Bier II. - Kunstverzeichnis](#) (Zugriff: 15.11.2025)

Abb. 7: Alex Mlynárčik, Stano Filko, Happsoc I.
[Alex Mlynárčik - Monoskop](#), [Independent Collectors](#) (Zugriff: 15.11.2025)

Abb. 8: Alex Mlynárčik, Stano Filko, Zita Kostrová, Manifest zum Happsoc I.
[Alex Mlynárčik - Monoskop](#) (Zugriff: 15.11.2025)

Abb. 9: Alex Mlynárčik, Stano Filko, Happsoc II.
Scan aus Kršňák 2020, nicht paginiert.

Abb. 10: Alex Mlynárčik, Permanentné manifestácie IV. (Permanente Manifestationen IV.)
Scan aus: Andrea Euringer-Bátorová 2011, S. 299

Abb. 11: Alex Mlynárčik, Zem, ktorá zostala (Die Erde, die überblieb)
[Alex Mlynárčik – Das Land, das übrig blieb | Website der Kunst](#) (Zugriff: 15.11.2025)

Abb. 12: Alex Mlynárčik, Flirt de Mlle Pogany
[Alex Mlynárčik - Monoskop](#) (Zugriff: 15.11.2025)

Abb. 13: Ľudovít Fulla, Roľnícka svadba (Bauernhochzeit)
[Ľudovít Fulla – Roľnícka svadba | Web umenia](#) (Zugriff: 15.11.2025)

Abb. 14: Alex Mlynárčik, Evina svadva (Evas Hochzeit)
[Alex Mlynárčik - Monoskop](#) (Zugriff: 15.11.2025)

Abb. 15: Alex Mlynárčik, Evina svadva (Evas Hochzeit)
[Alex Mlynárčik - Monoskop](#) (Zugriff: 15.11.2025)

Abb. 16: Alex Mlynárčik, Argília
Scan aus Kršňák 2020, nicht paginiert.

Abb. 17: Milan Knížák, Nový svět (Spaziergang Neue Welt)
[Rundgang durch Nový Svět 1964 - Vorführung - Mailand Knížák.cz](#) (Zugriff: 15.11.2025)

Abb. 18: Milan Knížák, Demonstration einer Person
[1964 - Vorführung - Mailand Knížák.cz](#) (Zugriff: 15.11.2025)

Abb. 19: Július Koller, Anti-Happening
[Július Koller - Monoskop](#), [Independent Collectors](#) (Zugriff: 15.7.2025)

Abb. 20: Július Koller, Mit Stempelbuchstaben bedruckte Karten
[Werke – Július Koller – Sammlung – Kontakt Sammlung](#) (Zugriff: 15.11.2025)

Abb. 21: Július Koller, "Kontakt" Antihappening
Scan aus: Július Koller, 2016. S. 69

Abb. 22: Július Koller, Časopriestorové vymedzenie psychofyzickej činnosti matérie
[Július Koller. U.F.O.-naut J.K. - Museum der Moderne Salzburg](#) (Zugriff: 15.11.2025)

Abb. 23: Július Koller, Otáznik (Fragezeichen)
[Július Koller – Fragezeichen | Website der Kunst](#) (Zugriff: 16.11.2025)

Abb. 24: Július Koller, Univerzála fyzikulárna operácia (Universelle physkulturelle Operation) [Rusinova Zora 2001 Julius Koller.pdf](#) (Zugriff: 16.1.2026)

Abb. 25: Július Koller, U.F.O.-naut
[Július Koller - Monoskop](#) (Zugriff: 30.1.2026)

Abb. 26: Július Koller, U.F.O.-naut
[Július Koller. U.F.O.-naut J.K. - Museum der Moderne Salzburg](#) (Zugriff: 16.11.2025)

Abb. 27: Vladimír Popovič, Púšťanie lodičky, (Auslassen des kleinen Bootes)
Scan aus Bratislava Conceptualism 2021, S. 420.

Abb. 28 und 29: Vladimír Popovič, Akcia pre štyri oči (Aktion für vier Augen)
Scan aus Euringer-Bátorová 2011, S. 279-280.

Abb. 30: Vladimír Popovič, Veľká gumipuška (Großes Gummigewähr)
[Foto: Slovenská národná galéria \(Slowakische Nationalgalerie Bratislava\)](#) (Zugriff: 2.2.2026)

Abb. 31: Milan Adamčiak, Microcosmo per d'uno musico
[Adamciak zacni Adamciak Begin SNG Bratislava 2017.pdf](#) (Zugriff: 20.11.2025)

Abb. 32: Milan Adamčiak, Vodná hudba (Wassermusik)
[Milan Adamčiak, Robert Cyprich, Juraj Bartoš – Wassermusik | Netz der Kunst](#) (Zugriff: 20.11.2025)

Abb. 33: Milan Adamčiak, Keby všetky vlaky sveta (Wenn alle Züge der Welt)
[Alex Mlynarčík, Slovak conceptual art — artandconcept](#) (Zugriff: 20.11.2025)

Abb. 34: Milan Adamčiak, Gondkuľak sonate
[Adamciak zacni Adamciak Begin SNG Bratislava 2017.pdf](#) Zugriff: 30.1.2026

Abb. 35: Milan Adamčiak, Konfigurácie pre veľký orchester (Große Orchesterkonfigurationen)
[Milan Adamčiak – Konfigurationen für großes Orchester | Website der Kunst](#) (Zugriff: 20.11.2025)

Abb. 36: Milan Adamčiak, Polystylon, (Ad honorem Anestis Logothetis)
[Adamciak zacni Adamciak Begin SNG Bratislava 2017.pdf](#) (Zugriff: 20.11.2025)

Abb. 37: Zorka Ságlová, Seno, sláma, skládka (Heu, Stroh, Deponie)
[vyr 22206 MDS02536.jpg \(1738×1234\)](#) (Zugriff: 20.11.2025)

Abb. 38: Zorka Ságlová, Pocta Gustavu Obermanovi (Ehre an Gustav Oberman)
[Pocta Gustavu Obermanovi - Artlist](#) (Zugriff: 30.1.2026)

Abb. 39: Zorka Ságlová, Sudoměr [Zorka Ságlová — AWARE](#) (Zugriff: 20.11.2025)

Abb. 40: Zorka Ságlová, Pocta Fafejtovi (Ehre an Fafejta),
[File:Zorka Ságlová - Pocta Fafejtovi.jpg - Wikimedia Commons](#) (Zugriff: 30.1.2026)

Abb. 41: Křižovnícký kalendář (Kreuzritterkalender)

[Ke Křižovníckému kalendáři | Bubínek Revolveru](#) [Ke Křižovníckému kalendáři | Bubínek Revolveru](#) (Zugriff: 20.11.2025)

Abb. 42: Dalibor Chatrný, Osmihodinová výstava (Achtstündige Ausstellung)
[Dalibor Chatrný: Osmihodinová výstava a její rekonstrukce 1970/2025 - Vstupenky na přednášky, workshopy, konference, so 15. 11. 10:00 ve městě Brno - GoOut](#) (Zugriff: 20.11.2025)

Abb. 43: Jana Želibská, Možnosti odkrývania (Möglichkeiten der Abdeckung)
[Jana Želibská – Objekt II \(aus der Umgebung Möglichkeit der Freilegung\) | Netz der Kunst](#) (Zugriff: 20.11.2025)

Abb. 44: Jana Želibská, Kandarya – Mahadeva
[Kandarya – Mahadeva - Artlist](#) (Zugriff: 20.11.2025)

Abb. 45: Jana Želibská, Snúbenie jari (Verlobung des Frühlings)
[Jana Želibská - Secondary Archive](#) (Zugriff: 20.11.2025)

Abb. 46: Rudolf Sikora, Z mesta von (Raus aus der Stadt)
Scan aus Kršňák 2020, nicht paginiert.

Abb. 47: Stano Filko, Katedrála humanizmu (Kathedrale des Humanismus)
[Danuvius 1968 | Netz der Kunst](#) (Zugriff: 15.11.2025)

Abb. 48: Stano Filko, Room of Love I
[Stano Filko – Layr](#) (Zugriff: 30.1.2026)

Abb. 49: Stanislav Filko, Miloš Laky, Ján Zavarský, Biely priestor v bielom priestore (White Space in White Space)
[Stanislav Filko, Miloš Laky, Ján Zavarský – S. Filko, M. Laky, J. Zavarský: WHITE SPACE IN WHITE SPACE \(unvollständiger Teil des Originalkatalogs\) | Netz der Kunst](#) (Zugriff: 15.11.2025)

Abb. 50: Petr Štembera, Štěpování (Grafting)
<https://www.kontakt-collection.org/objects/614> (Zugriff: 20.7.2025)

Abb. 51: Petr Štembera, Spaní na stromě (Sleeping in a Tree)
<https://www.kontakt-collection.org/people/101> (Zugriff: 20.11.2025)



Abb. 1: Vladimír Boudník, Strukturelle Grafik, 1966, Mischtechnik



Abb. 2: Vladimír Boudník bei „Explosionsmalerei“



Abb. 3: Vladimír Boudník bei „Explosionsmalerei“



Abb. 4: Collage aus Schwarz-Weiß-Fotografien von Aktionen von Eugen Brikcius



Abb. 5 und 6: Eugen Brikcius, Zátiší 1 (Stilleben 1), 1967

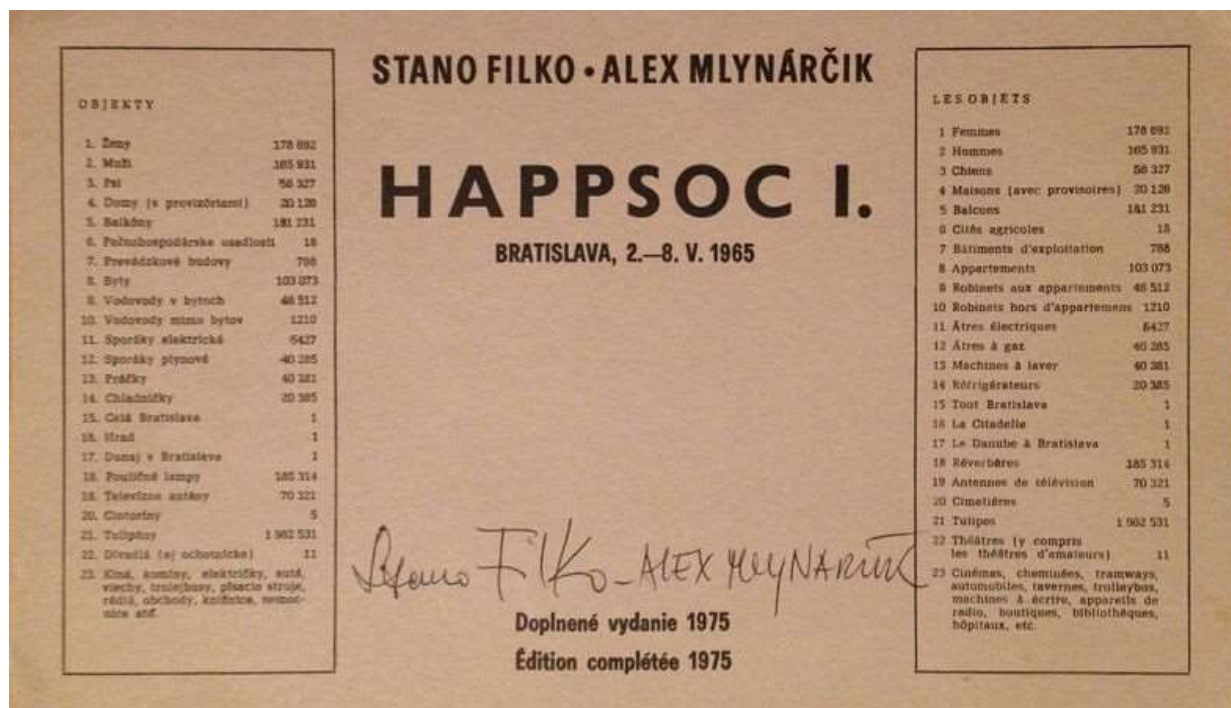


Abb. 7: Alex Mlynárčik, Stano Filko, Einladung zur Happsoc I., Bratislava 1965



in Filko, Alex Mlynářčík, *HAPPSOC II*, 1965, kombinovaná technika na papíru

Abb. 9: Stano Filko, Happsoc II., Einladungskarte



Abb. 10: Alex Mlynárčik, Permanentné manifestácie IV. (Permanente Manifestationen IV.),
Schwarz-weiß-Fotografien, August 1968



Abb. 11: Alex Mlynárčik, Zem, ktorá zostala (Die Erde, die überblieb), 1968



Abb. 12: Alex Mlynárčik, Flirt de Mlle Pogany, 1969, realisiert im Innenhof der Galerie Apollinaire Milano



Abb. 13: Ľudovít Fulla, Bauernhochzeit, 1958, 90 x 150,5 cm, Öl auf Leinwand, SNG - Slowakische Nationalgalerie Bratislava, OP 30



Abb. 14: Alex Mlynárčik, Evas Hochzeit, Das Brautpaar am Standesamt in Žilina, im Hintergrund der Gobelin mit dem Motiv von Ľudovít Fulla, 1972



Abb. 15: Alex Mlynárčik, Evas Hochzeit, 1972, Schwarz-weiß-Fotografien

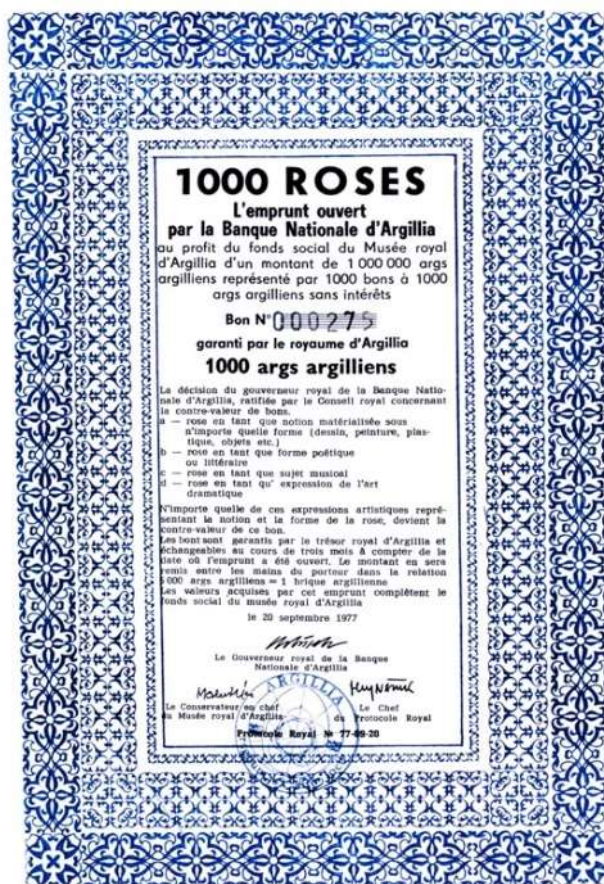


Abb. 16: Alex Mlynárčik, Argília, unterschiedliche Staatszeichen, Anleihen für 1000 Rosen



Abb. 17.: Milan Knížák, Nový vsět (Spaziergang Neue Welt), Prag 1963



Abb. 18: Milan Knížák, Demontrace jednoho (Demonstration einer Person), Prag 1964



Abb. 19: Július Koller, Antihappening, 1965. Textkarte, 11.5 x 16 cm



Abb. 20: Július Koller, Textkarten, 11.5 x 16 cm



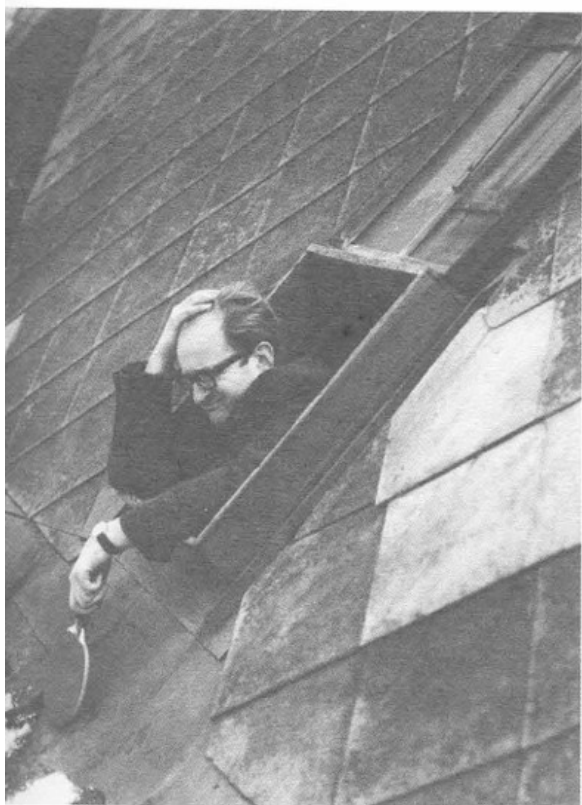
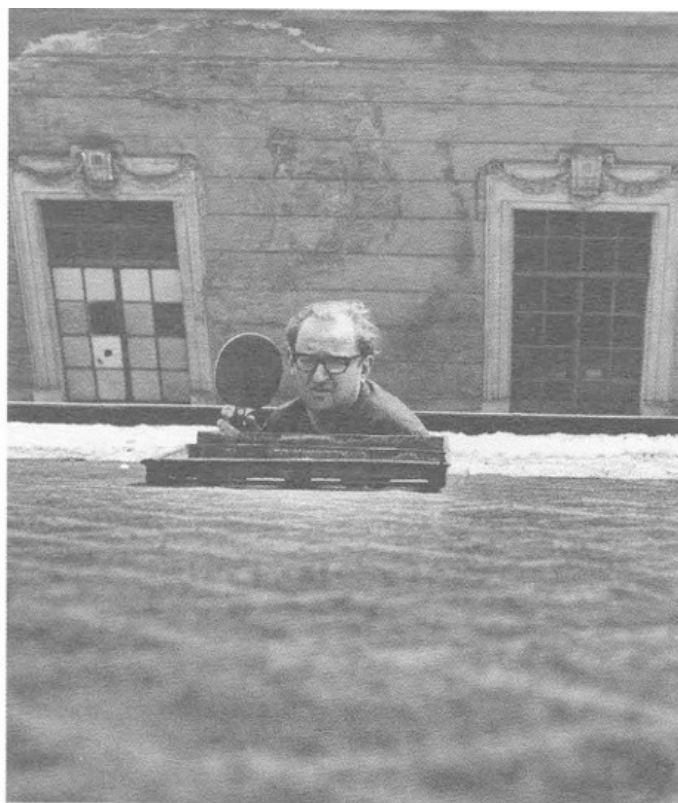
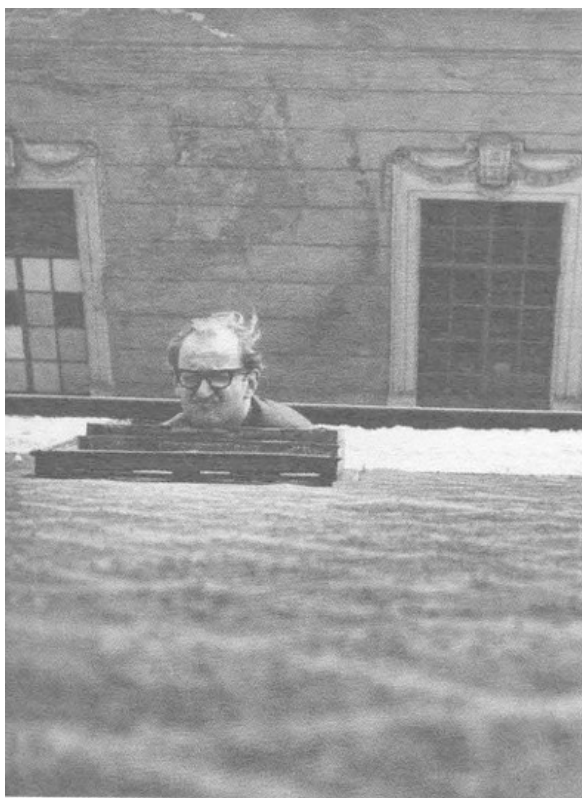
Abb. 21: Július Koller, "Kontakt" Antihappening, 1969, Ausstellung „Súčasnέ tendencie v slovenskom maliarstve“ (Aktuelle Tendenzen in der slowakischen Malerei), Reproduktion auf Karton, 29,8 x 21 cm, Archiv Kvetoslava Fulierová



Abb. 22: Július Koller, Časopriestorové vymedzenie psychofyzickej činnosti matérie (Zeit-räumliche Absteckung der psychophysischen Tätigkeit der Materie), 1968, Schwarz-weiß-Fotografie, Sammlung Generali Foundation



Abb. 23: Július Koller, Otáznik (Fragezeichen), 1969, Konzeptionelles Objekt auf Textil, 1969, SNG – Slowakische Nationalgalerie Bratislava, Inventarnummer 6683



J. Koller: Univerzálna Fyzikultúrna Operácia / Universal Physical Culture Operation. U.F.O. 1970. Klobočnická street in Bratislava

Abb. 24: Július Koller, Univerzálna fyzikultúrna operácia
(Universelle physkulturelle Operation), 1970



JÚLIUS KOLLER **1970** „U.F.O.-NAUT J.K.“ (U.F.O.)
(UNIVERZÁLNO-KULTÚRNE FUTUROLOGICKÉ OPERÁCIE)

Abb. 25: Július Koller, U.F.O.-naut, 1970, Schwarz-weiß-Fotografie,
Sammlung Generali Foundation



Abb. 26: Jülius Koller, U.F.O.-naut, 1970, Schwarz-weiß-Fotografie, Foto Milan Sirkovský

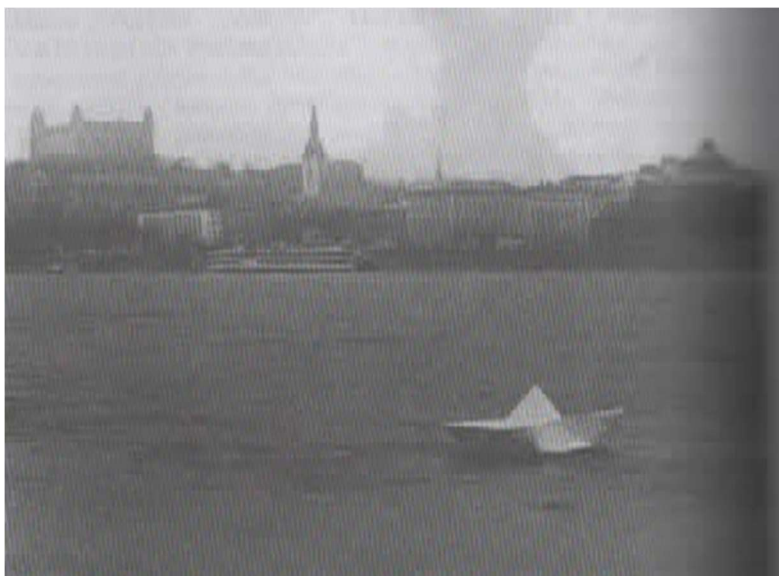
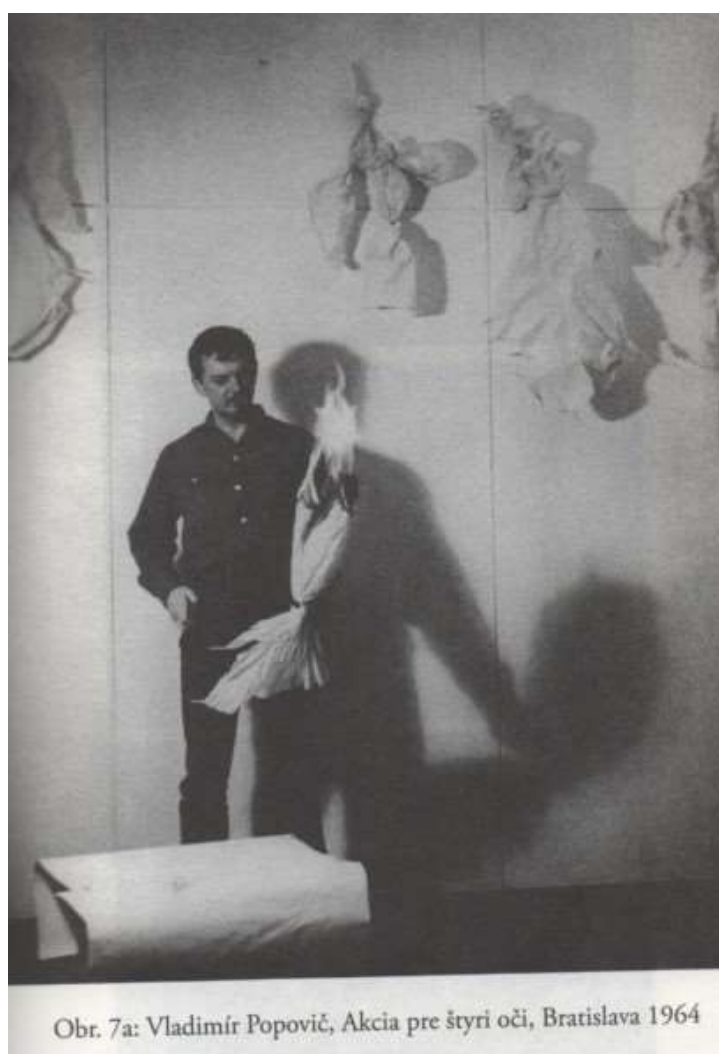


Abb. 27: Vladimír Popovič, Púšťanie lodičky (Auslassen des kleinen Bootes), 1965



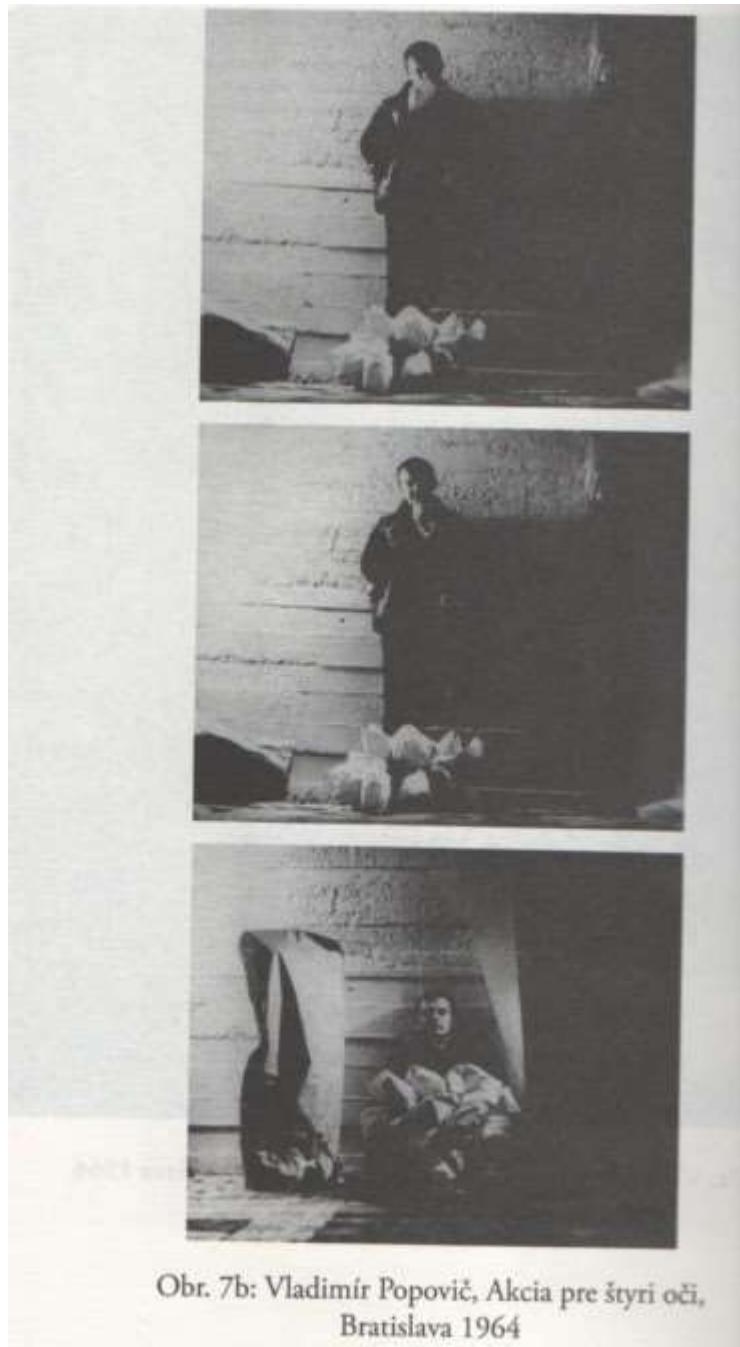
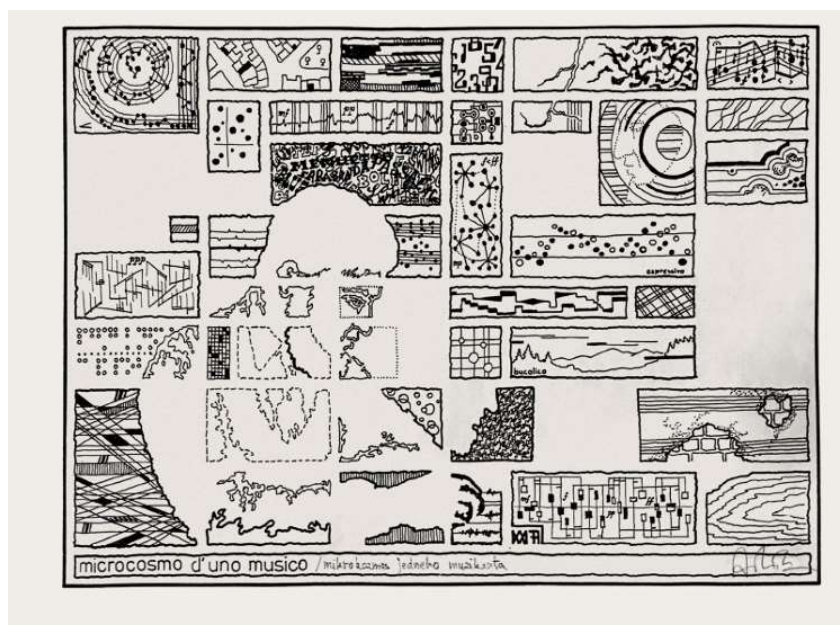


Abb. 28 und 29: Vladimír Popovič, „Akcia pre štyri oči“ (Aktion für vier Augen), 1964



Abb. 30: Vladimír Popovič, "Veľká gumipúška" (Das große Gummigewähr), 1970, Schwarz-weiß-Foto mit grüner Überzeichnung, Objekt aus Holz, Gummi, Filz, Licht, Glas, Papier, 88.8 cm x 105.5 cm x 7m,
Foto: Slovenská národná galéria / FB Piešťany History



Milan Adamčiak: *Microcosmo per d'uno musico*
/ *Mikrokosmos jedného muzikanta* / *One Musician's*
Microcosmos: 1979
Autorská tlač / Author's copy (pôvodne tuš, papier)
/ originally indian ink, paper), 29,5 x 42 cm
Súkromná zbierka / Private Collection, Praha

Abb. 31: Milan Adamčiak, *Microcosmo per d'uno musico*, 1979,
Tusche auf Papier, 29,5 x 42 cm



Abb. 32: Milan Adamčiak, Vodná hudba (Wassermusik), 1970, Schwarz-weiß-Fotografie, 54,5 x 30,5 cm, Slowakische Nationalgalerie Bratislava, Inventarnummer IM 919/8



Abb. 33: Milan Adamčiak und weitere Künstler und Künstlerinnen bei der Aktion Keby všetky vlaky sveta (Wenn alle Züge der Welt), Schwarz-weiß-Fotografien, M. Vanko, ca. 13 x 21 cm

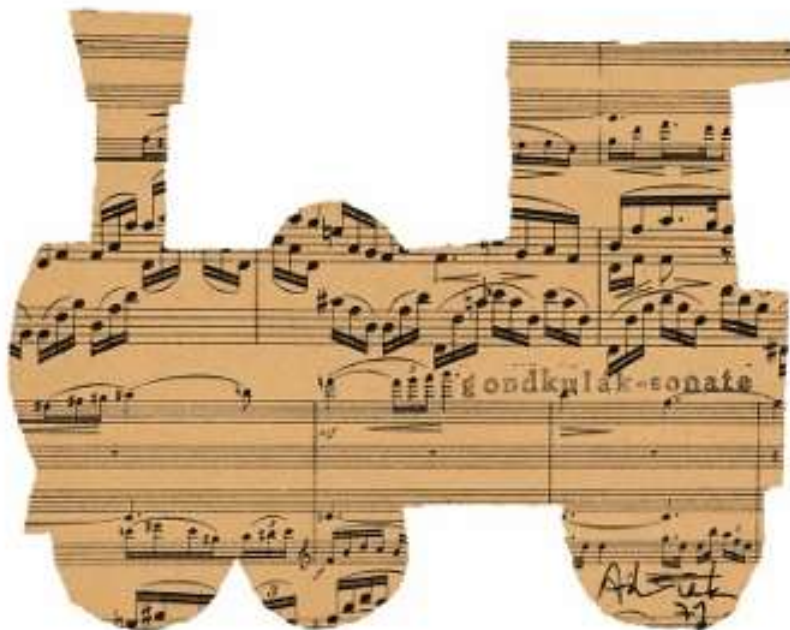


Abb. 34: Milan Adamčiak: „Lokomotíva“ (Lokomotive), 1971 Druck auf Notenpapier, 10.5 × 13.3 cm, Signiert am rechten unteren Rand

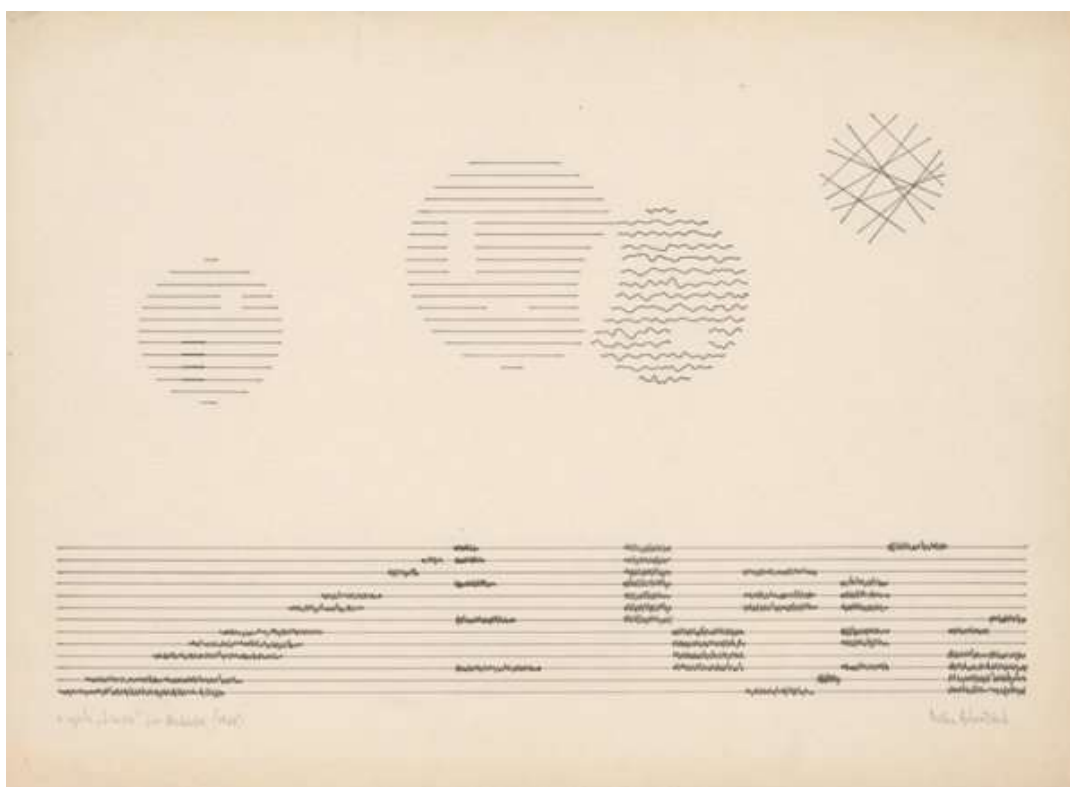


Abb. 35: Milan Adamčiak, Konfigurácie pre veľký orchester (Große Orchesterkonfigurationen), 1968, Schwarze Tusche auf weißem Papier, Slowakische Nationalgalerie Bratislava, Inventarnummer 18670

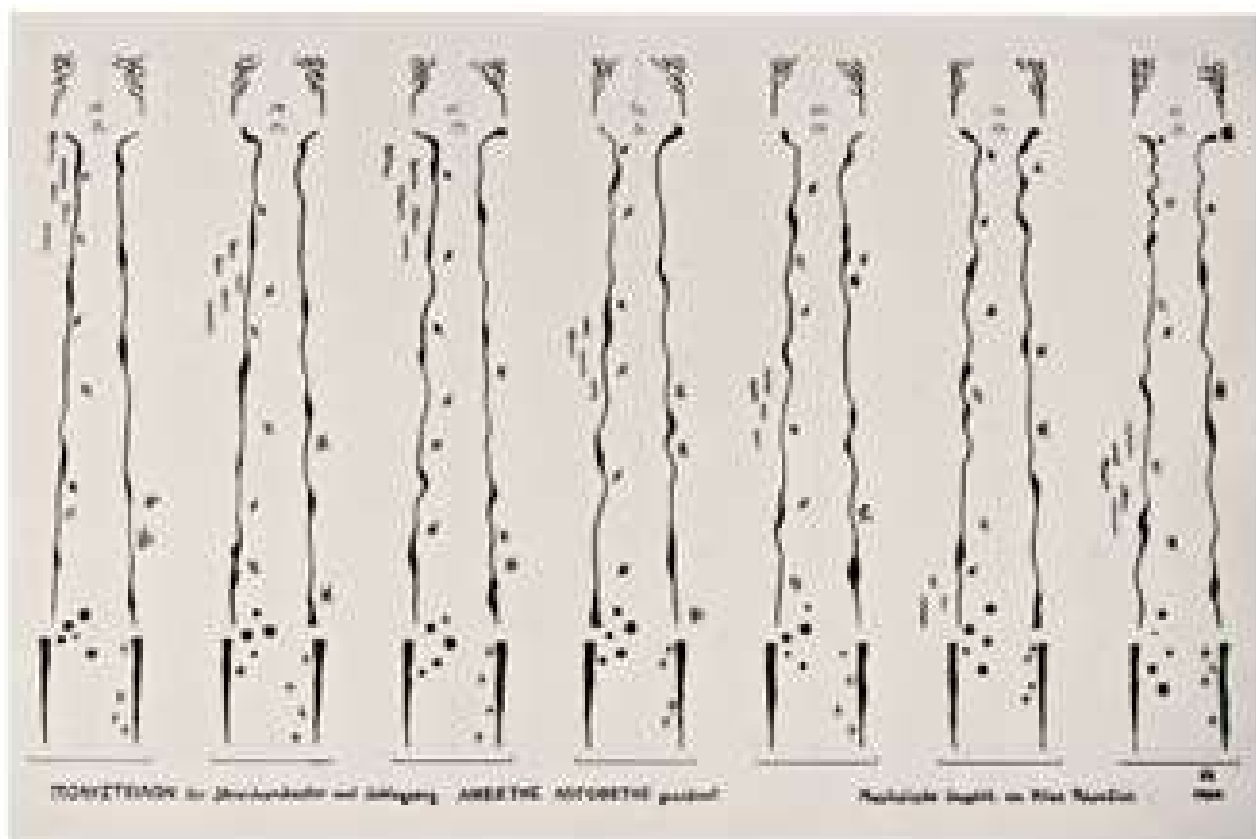


Abb. 36: Milan Adamčiak, Polystylon (Ad honorem Anestis Logothetis), 1966,
Schwarze Tusche auf Papier, 29,5 x 43 cm, Privatsammlung



Abb. 37: Zorka Ságlová, 1969, Seno, sláma, skládka (Heu, Stroh, Deponie),
Fotografie Jan Sági



Abb. 38: Zorka Ságlová, Pocta Gustavu Obermanovi (Ehre an Gustav Oberman), 1970, Fotografie Jan SágI



Abb.39: Zorka Ságlová, Kladení plín u Sudoměře (Ausbreiten der Windeln bei Sudoměř), Mai 1970, Fotografie Jan SágI



Abb.40: Zorka Ságlová, Pocta Fafejtovi (Ehre an Fafejta), 1. Oktober 1972



Abb. 41: Februar (Hodek, M. Hlavsa, R. Němec, D. Sparling, K. Nepraš, I. M. Jirous, J. Steklík, zweite Reihe: P. Wilson), März (E. Brikcius, P. Wilson, J. Steklík, N. Plíšková), September (K. Nepraš, M. Jirous, J. Steklík), Oktober (J. Steklík, I. M. Jirous, Bruder von F. Maxera, J. Kořán, F. Maxera, K. Nepraš, N. Plíšková, stehend: O. Hanel, Z. Sion) aus dem „Křižovníký kalendář (Kreuzritterkalender), 1972



Abb. 42: Dalibor Chatrný, Osmihodinová výstava (Achtstündige Ausstellung), 15.11.1970, Dům umění města Brna (Haus der Kunst in Brunn), Weiße Halle der Konstruktivisten



Abb. 43: Jana Želibská, Možnosť odkryvania (Möglichkeit der Abdeckung), 1967,
Spitze, Textil, Spiegel, Holz, Farbe, 148 x 70 x 50 cm,
Slowakische Nationalgalerie Bratislava, Inventarnummer IM 9



Abb. 44: Jana Želibská, Kandarya – Mahadeva, 1969, Collection Linea, Bratislava,
© Archive of the artist



Abb. 45: Jana Želibská, Snúbenie jari (Frühlingshochzeit), 1970, Schwarz-weiß-
Fotografien, 38 x 24 cm, Olomouc Museum of Art, F 5195.

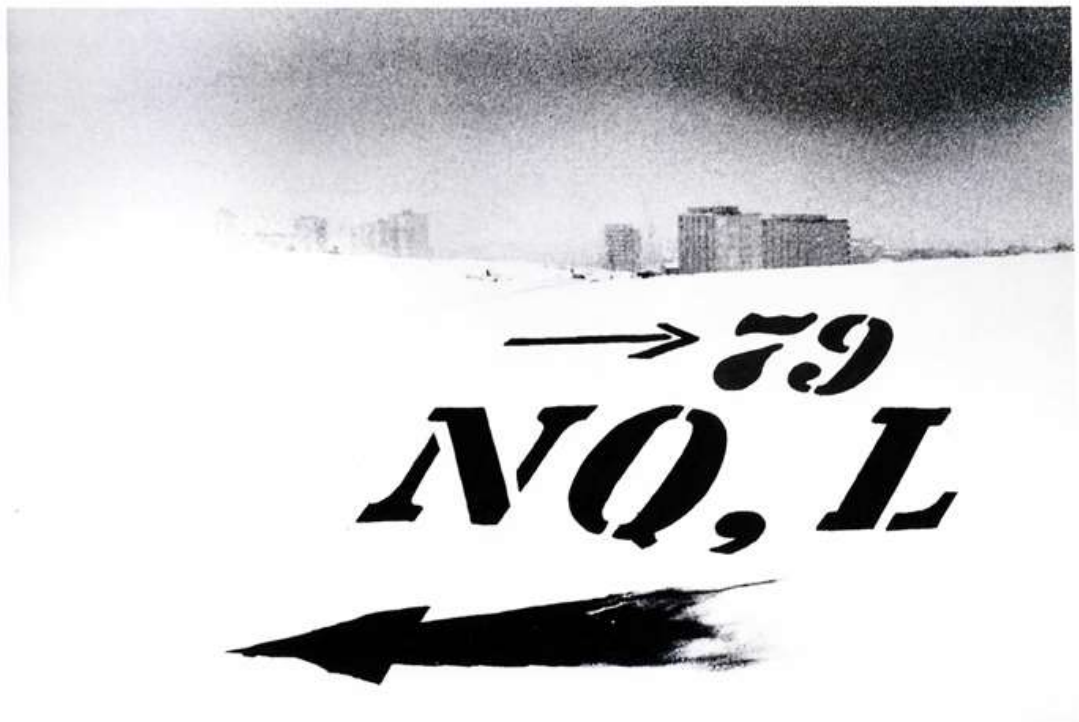


Abb. 46: Rudolf Sikora, Z mesta von (Raus aus der Stadt), Fotomontagen



Abb. 47: Stanislav Filko, Kathedrale des Humanismus, 1968, Fotodokumentation, 19,8 x 19,6 cm, Schwarz-Weiß-Fotografie, Bleistift, Kugelschreiber, Galerie Mittelslowakei Banská Bystrica, Inventarnummer IM 62/a



Abb. 48: Stano Filko, Room of Love I, 1966, Installation, 450 × 450 cm

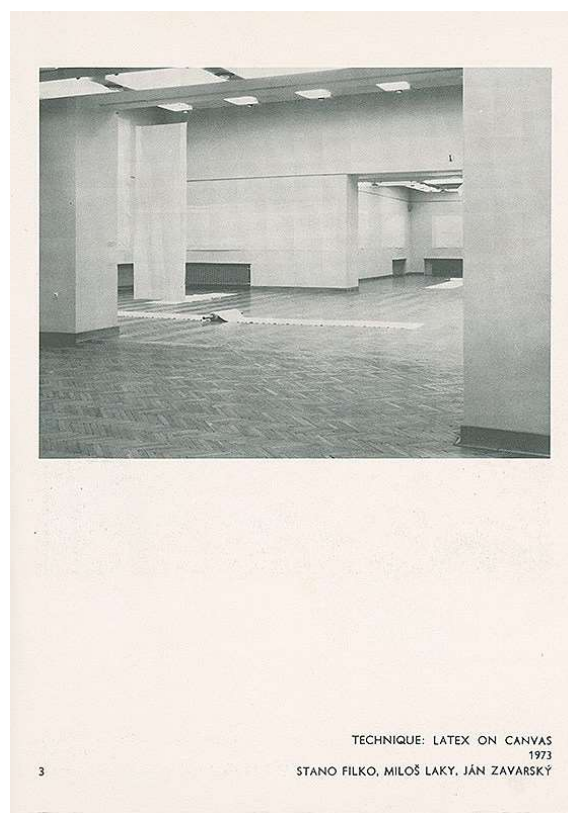
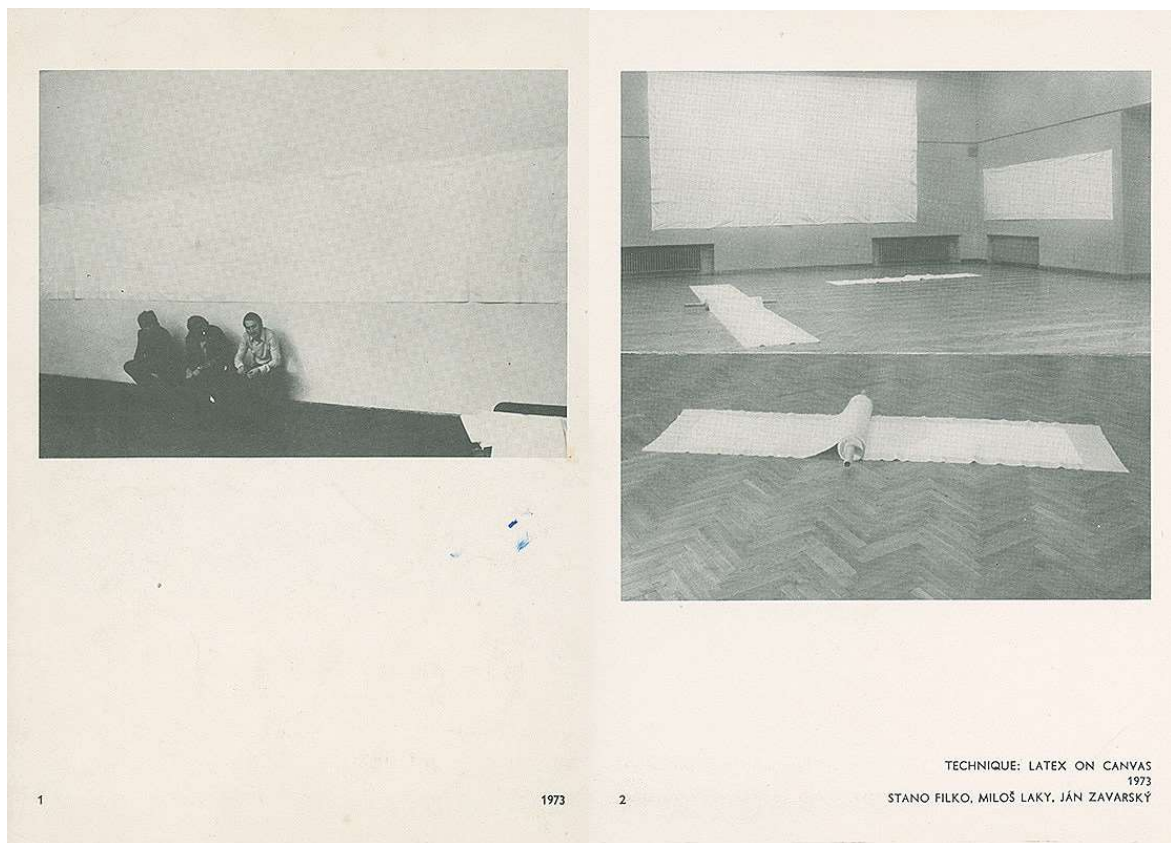


Abb. 49: S. Filko, M. Laky, J.Zavarský: WEISSER RAUM IM WEISSRAUM (unvollständiger Teil des Originalkatalogs), 1974, Schwarz-Weiß-Offsetdruck, Galerie Mittelslowakei Banská Bystrica, Inventarnummer IM 72/2



Abb. 50: Petr Štembera, Štěpování (Grafting), 1975, Prag, Schwarz-weiß-Fotografie, 23,5 x 17,1 cm, Kontakt Sammlung Wien



Abb. 51: Petr Štembera, Spaní na stromě (Sleeping in a Tree), 1975, Prag, Schwarz-weiß-Fotografie, 23,4 x 16,8 cm, Kontakt Sammlung Wien