

Erschienen in:

Emde, Annette & Krolczyk, Radek (Hg.) (2013): Ästhetik ohne Widerstand. Texte zu reaktionären Tendenzen in der Kunst. Berlin (Verbrecher), S. 172-192.

Markus Brunner:

„...Rückkehr zu jenen Residuen, von denen her die Welten tatsächlich bewegt und gestaltet werden...“¹

Der Wiener Aktionismus zwischen Kritik und Metaphysik

Wer für Erhaltung der radikal schuldigen und schäbigen Kultur plädiert, macht sich zum Helfershelfer, während, wer der Kultur sich verweigert, unmittelbar die Barbarei befördert, als welche die Kultur sich enthüllte. Nicht einmal Schweigen kommt aus dem Zirkel heraus; es rationalisiert einzig die eigene subjektive Unfähigkeit mit dem Stand der objektiven Wahrheit und entwürdigt dadurch diese abermals zur Lüge.
(Adorno 1970, S. 360)

Stets gehörte zur ästhetischen Avantgarde eine bestimmte Ausbruchsrhetorik. Ihre Kraft erfuhr die avantgardistische Kunst dabei meist aus der Spannung zwischen dem kritischen Abarbeiten an als veraltet angesehenen Formen und gesellschaftlichen Strukturen und dem Aufbruch in ein Neuland, das als das ‚Echte‘, ‚Natürliche‘ oder – im Gegensatz dazu – das ‚Rationale‘ positiv bestimmt wurde.

Auch bei den Vertretern des Wiener Aktionismus, die Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre diesen Impuls aufnahmen und sich an der in Stillstand geratenen Vorkriegs-Avantgarde, speziell am Informel, abzuarbeiten begannen, ergab sich aus dieser Spannung eine ungeweinte – gerade auch gesellschaftspolitische – Sprengkraft, in der sich progressive und reaktionäre Momente kreuzten und ineinander verschränkten.

Die skandalumwitterten Aktionen der Wiener Aktionisten Ende der 1960er Jahre lassen sich kaum adäquat begreifen, wenn sie nicht aus der immanenten Dynamik der Werkentwicklung der einzelnen Künstler heraus betrachtet werden, eine Dynamik, die sich zumindest nachträglich festmachen lässt. In radikaler Konsequenz trieben die Aktionisten hin zu dem, was ihnen je als ‚Wirklichkeit‘ erschien, und loteten dabei immer neue Grenzen aus, mit dem Willen, sie zu sprengen.

Von der Malerei zur Aktion

Die in der unmittelbaren Nachkriegszeit entstandene informelle Malerei hatte den surrealistischen Automatismus auf die Spitze getrieben und mit einem expressionistischen Impuls verbunden. Wo der Surrealismus das Unbewusste noch in der freien Assoziation von Bildern und Symbolen zu fassen trachtete, sollte es im Informel durch gestische Malbewegungen, die unter Ausschaltung aller bewussten Kontrolle direkt vom Unbewussten gesteuert wurden, in abstrakten Bildern seinen unmittelbaren Ausdruck erlangen. Dass diese Malerei in die Aktionsmalerei und schließlich in die von der Leinwand losgelöste Aktion führen musste, erkannten alle der später unter dem Label Wiener Aktionismus firmierenden Künstler auf ihre Weise.

Hermann Nitsch² hatte schon in den 1950er Jahren das Konzept seines „Orgien-Mysterien-Theaters“ (O.M.T.) entwickelt, eine am aristotelischen Theater der Katharsis und an Richard Wagners Gesamtkunstwerk orientierte, 6-tägige, synästhetische „reinigung- und abreaktionsfeier“ (Nitsch 1962, S. 11). In der rauschhaften Reinszenierung der Phylogenese

¹ Der Wiener Tiefenpsychologe Josef Dvorak in einer Ansprache zur ersten Aktion von Nitsch und Mühl, zit. in Schwarz 1988, S. 46.

² Zu Nitschs Werk vgl. die Biographien, Aktionschronologien und Aktionspartituren in Schwarz 1988b, Klocker 1989b, Nitsch 1979 und Weibel/ Export 1970.

der menschlichen Psyche sollten die Teilnehmer und Teilnehmerinnen in einen Zustand versetzt werden, der ihren „zuunterst verdeckt liegenden, aber ständig im unbewussten wuchernden energien eine hysterische explosive befreiung“ (Nitsch 1963, S. 19) ermöglichen und die zum Vorschein gebrachten ‚Urtriebe‘ zugleich ästhetisch bändigen sollte. Intensiv setzte er sich mit griechischer, christlicher und germanisch-heidnischer Mythologie auseinander, die er aus einer an Freud und Jung orientierten psychoanalytischen Perspektive je als Ausdruck unbewusster Konflikte deutete. Ihre materielle Darstellung sollte ihm den Weg zum „sado-masochistischen grundexzess“ (Nitsch) und damit zu den tiefsten Schichten des Unbewussten bereiten. Anfangs hatte er sein O.M.T. als Sprechtheater konzipiert. Weil aber die Sprache, so Nitsch, „sinnliches intensives empfinden“ verhindere (Nitsch 1970, S. 25 f), wurde sie aus dem Programm gestrichen. Der informellen Malerei schrieb er eine kathartische Wirkung zu und integrierte sie in sein Theater: Auf große Leinwände schmierte er rote Farbe, die Blut symbolisieren sollte. Er war es auch, der als erster der Wiener Aktionisten mit Innereien und Tierkadavern agierte: Um die Wirkung zu erhöhen, ersetzte er bald Farbe durch echtes Blut und den Pinsel durch ein Lammkadaver, den er ausweidete, gegen die Leinwand schlug, zerfetzte und auf seinem Körper verteilte. In vielen kürzeren, aber auch bis zu 10-stündigen „Abreaktionsspielen“, in denen er Fragmente des angestrebten Großereignisses erprobte, hantierte Nitsch mit religiös konnotierten und tabubehafteten Materialien wie Blut, Weihrauch, Urin, blutigen Menstruationsbinden, aber auch Lebensmitteln wie Obst, Fleisch, Eidotter und Wein, und ließ diese immer öfter von den Zuschauern und Zuschauerinnen befühlen, riechen, essen und trinken. In ritualisierten, einen synästhetischen Rausch produzierenden Handlungen sollten Ekelschranken und Tabus überwunden und dem archaischen Unbewussten Raum gegeben werden.

Auch den vom Informel her kommenden Otto Mühl³ drängte es zu einer Überwindung der Malerei. Nachdem er bis zu drei Meter lange, auf dem Boden gelegte Papierbahnen bemalt hatte, zerstörte er die entstandenen Werke, schlitze sie auf, zertrümmerte die Rahmen, zündete sie an, zerknüllte sie, arbeitete Objekte in sie ein, sodass die Bilder schließlich zu Materialobjekten wurden. Der Titel seiner so entstandenen ersten Rauminstallation war zugleich Programm: „Überwindung des Tafelbildes durch die Darstellung seines Vernichtungsprozesses“ (1961). Bald wagte auch er den Schritt zur Aktion, der Fokus richtete sich vom Objekt weg auf dessen Herstellungsprozess. Angelehnt an Schwitters’ Merz-Kunst sollte alles, „naturbelassen verwendet“ (Mühl, zit. in Schwarz 1988b, S. 40), zum Material werden, was ihm in die Finger kam. In seinen „Versumpfungsaaktionen“ bearbeitete er nicht nur Tierkadaver sondern auch menschliches Fleisch: In aufsehenerregenden Performances fesselte und verschnürte er vor allem weibliche, nackte Modelle und beschmierte und beschüttete sie zunächst mit Farbe, später auch mit Mehl, Eiern, Waschmittel, Müll und Eingeweiden. Alles Repräsentative, alles Symbolische wollte Mühl zerschlagen, seine Materialaktionen sollten auf nichts verweisen, nichts bedeuten: „Der Mensch tritt nicht als Mensch, als Person, als Geschlechtswesen auf, sondern als Körper mit bestimmten Eigenschaften.“ (Mühl, zit. in ebd., S. 190). Das Unbewusste konnte so, dies die Idee, unmittelbar mit dem rein stofflichen Material interagieren, sich an ihm kathartisch ausleben, und hinterließ ein Schlachtfeld aus Schlamm, Dreck und Fleisch.

Günter Brus⁴ hielt am längsten an der Malerei fest. Um den gesamten Körper in ekstatischen Anfällen agieren lassen zu können und sich nicht zur bewussten Komposition verführen zu lassen, experimentierte er zunächst mit immer größeren Leinwänden, gegen die er einen regelrechten Kampf ausfocht. Dabei verwendete er ausschließlich die Farbe Schwarz, die er nicht nur mit Pinseln, sondern auch mit Peitschen und Dolchen auftrug. Um sich im

³ Zu Mühls Werk vgl. die Biographien und Aktionschronologien in Schwarz 1988b, Noever 2004, Klocker 1989b und Weibel/ Export 1970.

⁴ Zu Brus’ Werk vgl. die Biographien, Aktionschronologien und Aktionsbeschreibungen in Schwarz 1988b, Klocker 1989b, Albertina Wien/ Schröder 2003, Weibel/ Export 1970 und A 1 1971.

Kompositionsprozess zu behindern, ließ er sich Arme und Beine verschnüren und brachte Hindernisse zwischen sich und der Leinwand an. Immer mehr konzentrierte er sich in seinen Arbeiten auf den Körper als Ausgangspunkt des Bildes, das zum bloßen Relikt des Malprozesses wurde. Schließlich erteilte auch er der Leinwand eine Absage, nicht aber der Malerei: Sein Körper wurde zur Malfläche. In Selbstbemalungs-Aktionen zog er auf seinem weiß grundierten Körper einen schwarzen Pinselstrich, der an einen Schnitt ins Fleisch erinnerte, hantierte mit gefährlichen Werkzeugen wie Nägeln und Rasierklingen herum und verwies so auf die eigene Verletzbarkeit: „SELBSTBEMALUNG = bewältigte SELBSTVERSTÜMMELUNG (...) = unendlich ausgekostete SELBSTENTLEIBUNG“ (Albertina Wien/ Schröder 2003, S. 55). In einem Akt sublimierter Autoaggression wurde der Körper ‚entleibt‘ und ging in der Bildfläche auf. Indem Brus sich selbst zur Leinwand machte, hatte er die informelle Malerei zugleich vollendet wie aufgehoben. Die angestrebte Identität von Künstlersubjekt und Werk war erreicht.

Als erste öffentliche Aktion veranstaltete Brus einen „Wiener Spaziergang“ (1965). Als ‚lebendes Bild‘, weiß grundiert und mit einer längs über den ganzen Körper gezogenen schwarzen Linie, lief er durch die Wiener Innenstadt, an den historischen Bauwerken vorbei – bis er von der Polizei verhaftet wurde. Der Plan, die ganze Stadt zum Kunstwerk und das Gemälde zu einem Teil der Lebenswelt zu machen, wurde durch die Hüter der öffentlichen Ordnung vereitelt.

Der Jüngste der Gruppe, Rudolf Schwarzkogler,⁵ war der einzige, der sich nicht für das Gestische des Informel interessierte. Ihm ging es weniger um Abreaktion als um eine grundlegende ästhetische Umgestaltung der alltäglichen Lebenswelt. Ähnlich wie Nitsch wollte er die Malerei „bis zum totalen synästhetischen akt [erweitern], der über alle sinne erlebt und von anderen mitvollzogen werden kann“ (zit. in Badura-Triska 1992, S. 239). Seine ersten Aktionserfahrungen sammelte er bei seinen Kollegen: Er war Mitakteur bei Mühl und Modell für Nitsch, der nach Mühl auch begonnen hatte, vor allem männliche nackte Körper mit Fleisch, Eidotter und Blut zu bedecken und so sein Vokabular für das O.M.T. zu erweitern. Schließlich führte er im Jahre 1965 einige wenige eigene Aktionen durch. In sterilen weißen Räumen schnürte er weiß geschminkte und mit Mullbinden bandagierte Männerkörper mit Kabeln, Drähten und Netzen ein, umrahmte und bearbeitete sie mit medizinischen Instrumenten wie Injektionsspritzen, Skalpellen oder auch Rasierklingen und belegte sie mit totem Fisch und Hühnerkadavern. In seiner sechsten und letzten Aktion beschränkte sich Schwarzkogler schließlich wie Brus auf den eigenen Körper, den er mumiengleich in Mullbinden eingewickelt hatte. Die Handlung der Aktion ist äußerst reduziert: Mit Kabeln und Drähten verbindet er Hals und Mund mit Hühnerkadavern und Glühbirnen, betrachtet sich windend in einem schwarz überbemalten Spiegel. Auch er zeigte damit wie Brus einen Akt der ‚Selbstentleibung‘: Die durch den Ganzkörper-Verband angedeutete Versehrbarkeit, die Auflösung des Subjekts, das ohne Gesicht in einen kaum reflektierenden Spiegel blickt, selbst von den Fotos, die die Aktion dokumentieren, zunehmend verschwindet, und die Tierkadaver, die zum Ende lieblos arrangiert auf dem Boden liegen, evozieren eine morbide Atmosphäre, die durch das an Krankenhäuser erinnernde grelle Licht und den klinisch weißen Raum noch verstärkt wird.

Neben dem körperlichen Einsatz Schwarzkoglers bei Aktionen von Mühl und Nitsch entstanden bald weitere Gemeinschaftsaktionen. Mühl, der von 1964 bis 1966 zahlreiche so genannte Materialaktionen inszenierte, präsentierte 1966 gemeinsam mit Brus zwei öffentlich durchgeführte „Totalaktionen“, als „synthese zwischen der materialaktion otto mühls und der selbstverstümmelung von günter brus“ (Einladung zur zweiten Totalaktion, zit. in Noever 2004, S. 129). Die beiden in Bikini gekleideten Aktionisten beschmierten sich gegenseitig über einem auf dem boden liegenden weiblichen Modell stehend mit allerlei Lebensmitteln

⁵ Zu Schwarzkoglers Werk vgl. die Biographien und Aktionschronologien in Schwarz 1988b, Klocker 1989b, Klocker 1992 und Weibel/ Export 1970.

und Farbe, wälzten sich aufeinander, tobten auf dem Boden herum und lasen verschiedene Texte vor, wobei das Lesen zunehmend destruiert wurde durch Steigerung der Lautstärke ins Schreien, simulierte körperliche Anfälle, Zerstörung der Texte und gegenseitiges Behindern. Ziel war das Erleben einer „wirklichkeit ohne schranken“; „alle möglichkeiten des materials“ sollten „rücksichtslos ausgeschöpft“ (ebd.) werden. Alles, „menschen, tiere, pflanzen, nahrungsmittel, raum, bewegung, geräusche, gerüche, licht, feuer, kälte, wärme, wind, staub, dampf, gas, ereignisse, sport, alle kunstgattungen und und kunstprodukte“ (ebd.) konnte dabei als Material verwendet und verarbeitet werden.

Das erste Mal explizit politisch wurden die beiden in ihrer dritten gemeinsamen Aktion, der „Vietnam-Party“ (1966), einer Kostümparty zum Thema „Krüppel“. Das Programm kündigte die „direkte“ „Darstellung der Zerstörung und Verstümmelung des Menschen“ an. Nach der Verlesung eines Friedensappells durch Josef Dvorak lieferten sich Mühl und Brus als US- und Vietkong-Soldaten eine ‚Materialschlacht‘, gruben für ein gefallenes Huhn ein Heldengrab und erzwangen gegenseitig Geständnisse durch „behandlung mit weizenmehl, tomaten und himbeersaft“ (Einladung zur Vietnam-Party, zit. in Noever 2004, S. 130).

Aktion, Provokation, Konfrontation

1966 kam dann der internationale Durchbruch. Am *Destruction in Art Symposium* (DIAS), einem internationalen Kunst-Festival in London, zu dem auch Künstler und Künstlerinnen wie Yoko Ono, Gustav Metzger und Wolf Vostell angereist waren, standen die Wiener Aktionisten bald im Zentrum der Aufmerksamkeit. Brus und Mühl präsentierten eine ihrer Totalaktionen, während Nitsch unter dem Lärm eines durch Peter Weibel geleiteten Orchesters dionysische Orgien, Kreuzigungen und Kastrationen inszenierte. Das begleitend vorgeführte Filmmaterial, das Aufnahmen von Penissen und Rinderhirnen enthielt, wurde noch im Verlauf der Aktion von der Londoner Polizei beschlagnahmt, die wichtigsten Zeitungen berichteten, der Skandal war perfekt.

Es war nicht das erste Mal, dass die Aktionisten mit der Staatsgewalt konfrontiert wurden. Bereits zwei Jahre bevor Brus bei seinem Spaziergang durch Wien verhaftet wurde, war die zweite Lammzerfleischung-Aktion Nitschs 1963 von der Polizei vorzeitig beendet und Nitsch wie auch Mühl wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses zu einer 14-tägigen Haft verurteilt worden. Auch die erste öffentliche Aufführung einer Mühlschen „Versumpfungsaktion“ wurde durch die Polizei mit der Begründung abgebrochen, das Modell hätte seine Achselhaare nicht rasiert und trüge einen zu engen Bikini (vgl. Falckenberg 2005, S. 15). Dass die Aktionisten schon mit ihren ersten Aktionen die Phantasien der Ordnungshüter seltsam beflügelten, zeigte sich, als im gleichen Jahr anlässlich eines Mordes an einem Ballettmädchen in der Wiener Oper Nitsch, Mühl, dessen Künstlerfreund Adolf Frohner und der Tiefenpsychologe Josef Dvorak unverhofft festgenommen und verhört wurden (vgl. Hoffmann 1995, S. 35 f). Fortan fanden die meisten Aktionen im Privaten statt und wurden durch Filme und Fotos dokumentiert.

Einerseits vom Erfolg auf dem internationalen Kunstparkett bestärkt, andererseits frustriert erstens vom weitgehenden Desinteresse der Wiener Öffentlichkeit, zweitens auch von der polizeilichen Repression, welche öffentliche Aktionen weitgehend verhinderte und so gerade die ‚Direktheit‘ und ‚Wirklichkeit‘ der Aktionen unterminierte, suchten die Aktionisten immer mehr die Konfrontation: Ihre Aktionen wurden zunehmend dezidiert politisch und explizit sexuell. Während Nitschs Abreaktionsspiele Ende der 1960er Jahre durch Inszenierungen wie die der Schwängerung von Maria mittels eines um die Lenden des Künstlers gebundenen Dildos einen stark blasphemischen Charakter erhielten, versuchte Mühl im Anschluss an die „Vietnam-Party“ unter dem von ihm formulierten „aktionspolitischen“ Programm „ZOCK“ seine Aktionen als Agitation im Namen einer politischen und sexuellen Revolution einzusetzen. Er verfasste wüste Pamphlete und provozierte mit seinen

anarchischen Grossaktionen Saalschlachten und Polizeieinsätze. Weil die Möglichkeiten zu öffentlichen Aktionen aber doch begrenzt waren, produzierte Mühl daneben etliche Filme, die Geschlechtsverkehrs-, Urinier- und Fäkalaktionen zeigten. Er zelebrierte den perversen Akt und stellte die ‚Verklemmtheit‘ der bürgerlichen Moral bloß.

Die Fäkalaktionen waren durch Brus initiiert worden. Er hatte sich von den politischen Intentionen Mühls distanziert und wollte nach der Absage an die Malerei auch die Materialsymbolik und die theatralische Inszenierung ihrer Gemeinschaftsaktionen hinter sich lassen. Stattdessen konzentrierte er sich nun auf die Analyse seines Körpers als einzigem künstlerischem Medium und Material: „Mein Körper ist die Absicht, mein Körper ist das Ereignis, mein Körper ist das Erlebnis“ (Brus, zit. in Schilling 1978, S. 161). Er zuckte und wälzte sich, einem psychophysischen Automatismus folgend, auf dem Boden, urinierte, defäkierte und beschmierte sich mit den Fäkalien. Vorurteilsfrei wollte er den Körper analysieren, ihn radikal von allen gesellschaftlichen Tabus und normierenden Zuschreibungen befreien. An die Stelle des gemalten Strichs trat nun der Schnitt ins Fleisch, die reale Verletzung.

Zum großen Eklat kam es im Jahre 1968. In einem Hörsaal der Universität Wien hatte der Sozialistische Österreichische Studentenbund zu einem Vortrag mit Diskussion zum Thema „Kunst und Revolution“ eingeladen. Nach dem Referat eines SÖS-Mitgliedes über Stellung, Möglichkeit und Funktion der Kunst in der spätkapitalistischen Gesellschaft, las Mühl eine „vernichtende leichenrede“ (Weibel/ Export 1970) auf den einen Tag zuvor erschossenen Kennedy. Zwischen Vorträgen von anderen Akteuren über die Kommunikation und über die kybernetische Sicht auf Sprache und Denken peitschte er einen pornographische Texte vortragenden, maskierten Masochisten aus und veranstaltete im Hörsaal einen Weitpinkel-Wettbewerb. Brus schnitt sich in Brust und Schenkel, urinierte, beschmierte sich mit Exkrementen und masturbierte, während er die österreichische Bundeshymne sang. Die Aktion ging unter dem von der Wiener Presse gefundenen Schlagwort „Uni-Ferkelei“ als größter Medienskandal in die österreichische Nachkriegsgeschichte ein, die Zeitungen kürten Brus, der bald Berge von Briefen mit Beschimpfungen und Drohungen erhalten sollte, zum „meistgehassten Österreicher“ (zit. in Albertina Wien/ Schröder 2003, S. 81) und forderten angesichts dieses Angriffs auf Moral und Sitte harte Strafen.⁶ Das Innenministerium ordnete eine strenge Untersuchung der Vorfälle an, Mühl, Brus und Wiener wurden zwei Monate lang in Untersuchungshaft gehalten, die meisten Beteiligten erhielten acht bis dreißig Tage Arrest wegen Störung der öffentlichen Ordnung und Erregung öffentlichen Ärgernisses. Brus entzog sich einer sechsmonatigen Haftstrafe wegen Herabwürdigung der österreichischen Staatssymbole und Verletzung der Sittlichkeit und Schamhaftigkeit durch Flucht nach Deutschland.

Nicht zuletzt diese Radikalisierung und die mit ihr einhergehenden Auseinandersetzungen führten Anfang der 1970er Jahre zum Ende der Ära des Wiener Aktionismus. Schwarzkogler hatte sich nach seinen Aktionen vor allem auf den durch europäische und fernöstliche Mystik inspirierten Entwurf eines totalen synästhetischen Gesamtkunstwerks konzentriert, in dessen Rahmen das gesamte Leben ritualisiert und ästhetisch organisiert werden sollte, und auf Aktionen und Installation, in denen er die Zuschauerinnen und Zuschauer durch Speisen, Drogen und Medikamente beeinflussen wollte. Nach einer Phase der Abschottung und durch Reinigungskuren stark geschwächt, starb er 1968 durch einen Sturz aus dem Fenster seiner Wohnung. Brus verabschiedete sich 1970 schließlich vom Aktionismus und wandte sich literarischen und zeichnerischen Arbeiten zu: Würde er, so seine Begründung, die Selbstverletzungsthematik in Richtung eines „Extremaktionismus“, den er in Aktionsskizzen längst antizipiert hatte, weiterführen, drohe der suizidale Tod. Auch Mühl zog sich von den Aktionen zurück. Seine Provokationen liefen ins Leere, weil sie erwartet wurden und

⁶ Zur Presse-Reaktion vgl. vor allem Weibel/ Export 1970 und Fellner 1997, S. 200 ff.

entweder nicht mehr provozierten oder vom Publikum gestört wurden – mehrmals wurden zum Beispiel die Tiere, die bei den Aktionen geschlachtet werden sollten, befreit. Er wandte sich vom Kunstbetrieb ab und ging den nächsten Schritt seiner ‚Verwirklichung‘ der Kunst: Er gründete eine Großkommune mit Einheitskleidung, ‚freier Sexualität‘, Gemeineigentum und Weiterführung der Aktionen als so genannte „Aktionsanalysen“, die sich an die Ansätze des Psychoanalytikers Wilhelm Reich und an Arthur Janovs „Urschrei“-Theorie anlehnten und das Ziel verfolgten, die Mitglieder der Kommune von ihrer gehemmten ‚Kleinfamilien-Mentalität‘ zu befreien.

Einzig Nitsch, für den die Konfrontation mit der Öffentlichkeit immer nur ein Ärgernis war, das seine rituellen Festspiele störte, inszeniert seit 1973 sein Orgien-Mysterien-Theater ungestört in einem eigens zu diesem Zweck erworbenen Schloss.

Zwischen Kritik und Affirmation

Kaum eine Künstlergruppe der 1960er Jahre griff so radikal gesellschaftliche Tabus an wie die Wiener Aktionisten. In ihrem anfänglichen ikonoklastischen Ansturm gegen die vorherrschende Kunstwelt trieben sie nicht nur die immanente Dialektik der Kunst in ihrem Sein als Schein und als Ding zugleich auf die Spitze, sie machten auch – zunächst ungewollt – den staatlichen Zugriff sowohl auf die Freiheit der Kunst wie auf den Körper sichtbar. Wo unrasierte weibliche Achselhöhlen und das Zerhacken von Fleisch als Störung der öffentlichen Ordnung von der Polizei unterbrochen und von Gerichten abgestraft wurden, wurde der normierende Zugriff der Gesellschaft sofort offenbar. Ungeachtet des vielgescholtenen Geltungsdrangs der Aktionisten war es doch vor allem dieser Zusammenprall von werkimmanentem Wirklichkeitsdrang und staatlicher Repression, der ihre Aktionen immer radikaler werden ließ.

Alle Agenturen gesellschaftlicher Disziplinierung wurden vorgeführt und angegriffen: Der Staat mit seinem Gewaltmonopol, das sich erstens auch auf den Suizid bezog⁷ und zweitens dazu diente, die bestehenden Herrschaftsverhältnisse zu schützen, ebenso wie die maßregelnden pädagogischen und militärischen Institutionen, gegen die gerade die anarchischen Aktionen Mühls das Chaos, die Partialtriebe und den pubertären Spaß in Stellung brachten. Auch der Zusammenhang von Justiz und Psychiatrie in ihrer Funktion, alles Abweichende ein- und aus der Gesellschaft auszuschließen, wurde erkannt. Die Wiener Aktionisten hatten immer wieder mit psychiatrischen Gutachten bei Gerichtsprozessen zu kämpfen. In diesen Prozessen, in denen die Künstler pathologisiert und kriminalisiert wurden, traten „der staatsanwalt und der psychiater an die stelle des kunstkritikers“ (Weibel in: Weibel/ Export 1970, S. 294). Auch auf die finanzielle Abhängigkeit des Wiener Galeriebetriebs von der katholischen Kirche (vgl. dazu Schröder 1990, S. 61), machten sie aufmerksam und versuchten, sich ihrer Kontrolle zu entziehen.

Vor allem aber brachten sie mit ihren Aktionen die personellen, ideologischen und mentalen Kontinuitäten der postnationalsozialistischen Gesellschaften ans Tageslicht. Der Gerichtsgutachter und Psychiater Heinrich Gross, von dem die psychische Verfasstheit der Aktionisten im „Kunst und Revolutions“-Prozess begutachtet wurde, hatte während des Zweiten Weltkriegs als Arzt maßgeblich an Kindereuthanasie-Programmen mitgewirkt (vgl. Czech 1999). Und natürlich war auch die Wiener Universität voll von Professoren aus der Zeit des Nationalsozialismus. Die Reaktionen der medialen Öffentlichkeit und der von ihr aufgestachelten Masse entblößten zudem sehr direkt Affektstrukturen, die auf die verdrängte Vergangenheit verwiesen: Mühl wurde der Vergasungstod gewünscht und den Vorsitzenden der HBK Braunschweig wurde, im Zuge der „Aktion Menschenwürde“ gegen den als „abartig Veranlagten“ bezeichneten Mühl, in Briefen mitgeteilt, dass für sie „noch das KZ zu schade

⁷ So schreckte Mühl nur aus rechtlichen Gründen davor zurück, einen potentiellen Selbstmörder in einer seiner Aktionen auftreten zu lassen (vgl. Schilling 1978, S. 158).

sei“ („Die Zeit“ vom 9.1.1970, S. 11). „die pluralistische demokratie“, so Weibel und Valie Export nach der „Kunst und Revolution“-Aktion polemisch, „regredierte auf ihren kern, den faschismus. (...) die presse, staatschere vom dienst, verwalter der öffentlichkeit, erzeugte binnen 1 woche ein pogrom-klima, ein wogen des austro-faschismus, worin die demokratie, verfassung, grundrechte etc jauchzend untergingen“ (Weibel/ Export 1970, 264).

Sprache und Rationalität selbst wurden als Teil der Disziplinierung und gesellschaftlichen Ideologiebildung identifiziert und angegriffen. Während Nitsch der Sprache allzu schnell eine Absage erteilte, machten sich Brus, Mühl und bald auch Weibel und Export daran, sie systematisch zu zerfleddern. Texte wurden zerschnippelt und neu zusammengestellt, Mikrophone während Reden willkürlich ein- und ausgeschaltet und Akteure beim Sprechen behindert.

Ausgeschaltet wurde mit diesem Angriff auf Sprache und Bewusstsein aber auch jede wirkliche Reflexion. Der befreiende, anarchistische Sturm gegen jegliche Ordnung machte da Halt, wo die Aktionisten ihre eigene, metaphysische Suche hätten infrage stellen müssen. Der von ihnen angestrebte unmittelbare Zugang zum Unbewussten und zur bloßen vorgesellschaftlichen Materialität von Handlungen, Gegenständen und Körpern, das Streben nach dem ‚Direkten‘ und ‚Wirklichen‘, das alles Interpretierende, jede Ideologie zerschlagen sollte, stand nicht außerhalb der Herrschaftsverhältnisse. Die hinter der Fassade vermutete Wirklichkeit, sei es nun die äußere, rein materielle oder die innere Realität, die es zu erreichen galt und die bald als erreicht proklamiert wurde, war selbst eine ideologische Konstruktion. Dass ‚Wirklichkeit‘ selbst eine vermittelte Kategorie ist, dass Realität immer historisch und gesellschaftlich konstruiert ist und nie unmittelbar wahrgenommen werden kann, wurde verkannt. Die verwendeten Materialien, seien es Farben, Rasierklingen oder Gemüse, ebenso wie die (weißen, vergeschlechtlichten) Körper und die von ihnen vollzogenen Handlungen und Inszenierungen, vor allem aber der Blick auf sie: All dies ist immer schon gesellschaftliches Produkt. Sie zitieren religiöse und alltägliche Praxen und sind assoziativ verknüpft mit kulturellen Bildern. Wahrnehmen heißt identifizieren, ordnen, übersetzen, Repräsentationen erstellen; weder das Sprachliche noch das Vorsprachliche bewegen sich wirklich außerhalb des Feldes der Repräsentation.

Vor allem die Idee der Abreaktion verdrängter ‚Urtriebe‘, der alle Aktionisten auf ihre Weise anhängen, basiert auf einer Naturalisierung gesellschaftlichen Seins. Nitschs durch C.G. Jung geprägte und Mühls an Otto Gross und Wilhelm Reich angelehnte, sexualrevolutionäre Rezeptionen der Psychoanalyse begriffen das Unbewusste und die Triebe als feste Entitäten, die im Durchbrechen von verdrängenden Ekel- und Tabuschränken unmittelbar und unzensiert zum Vorschein kämen. Freuds große Leistung war es aber gerade, dass er – auch wenn er selbst manchmal hinter diese Erkenntnis zurückfiel – einem solchen Instinktmodell sein viel komplexeres Modell eines Triebes entgegenstellte, der lebens- und kulturgeschichtlich – und damit immer schon eingebettet in die Geschichte der Gesellschaft – entsteht und keineswegs eine ursprüngliche, überhistorische oder gar eine unmittelbare Kraft darstellt.⁸ Wo Nitsch den Blutrausch und die Orgie als das Innerste des Menschen feierte und wo Mühl seine Versumpfungs- und Geschlechtsverkehrsaktionen als unmittelbaren Ausdruck seines essentialistisch verstandenen Trieblebens fasste, zeigten sich eigene Phantasien und Begierden, nicht unmittelbare Natur.

Am direktesten offenbart sich das wohl in Mühls Inszenierungen von Sexualität, die – mit wenigen Ausnahmen – nur so strotzten von einem patriarchalen, sexistischen und homophoben Habitus. Mühl ist stets der aktive Part, der sich seiner weiblichen Modelle bemächtigt, sie genüsslich schändet, er ist der patriarchale „gewaltherrscher über alle materialien“ (zit. in Braun 1999, S. 168), der sich freut, wenn er junge „verklemmte“ Frauen

⁸ Zur Kritik der naturalisierenden sexualrevolutionären Psychoanalyse-Rezeption vgl. Brunner 2008.

zum Weinen bringt.⁹ Was in seinen Aktionen, das heißt im Modus des ästhetischen „als ob“, tatsächlich noch als provokative, verstörende „antipornographie“ (Mühl in Weibel/ Export 1970, o.S.) gelesen werden kann, die der patriarchalen Gesellschaft den Spiegel vorhält und ihre Herrschafts- und Gewaltförmigkeit ironisch auf die Spitze treibt, wird spätestens da zur wirklichen Reproduktion (sexueller) Gewalt, wo jenseits des Kunstkontextes dasselbe Spiel gespielt wird. Hier zeigte sich, dass Mühl völlig ausblendete, dass sich auch die Sexualität gesellschaftlich konstituiert und damit von Machtstrukturen durchzogen ist. Seine Inszenierungen von Männlichkeit, Sexualität und Gewalt zeigten nicht ‚befreite Natur‘, sondern das Produkt einer Sozialisation in der patriarchalen Gesellschaft. Der spätere Kindsmisbrauchsskandal in seinem Kommune-Projekt, wo Mühl pädophile Handlungen als Befreiung verklärte, war schließlich die äußerste und brutalste Konsequenz dieser Naturalisierung von Herrschaft. Gewalt selbst gewinnt bei ihm den Charakter von Wahrhaftigkeit, sein Handeln erhält seine Legitimation, so Kerstin Braun, „gemäß eines physiologisch bedingten Naturrechts“ (Braun 1999, S. 148), das gegen die ‚scheinheilige‘ Willkür der bürgerlichen Ordnung in Stellung gebracht wird. Mit Recht bemerkt Weibel später: „Er tauscht Willkür gegen Willkür“ (Weibel 1992, S. 35) und wird so „zum Komplizen der realen Gewalt“ (ebd., S. 42).

Während aber Mühl doch in seinen Aktionen selbst immer wieder die Konfrontation mit den gesellschaftlichen Normen suchte und in seinem Ansturm gegen diese durchaus ein subversives Potential behielt, riegelte Nitsch, der nie wirklich an einer solchen Reibung interessiert war, seine Aktionen als mythisch-religiöses Spektakel schließlich auch örtlich ab und wurde vollends reaktionär. Er findet sich im dionysischen Taumel wieder, in Übereinstimmung „mit den wesen der schöpfung, mit ihrem bewegenden, verwandelnden, unaufhörlichen sich ereignen“, verschmolzen „mit dem gesamten kosmos, mit der gesamtheit alles existierenden“ (Nitsch, zit. in Braun 1999, S. 187).

Auch wenn Brus zuweilen eine ähnliche Strategie wie Mühl verfolgte, sich der gezielten Provokation bediente und gegen alles ‚Unwirkliche‘ anrannte: In seinen Selbstverstümmelungen thematisierte er genau die Unmöglichkeit des unmittelbaren Ausdrucks. Zunächst in den angedeuteten, schließlich in den realen Verletzungen, endete seine Suche nach dem ‚Vorgesellschaftlichen‘, ‚Direkten‘, ‚Authentischen‘ nicht im wahren und wirklichen Selbstaussdruck, sondern in der Selbstauflösung. Eine wahrhaft dialektische Erkenntnis: Das vorgesellschaftliche Selbst ist nur im Tod zu finden; der Abbruch seiner Experimente wegen Suizidgefahr war nur konsequent.

Überhaupt aber lag die Durchschlagskraft der Wiener Aktionisten vor allem auf der Ebene des Symbolischen. Sie alle entwickelten eine je sehr präzise Objektsprache. Nitschs Spiel mit religiös und sexuell konnotierten Gegenständen, seine Andeutungen von Menschenopfern und Wunden, Schwarzkoglers Verwendung von Tierkadavern und Materialien aus dem medizinischen Kontext, mit denen er auf Kastrationen und ödipale Blendungen anspielte, und Brus' Arbeit mit wundartigen Strichen und scharfen Werkzeugen, auch seine epileptischen Zuckungen, all dies bedeutete und repräsentierte etwas: Angst, Gewalt, Trauma, Wahn, Verletzung, Tod.

Bei Mühl war die Objektsprache chaotischer, weniger strukturiert. Als Material verwendete er, was ihm gerade in die Finger fiel. Aber auch bei ihm lag die provokative Kraft gerade in der Zweckentfremdung. Dass hier Menschen zwischen Salat, Schlachtvieh und Scheiße als Material ‚verwüestet‘ wurden, weckte nicht nur Erinnerungen an die Menschenschlachtung in Auschwitz und das Morden in Vietnam, sondern offenbarte auch die gesellschaftliche Verdinglichung des Menschen zur Ware.

⁹ So beschreibt er einen Tumult während einer verhinderten Aktion 1970 folgendermaßen: „unterdessen aber stürzte ich mich nackt unter die leute und wurde von einer studentin, der ich mich ‚unsittlich‘ näherte, mit ohrfeigen und fußritten traktiert, sie hatte stöckelschuhe an. als ich ihr stöhnend die andere wange hinhielt, begann sie zu weinen. empörung und beschämung über so viel schweineerei“ (Mühl, zit. in Noever 2004, S. 162).

Reproduktion und Phantasie

Es waren gerade die verschmähten Mittel der Repräsentationen, durch die die Aktionisten an Bekanntheit gewannen und die heute als einzige von ihren Aktionen zeugen: Fotos, Filme, Aktionszeichnungen und -beschreibungen. Sie alle arbeiteten mit medialen Aufzeichnungen ihrer Aktionen, zuweilen zu rein dokumentarischen Zwecken, zuweilen stellen sie aber auch eigenständige Werke dar.¹⁰ Rissen die Experimentalfilmer Kurt Kren und Ernst Schmidt Jr. in ihren Filmen die Aktionen von Mühl und Brus bis zur Unkenntlichkeit auseinander,¹¹ was die Ideologie der Unmittelbarkeit durch Kenntlichmachung der medialen Vermittlung dekonstruierte, kamen dagegen vor allem die späteren Filme von Brus und Mühl ohne Schnitte aus; sie sollten die Aktionen bloß dokumentieren. Nitsch gab nach anfänglichen Versuchen die Filmarbeit für eine Weile auf, weil für ihn konsequenterweise das unmittelbare Erleben wichtiger war, ließ seine Spiele aber bald wieder zu Dokumentationszwecken filmen. Auch die Aktions-Fotografien schwankten zwischen Dokumentation und ausgeklügelter Inszenierung. Während die öffentlich aufgeführten Aktionen in dokumentarischen Schnapsschüssen festgehalten wurden, war vor allem bei den privat durchgeführten eine gezielte Kontrolle der fotografischen Dokumentation möglich. Schwarzkogler trieb das auf die Spitze. Seine Aktionen waren nicht mehr dynamisch, vielmehr posierte er für die fotografische Dokumentation.¹² Er war derjenige, der am bewusstesten die mediale Vermittlung in sein Werk aufnahm und sich damit einen Mythos schuf. Gerade weil auf den Fotos Schein und Sein, Repräsentation und Realität ununterscheidbar wurden, entstanden nach seinem Tod Legenden über eine angebliche tödliche Selbstkastration (vgl. dazu Klocker 1992) oder eine suizidale Ganzkörperhäutung (vgl. Anzieu 1985, S. 34).

Gerade die Gerüchte um Schwarzkoglers Tod zeigen, wie sich bei der Rezeption des Wiener Aktionismus die Dokumentation der vermeintlich vorsymbolischen Aktionen und die Phantasien der Betrachtenden unauflöslich miteinander verzahnen, Phantasien, die vom Authentizitätsgebaren der Künstler selbst ungemein aufgeladen wurden. Dass die Presse im Gefolge der Aufführungen über Vergewaltigungen, Sodomie und Suizide berichtete, lag nicht nur daran, dass sie einfach falsch und tendenziös informiert war, und auch nicht nur an ihrer auflagensteigernden Sensationslüsternheit. Die Aktionen lebten gerade von den durch die Fotos und Filme hervorgerufenen Imaginationen. Hier liegt wohl die Wahrheit in Nitschs Abreaktionstheorie: Die Aktionen erzwingen in ihrer symbolischen Gewalt eine emotionale Reaktion. Zwar bringen sie so unbewusste Phantasien an die Oberfläche, diese aber sind historisch konstituierte und der Umgang damit, das heißt, ob damit eine Auseinandersetzung gesucht oder sie gerade noch einmal abgewehrt werden, liegt nicht in den Händen der Künstler.

So reaktionär die metaphysische Überhöhung des vermeintlich ‚Ursprünglichen‘ und ‚Vorgesellschaftlichen‘ war: Vielleicht konnte nur die Suche danach eine solch ungeheure Dynamik entfalten. Es ging im Zelebrieren des Perversen, Verpönten, Ekligen und Wahnsinnigen zumindest nicht *nur* um ein subversives Spiel mit Zeichen und Bedeutungen, sondern der Impuls bestand in der radikalen Zerstörung des bestehenden Falschen –

¹⁰ Zu den unterschiedlichen Verwendungsweisen der Medien Fotografie und Film vgl. Pöschl 2005 und Klocker 1989a.

¹¹ Kren filmte zwischen 1964 und 1967 eine ganze Serie von Materialaktionen von Mühl und Selbstbemalungen von Brus und produzierte Brus' ersten Fäkalfilm *20. September* (1967), wobei er meist schon in der Kamera schnitt. Schmidt Jr. hatte vor allem Teile von „Kunst & Revolution“ gefilmt, Positive und Negative zerhackt und willkürlich mit Fernsehaufnahmen und sonstigen Filmschnipseln montiert.

¹² Brus: „Schwarzkoglers Aktionen zielten diamantscharf zum Starren. Was er beweglich dachte, was tanzend kreisen sollte, dachte er ruckartig wie Marionetten. Seine überempfindliche Vorstellung von Farbe, Proportion und Lage der Dinge zueinander, löste einen permanenten Korrekturzwang aus, der eine Darbietung vor Publikum nicht recht zuließ“ (Brus 1970, S. 11).

zumindest da, wo die Suche mehr ins Zentrum gestellt wurde als das Gefundene. Im Festhalten an der Idee einer Versöhnung mit der Natur, die aber nur negativ, als nie zu erreichende oder als unergründliches Chaos erfasst werden konnte, erhielt sich – in ihrer Wucht unversöhnlich – die Utopie einer freien Gesellschaft. Eine Gratwanderung – allzu schnell konnte die Dialektik umschlagen und endete im faschistoiden Sumpf metaphysischen Heils.

Literatur

- A 1 (Hg.) (1971): Aktionsraum 1 oder 57 Blindenhunde. 1 Jahr Aktionsraum 1 kostet 150 000 DM, 1 Blindenhund kostet 2600 DM. München.
- Adorno, Theodor W. (1970): Ästhetische Theorie, in: GS Bd. 7., Frankfurt a.M.: 1997.
- Albertina Wien/ Schröder, Klaus Albrecht (Hg.) (2003): Günter Brus. Werkumkreisung, Köln: 2003.
- Anzieu, Didier (1985): Das Haut-Ich, Frankfurt a.M.: 1991.
- Badura-Triska, Eva (1992): DAS ÄSTHETISCHE PANORAMA. Zu Schwarzkoglers theoretischen Texten, in: Badura-Triska, Eva/ Klocker, Hubert (Hg.): Rudolf Schwarzkogler. Leben und Werk, Klagenfurt: 1992, S. 239-256.
- Badura-Triska, Eva/ Klocker, Hubert (Hg.) (2004): Otto Mühl. Aspekte einer Totalrevolution, Köln: 2004.
- Braun, Kerstin (1999): Der Wiener Aktionismus. Positionen und Prinzipien, Wien u. a.: 1999.
- Brunner, Markus (2008): Eros und Emanzipation. Zur Dialektik der sexualrevolutionären ‚Radikalisierung‘ der Freudschen Psychoanalyse, in: Dehmlow, Raimund/ Rother, Ralf/ Springer Alfred (Hg.): „... da liegt der riesige Schatten Freud's jetzt nicht mehr auf meinem Weg“. Die Rebellion des Otto Gross. 6. Internationaler Otto Gross Kongress, Wien, 8. - 10.9.2006, Marburg/ Lahn: 2008, S. 270-287.
- Brus, Günter (1970): Rudolf Schwarzkogler, in: Badura-Triska, Eva/ Klocker, Hubert (Hg.): Rudolf Schwarzkogler. Leben und Werk, Klagenfurt: 1992, S. 11-14.
- Czech, Herwig (1999): Dr. Heinrich Gross - Die wissenschaftliche Verwertung der NS-Euthanasie in Österreich. Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes. Jahrbuch 1999, Wien, S. 53-70.
- Falckenberg, Harald (2005): Otto Mühl. Jenseits von Zucht und Ordnung. Die Geschichte von Menschen, die sich weigern, erwachsen zu werden. Zugleich Beitrag zum besseren Verständnis von Mitteleuropa, in: Falckenberg, Harald (Hg.): Otto Mühl. Retrospektive. Jenseits von Zucht und Ordnung, Frankfurt a.M.: 2005, S. 11-45.
- Fellner, Sabine (1997): Kunstskandal! Die besten Nestbeschmutzer der letzten 150 Jahre, Wien: 1997.
- Hoffmann, Justin (1995): Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre, München: 1995.
- Klocker, Hubert (1989): Der zertrümmerte Spiegel, in: ders. (Hg.): Wiener Aktionismus, Bd. 2. Wien 1960-1971. Der zertrümmerte Spiegel, Klagenfurt: 1989, S. 89-112.
- Klocker, Hubert (Hg.) (1989): Wiener Aktionismus, Bd. 2. Wien 1960-1971. Der zertrümmerte Spiegel, Klagenfurt: 1989.
- Klocker, Hubert (1992): Aktionen, in: Badura-Triska, Eva/ Klocker, Hubert (Hg.): Rudolf Schwarzkogler. Leben und Werk, Klagenfurt: 1992, S. 61-138.
- Nitsch, Hermann (1962): Das O. M. Theater, in: ders.: Das Orgien-Mysterien-Theater. Manifeste, Aufsätze, Vorträge, Salzburg: 1990, S. 8-14.
- Nitsch, Hermann (1963): Von den Wurzeln der Tragödie, in: ders.: Das Orgien-Mysterien-Theater. Manifeste, Aufsätze, Vorträge, Salzburg: 1990, S. 15-19.
- Nitsch, Hermann (1970): Vortrag an der Hochschule für Film und Fernsehen, München, in: Das Orgien-Mysterien-Theater. Manifeste, Aufsätze, Vorträge, Salzburg: 1990, S. 25-43.

- Nitsch, Hermann (1979): Das Orgien-Mysterien-Theater. Die Partituren aller aufgeführten Aktionen, Bd. 1, Napoli: 1979.
- Noever, Peter (Hg.) (2004): Otto Mühl. Leben / Kunst / Werk. Aktion Utopie Malerei 1960-2004, Köln: 2004.
- Pöschl, Michaela (2005): Die Wahrheit des Körpers. Aktion und Repräsentation im Wiener Aktionismus und Post-Aktionismus, in: Hummel, Julius/ Editioni Mazzotta (Hg.): Wiener Aktionismus. Sammlung Hummel, Wien, Milano: 2005, S. 227-244.
- Schilling, Jürgen (1978): Aktionskunst, Luzern/ Frankfurt a.M.: 1978.
- Schröder, Johannes Lothar (1990): Identität, Überschreitung, Verwandlung. Happenings, Aktionen und Performances von bildenden Künstlern, Münster: 1990.
- Schwarz, Dieter (1988b): Aktionsmalerei – Aktionismus. Wien 1960-1965. Eine Chronologie, Zürich: 1988.
- Weibel, Peter (1992): Das Regime der Repräsentation. Geschlecht und Gewalt in Otto Muehls Arbeiten auf Papier, in: Mühl, Otto (Hg.): Otto Muehl. Arbeiten auf Papier aus den 60er Jahren, Frankfurt a.M.: 1992, S. 31-42.
- Weibel, Peter/ Export, Valie (Hg.) (1970): Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film, Frankfurt a.M.: 1970.