



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Christoph Schlingensiefel und der Aktionismus“

Verfasserin

Tanja Tauchhammer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 317 343

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Theater-Film und Medienwissenschaft, Anglistik und
Amerikanistik

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

1	Einleitung	2
2	Schlingensiefs Arbeitsweise	4
2.1	Die vierte Wand im Theater	4
2.2	Wahrheit oder Schauspiel	5
2.3	Nachspielen der Wirklichkeit	7
2.4	Die Lücke in der Inszenierung oder auch „Scheitern als Chance“	8
2.5	Humor als Waffe	9
2.6	Selbstinszenierung bei Schlingensief	10
2.7	Idole	11
2.8	Die Theaterfamilie	11
2.9	Der Animatograph	12
3	Happening und Fluxus	15
3.1	Happening	15
3.1.1	Definition	16
3.1.2	Entwicklung	19
3.1.3	Dada	20
3.1.4	Allan Kaprow	22
3.2	Fluxus	25
3.2.1	Definition	25
3.2.2	Events und Fluxkits	28
3.3	Unterschiede Happening/Fluxus	28
4	Schlingensiefs Kaprow City	30
4.1	Allan Kaprows Chicken	34
5	Joseph Beuys	37
5.1	Leben	37
5.2	Kunst	38
5.3	Materialien	38
5.4	Soziale Plastik	42
5.5	Der politische Beuys	43
5.6	Die Kultfigur Beuys	46
6	Der Wiener Aktionismus	49
6.1	Definition	49
6.2	Einflüsse	51
6.3	Gemeinsame Aktionen	53
6.4	Hermann Nitsch	55
6.4.1	Das Orgien Mysterien Theater	55
6.5	Günter Brus	63
6.5.1	Die Zerreißprobe	66
6.6	Exkurs Aktionsfilm	70
6.6.1	Kurt Kren	70
7	AREA 7 – Matthäusexpedition	72
7.1	Aufbau und Ablauf	72
7.2	Beuys Zitate	73
7.3	Hermann Nitsch	77
7.4	Otto Mühl	82
7.5	Rudolf Schwarzkogler	84
8	Chicken Balls – Der Hodenpark	87
9	Schlusswort	89
10	Bibliographie	91

1 Einleitung

Christoph Schlingensief ist ein Künstler, dessen Werk sich einer genauen Klassifizierung entzieht. Seine Anfänge lagen in der Filmregie, doch bald begann er sich auch im Theater zu betätigen. 1993 debütierte er an der Berliner Volksbühne als Regisseur, unter der Leitung von Frank Castorf. Neben seiner Arbeit als Hausregisseur der Berliner Volksbühne entstanden ab 1997 aktionistische Projekte außerhalb des Theaters, durch die er den Ruf eines *Enfant terrible* bekam. Das Jahr 2004, in dem er den Parsifal in Bayreuth inszenierte, markiert einen Wendepunkt in seinem Schaffen, der in die Richtung der bildenden Kunst zeigt. Ab diesem Zeitpunkt häufen sich in seinen Arbeiten Anspielungen auf aktionistische Künstler wie Joseph Beuys, Allan Kaprow oder die Wiener Aktionisten. Zusätzlich beginnt er, sich als Maler zu betätigen. Eine Ausstellung im Jahr 2006 Wiener Aktionismus - Die Sammlung Hummel stellte neben Günter Brus, Otto Mühl und Hermann Nitsch auch Christoph Schlingensief aus.

Julius Hummel sammelt mit konsequenter Leidenschaft auch Werke von Künstlern, die er in der Tradition des Aktionismus sieht. Die Palette reicht hier von Paul McCarthy bis Erwin Wurm, von Elke Krystufek bis Christoph Schlingensief.¹

Mit dem Animatographen, einer begehbaren Drehbühne, gelingt es Schlingensief, seine Auseinandersetzung mit der aktionistischen Kunst zu vertiefen und bildende Kunst, Aktionismus und Oper zu vereinen. Dabei bezieht sich der Animatograph auf die Umgebung, in der er aufgestellt wird.

Diese Arbeit untersucht nun drei der animatographischen Projekte Schlingensiefs: *Kaprow City* (2006/2007); *Area 7 - Matthäusexpedition* (2006) und *Chicken Balls - Der Hodenpark* (2006) auf ihren Bezug zu Happening, Fluxus und dem Wiener Aktionismus. Elemente dieser Kunstrichtungen werden herausgearbeitet und deren Verwendung in Schlingensiefs animatographischen Arbeiten gegenübergestellt.

Zunächst sollen die Arbeitsmethoden Christoph Schlingensiefs kurz vorgestellt und der Animatograph genauer untersucht werden. Um Bezüge herstellen zu können, wird ein Überblick über Happening und Fluxus gegeben, dabei werden deren künstlerische Hintergründe ebenfalls kurz beleuchtet. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf Allan Kaprow. Christoph Schlingensiefs animatographisches Projekt *Kaprow City* wird danach auf seine Bezüge auf Kaprows Schaffen analysiert.

Joseph Beuys und die Wiener Aktionisten haben ebenfalls Einfluss auf Christoph Schlingensiefs Arbeit, was vor allem in seinem Projekt *Area 7* von Bedeutung ist. Aus diesem

¹ Titz, Walter; „Revolte mit dem Körper“ In *Kleine Zeitung* vom 08.05.2006 S. 50, 51.

Grund ist es unumgänglich, diese Künstler vorzustellen, um deren Werk in einen Kontext zu Schlingensiefs Arbeit setzen zu können.

Dabei wird deutlich, dass Schlingensiefs Umgang mit seinen künstlerischen Vorgängern in der Form von Zitaten vonstatten geht. Seine animatographischen Projekte sind eine Hinwendung zu einer im musealen Kontext rezipierten Kunst, die starke Anlehnungen an Happening, Fluxus und den Wiener Aktionismus aufweist.

2 Schlingensiefs Arbeitsweise

2.1 Die vierte Wand im Theater

Ein wichtiges Charakteristikum von Schlingensiefs Theater ist sein Verzicht auf die so genannte „vierte Wand“, welche eine strikte Trennung zwischen den Vorgängen auf der Bühne und dem Zuschauerraum darstellt. Im Theater der Guckkastenbühne sind die Rollen von Schauspieler und Zuschauer klar unterschieden. Der Soziologe Erving Goffman definiert das Verhältnis von Schauspieler und Zuschauer im Theater folgendermaßen:

Gewöhnlich wird eine Grenzlinie errichtet zwischen einer Bühnenzone, wo die eigentliche Aufführung stattfindet, und einem Zuschauerraum, in dem sich der Zuschauer befindet. Der wesentliche Gedanke ist, daß das Publikum weder das Recht noch die Pflicht hat, sich unmittelbar an dem dramatischen Geschehen auf der Bühne zu beteiligen.²

Diese oben genannte Technik wird von Anhängern des Schlingensiefschen Theaters als veraltet und ineffizient gesehen. Einer von ihnen, Till Briegleb, kritisiert das intellektuelle, staatliche Bildungsbürgertheater folgendermaßen:

Einflüsse von außen können nur in Papierform geduldet werden, die Abschottung des Prozesses von der fließenden Wirklichkeit soll die Qualität der Arbeit positiv beeinflussen. Flimmerfreie Intellektualität ist das Ziel dieser Kunstgeworfenheit und diese ängstliche Haltung gebiert jene vierte Wand, die die unüberbrückbare Distanz zwischen Bühne und Zuschauerraum der Festigkeit einer Mattscheibe gleichen läßt.³

Er argumentiert, dass Schlingensiefs Theater mehr in der Tradition der freien Theaterarbeit wie Unsichtbares Theater, Living Theatre, Straßentheater, Situationismus, Happening oder Spaßtheater steht als in der des intellektuellen Theaters. Denn diese Formen suchen den direkten Kontakt mit dem Publikum und kennen oft den Ausgang ihrer Aktionen nicht genau.⁴ Bei dieser Art von Theater ist die Partizipation der Zuschauer nicht nur erwünscht, sondern sogar erforderlich. Ohne sie wäre Schlingensiefs Theaterarbeit sinnlos, denn er entwickelt zwar Ideen und Richtungen, der Rest allerdings ist nicht geplant und hängt von den Besuchern seiner Aktionen ab, man könnte sagen sein Theater ist organisch. Durch das ständige Wechseln der Rahmen, die teilweise miteinander kollidierten, wie etwa in der Aktion *Chance 2000* (1998), welche eine Kombination aus Parteigründung, Talk Show und Zirkusaufführung war, kam es zu einer Verwirrung der Zuschauer. Keine fixe Position wurde von Schlingensief angeboten. Dies löste eine große Unsicherheit aus, die sich in verschiedenen Verhaltensmustern manifestierte. So kam es zu Verwirrung, Wut und

² Goffman, Erving; *Rahmen Analyse*; London 1976; S. 143.

³ Briegleb, Till; „7 Tage Notruf für Deutschland. Eine Bahnhofsmision“; In *Schlingensief!*; Lochte, Jutta; Schulz, Wilfried (Hrsg.); Hamburg 1998; S. 99.

⁴ Briegleb, Till; S. 100.

Aggressionen, aber auch zu einer Lust am Spiel teilzunehmen. Erika Fischer-Lichte sah *Chance 2000* als eine Aufführung, die [...] „ausschließlich darin bestand, auf zutiefst irritierende Weise und aufreizend kontrovers die Beziehungen zwischen allen Beteiligten auszuhandeln, ohne je zu einem definitiven Ergebnis, geschweige denn zu einem Konsens zu gelangen.“⁵

In einem Gespräch mit Julia Lochte und Wilfried Schulz kommentiert Schlingensief seine Abneigung gegen ein Theater der vierten Wand folgendermaßen: „Der klassische Theaterraum ist für mich deshalb eine künstlerische Sackgasse, ein jämmerlicher Zustand, weil er ewig gleich und in seinen Herausforderungen immer gleich bleibt.“⁶ Was Schlingensief vielmehr sucht, ist eine fließende Art der Inszenierung, die auf äußere Einflüsse reagiert und sich auch dementsprechend verändert.

2.2 Wahrheit oder Schauspiel

Das Einreißen dieser „vierten Wand“ zwischen Bühnen- und Theaterraum ist ihm auch erfolgreich gelungen. Im Jahr 1997 organisierte Christoph Schlingensief die Aktion *Passion Impossible. 7 Tage Notruf für Deutschland* in der aufgelassenen Polizeistation 11 am Hamburger Hauptbahnhof. Diese Station war der Ausgangsort des Hamburger Polizeiskandals und zeichnete sich besonders durch rassistische Übergriffe der Beamten auf Ausländer aus. Nun bezog Christoph Schlingensief in Begleitung seiner „Familie“ aus Schauspielern und sonstigen Künstlern die aufgelassene Bahnhofstation. Begonnen wurde mit einer „Benefizgala“, welche von Schlingensief im weißen Anzug moderiert wurde. Es kam bald zu einer Interaktion zwischen dem Publikum und dem Geschehen auf der Bühne, als ein Huhn vor der bevorstehenden Köpfung bewahrt werden sollte. Dies führte von Seiten der Zuschauer zu heftigen Protesten. Mit der wiederholten Vorführung des Todessturzes eines Schifahrers wurde das Publikum noch mehr in Rage versetzt. Doch das war erst der Auftakt zu den Ereignissen der kommenden sechs Tage. Es wurden in der alten Station eine Bühne mit Scheinwerfern und einem Mischpult installiert, Doppelbetten aufgestellt, ein Suppentresen errichtet und ein provisorisches Büro aufgestellt. Die Schauspieler kleideten sich als Polizisten, Blauhelme, Sanitäter und Mitglieder der Heilsarmee. Es wurde gesungen und getanzt, Kaffee ausgeschenkt, und Abendveranstaltungen begangen. Bald kam es zu einer Vermischung verschiedenster Bevölkerungsgruppen, Zuschauer und Junkies sowie

⁵ Fischer-Lichte, Erika; *Performativität und Ereignis*; Tübingen 2003; S. 25.

⁶ Schlingensief, Christoph; „Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da“ In *Schlingensief!*; S.12.

Obdachlose vom nahe gelegenen Bahnhof begannen plötzlich miteinander zu sprechen, in einem neu gewonnenen Gefühl von Zusammengehörigkeit. Das bei Schlingensief allzeit präsente Megafon wurde umhergereicht, und jeder hatte die Chance, sich Gehör zu verschaffen. Dadurch kam es zu einer Auflösung von Theaterstrukturen wie Bühne und Zuschauerraum, Schauspieler und Zuschauer, die sich in einer neuen Solidarität manifestierte. Die Bahnhofsmision zeigt starke Parallelen zu Schlingensiefs Aktion *Bitte liebt Österreich* (2000)⁷, bei der es gleichwohl zu einer Auflösung der „vierten Wand“ kam, denn ganz Wien wurde zum Mitspieler in der Abschiebeaktion, sowohl freiwillig als auch unfreiwillig. Dieses Einreißen der „vierten Wand“ hat zur Konsequenz ein weiteres Charakteristikum des Schlingensief Theaters, die ihm eigene Vermischung von Wahrheit, Authentizität und Schauspiel.

Um diese Mischung zu erreichen, verwendet Schlingensief Elemente aus der Populärkultur als „Köder“, um die von ihm gewünschte Botschaft gleichsam zu impfen. Er macht sich die Konditionierung der Menschen zum Zuschauer zunutze, um seine eigenen Ziele zu erreichen. Dadurch, dass dem Publikum eine bekannte Wirklichkeit suggeriert wird, gewinnt Schlingensief dessen Aufmerksamkeit. Im Falle der Bahnhofsmision war dies die Perversion einer Benefiz-Gala.⁸ Doch viel eindrucksvoller vermochte dies die Abschiebeaktion, welche sich das zu dieser Zeit in Mode gekommene Fernsehformat „Big Brother“ zu nutzen machte. Dieses Fernsehphänomen, in dem einander fremde Menschen in einem Container, der mit unzähligen Kameras ausgestattet war, 100 Tage zusammenlebten, wurde von der Öffentlichkeit heftig thematisiert. Durch die Einbeziehung der Zuschauer, welche die Möglichkeit hatten, ihren persönlichen Favoriten der Woche zu wählen, wurde interaktives Fernsehen suggeriert. Es zeigt sich hierin erneut eine Vorgehensweise in Schlingensiefs Arbeit, vorhandene Formen und Formate für seine eigenen Zwecke zu verwenden und ihre Bedeutung damit sowohl auszustellen als auch zu unterwandern. In *Chance 2000* war es das Format einer Parteigründung, gemischt mit dem einer Talk Show und des Zirkus, wohl auch ein Bezug auf die oftmals medial verbreitete Phrase des Wahlkampfzirkus. Nur war es im Fall von *Chance 2000* ein Zirkus mit Tieren und Artisten. Nun errichtete Schlingensief am Herbert von Karajan Platz direkt vor der renommierten Wiener Oper einen ebensolchen Container. in

⁷ „*Bitte liebt Österreich*“ wurde im Auftrag der Wiener Festwochen veranstaltet. In dieser Aktion wurde ein Container mit 12 Asylbewerbern vor die Wiener Oper gestellt, welche mittels Kameras 24 Stunden beobachtet werden konnten. Die Vorgänge im Inneren des Containers wurden in das Internet übertragen, wo Zuschauer die Möglichkeit hatten, einen der Asylbewerber hinaus zu wählen. o.A.; „*Bitte liebt Österreich. Erste europäische Koalitionswoche*“ In Lilienthal, Matthias; Philipp, Claus (Hrsg.) *Schlingensiefs Ausländer raus*; Frankfurt am Main 2000. S. 14,15.

⁸ vgl. Briegleb; S. 103.

dem sich Asylbewerber befanden, welche via Internet aus dem Container hinaus gewählt werden konnten. Die Beteiligung war so groß, dass der Server am ersten Tag zusammenbrach, ein Nerv war offensichtlich getroffen worden.

2.3 Nachspielen der Wirklichkeit

Doch was die meiste Aufregung um die Abschiebeaktion verursachte, waren die Plakate, die auf dem Container prangten. Eines propagierte in riesigen Lettern „Ausländer Raus“, den inoffiziellen Leitspruch der FPÖ, während das andere ein Zeitunglogo darstellte, welches dem der *Kronen Zeitung* sehr ähnelte. Dies führt zu einer weiteren Methode von Schlingensiefs Theater. Denn wie es der Kritiker Roland Koberg ausdrückt: „Schlingensiefs Theater prüft alle politischen und ästhetischen Konzepte noch einmal- durch kindliches Nachmachen.“⁹ Er nimmt also die FPÖ, die *Kronen Zeitung* und deren Leser beim Wort, hält ihnen den Spiegel vor, gleichzeitig zieht er deren Ideale ins Lächerliche. Dadurch, dass ihre Ideen in einen anderen Kontext gesetzt wurden, fällt deren unglaubliche Unverfrorenheit erst auf, was wiederum die Öffentlichkeit mobilisiert. Denn niemand will als Rassist bezeichnet werden, auch wenn er oder sie einer ist. In einem Gespräch mit Alexander Kluge drückt Schlingensief seine Methode folgendermaßen aus:

Deshalb muss man Dinge, die andere als Endlösung behaupten, sehr wörtlich nehmen und noch einmal durchspielen. Ich nehme Haider-Sätze und spiele sie einmal durch. Das war die Grundidee der Container: Wir spielen Haider durch. Ich bin FPÖ und ich bin ÖVP, wenn jemand will, bin ich auch gern rechts-und linksradikal.¹⁰

Schlingensief spielte die Realität dermaßen gut nach, dass ein heftiger Skandal geboren war. Die sonst so trägen Österreicher waren empört über die Abschiebeaktion. Schlingensief wurde als Vernaderer und Steuergeldverschwender beschimpft, manche Bürger sahen sich sogar gezwungen zu protestieren. Rund um den Container wurde heftig diskutiert, genau wie schon bei der Bahnmission in Hamburg bildeten sich Gruppen, in denen Menschen miteinander sprachen.

Die definitive Bestätigung seiner Aktion war jedoch die Klage der *Kronen Zeitung* gegen Schlingensief, sie fühlte sich offenbar angegriffen. Hans Dichand begann eine Leserbriefoffensive gegen die Aktion. So gut war die Vermischung von Wahrheit und Kunst, dass niemand wusste, um welchen Bereich es sich handelte.

⁹ Koberg, Roland „Das Schlingensief Theater“ In *Schlingensief!*; S. 153.

¹⁰ „Freiheit für Alles 1. Teil Gespräch zwischen Alexander Kluge und Christoph Schlingensief“ In Lilienthal, Matthias; (Hrsg.) *Schlingensiefs Ausländer Raus*; Frankfurt am Main; 2000; S. 138.

Wie es der deutsche Journalist Helmut Schödel ausdrückte:

Der klassische Wiener Wahnsinn hat begonnen, die „Trau mich nicht“- Abteilung fängt an zu arbeiten. Christoph Schlingensiefs Projekt lebt davon, dass keiner weiß, ob es sich um eine Kunstaktion oder vielleicht doch um Wiener Wirklichkeit handelt.¹¹

Der Höhepunkt dieses Kunst- und -Wirklichkeit -Verwirrspiels war die Stürmung des Containers durch Mitglieder der Donnerstagsdemonstration, welche das Schild demolierten und versuchten, die Asylanten zu befreien. Als sie jedoch merkten, dass es keine Statisten, sondern wirkliche Asylanten in dem Container waren, welche vor Angst schlotterten, waren sie perplex. Sie waren Schlingensiefs Methode auf den Leim gegangen. Denn bei seinen Aktionen gibt es keine sichere Position, auf der man stehen kann. Er versucht, das Gutmenschentum genauso wie Rassismus bloßzustellen, niemand bleibt verschont. Die Demonstranten fühlten sich den übrigen Wienern überlegen, da sie doch die armen Asylanten befreien wollten. Doch genau damit brachten sie diese in Gefahr, das hatten sie nicht erwartet, denn jetzt standen sie nicht als Befreier da, sondern vielmehr als Bedrohung. Dennoch zeigten die Mitglieder der Donnerstagsdemonstration, dass es in Österreich durchaus auch Gegner einer ausländerfeindlichen Haltung gibt, schließlich waren sie die ersten, die das „Ausländer Raus“-Schild endlich demolierten.

2.4 Die Lücke in der Inszenierung oder auch „Scheitern als Chance“

Das Eingreifen der Demonstranten in seine Inszenierung war von Schlingensief mit Interesse und mit Wohlwollen beobachtet worden, denn eine weitere Methode seines Theaters ist laut eines Zitats der Verlust von Kontrollmechanismen, welche er zugleich als eine Inszenierung begreift. Er bezeichnet diesen fließenden Zustand als Kern seines Theaters. Er will sich gleitend bewegen, Pannen und Lücken in der Inszenierung interessieren ihn, weil sie die Darsteller auf sich selbst zurückwerfen. Schlingensief hat in seiner Theaterarbeit eine deutliche Affinität für das Unvorhersehbare, die Lücke im Ablauf, denn seiner Meinung nach entsteht Kunst durch Fehler. Aus diesem Grund sind seine Inszenierungen auch nicht minutiös durchgeplant, sondern bestehen vielmehr aus Elementen, Ideen und Plänen, die tagtäglich von allen Beteiligten mit Praxis erfüllt werden müssen.

Gesicherte Positionen und Haltungen, routinierte Auftritte und unhinterfragte Verabredungen, jede Form von perfekter Inszenierung führt schon Heuchelei und Falschmeldung mit sich und diese hinter dem Lack hervorzukratzen widmet sich viel in seiner Arbeit.¹²

¹¹ Schödel, Helmut; „Die Ausländer-Beschwörung“ Artikel in der *Süddeutschen Zeitung* In Lilienthal; *Ausländer raus*; S. 155.

¹² Briegleb; S. 106.

Schlingensief hat eine Abneigung gegen allzu statische Theaterarbeit, die zur Vorhersehbarkeit verkommt. Vor allem in der *Bahnhofsmision* und in *Bitte liebt Österreich* ist diese Art Theater zu machen vorherrschend und auch wichtig. Nicht einmal er selbst ist sich über den Ausgang seiner Inszenierungen im Klaren. Läuft alles zu perfekt ab, sieht er sich auch schon einmal genötigt, selbst störend in das Geschehen einzugreifen. So geschehen bei einer Vorstellung von seinem Stück *100 Jahre CDU* (1993) an der Berliner Volksbühne, wo ein mit dem Verlauf der Aufführung äußerst unzufriedener Christoph Schlingensief betrunken auf die Bühne stürzte. Zuvor hatte er seinen Arm noch mit Blutpölsterchen ausgestattet und setzte sich eine Spritze an den Ellenbogen an. Das falsche Blut spritzte heraus, und er begann einen Monolog über den Tod seiner Großmutter und deren letzte Worte. Dies bewirkte natürlich einige Verwirrung unter den Zuschauern und kann als symptomatisch für seine Arbeit gesehen werden. Was Schlingensief damit erreichen will, ist die Erzeugung von Ambivalenz, die Störung eingeübter Mechanismen und Wahrnehmungsmuster, die Infragestellung geliebter Gewohnheiten und Selbstbilder, welche Fragen aufwirft ohne die Antworten gleich mitzuliefern.¹³ Die Antworten muss sich der Zuschauer dann selbst erarbeiten. Schlingensief entwirft keine fixen Denkmuster und Lebensanschauungen, sein Theater arbeitet nicht mit dem erhobenen Zeigefinger, der auch gleichzeitig den Zuschauer zum belehrten Kind degradiert. Er zeigt nur bestehende Missstände auf, jedoch ohne die sonst übliche politische Korrektheit zu Rate zu ziehen.

2.5 Humor als Waffe

Was bei aller Gesellschaftskritik, die in Schlingensiefs Aktionen eine wichtige Rolle spielt, nicht vergessen werden darf, ist, dass diese auch ein hohes Maß an Humor beinhalten, der zugleich als Lockmittel für die Aufmerksamkeit des Zuschauers gesehen werden kann. Dennoch ist sein Humor, obwohl er manchmal geradezu infantil erscheint, mehr in der Nähe des Sarkasmus denn des Klamauks angesiedelt. In Schlingensiefs Aktionen geht es nie ohne Ironie ab, wenn er auch manchmal etwas über das Ziel hinausschießt und damit für allerlei Empörung sorgt. Oftmals bleibt einem als Zuschauer das Lachen im Hals stecken, wenn man merkt, dass man selbst das Ziel des Spotts ist. Durch eine Übersteigerung der Wirklichkeit wird deren Tragik wie auch deren Komik preisgegeben. So etwa, wenn Elfriede Jelinek im Container mit den Asylanten ein Puppenspiel aufführt, das aus ihnen bekannten Sätzen montiert wurde. Es ist lächerlich genauso wie es traurig ist, denn einer der Sätze, die am häufigsten auftauchen ist: „Bitte helfen Sie mir.“ Till Briegleb analysiert Schlingensiefs

¹³ vgl. Briegleb; S. 136.

Humor als Mittel echte Teilnahme und Bereitschaft zu tarnen, um nicht von Gutmenschen und abgenutzten Parolen eingemeindet zu werden. Er drückt dies folgendermaßen aus:

Aber dies ist die höchste Form gekonnter Satire: Sich mit dem bösen Witz nicht einer Sache zu entledigen (wie es der gängige zynische Unterhaltungsscherz tut) sondern mit Humor Platz zu schaffen für aufrichtiges Engagement, über dessen allzu leichte Vereinnahmung zu falschen Zwecken man sich allerdings immer bewußt bleiben muß.¹⁴

Briegleb sieht das Infantile in Schlingensiefs Aktionen als „[. . .] logischen Teil eines Kunstkonzeptes, das sich mit der Aussparung und Verdrängung weiterer Lebensbereiche durch professionell Erwachsene beschäftigt.“¹⁵ Schlingensief benützt das Kindliche, um den Panzer, den die Gesellschaft dem erwachsenen Menschen übergestreift hat, aufzubrechen, und das auch noch äußerst effizient.

2.6 Selbstinszenierung bei Schlingensief

Alle der oben genannten Methoden des Theaters Schlingensiefs hängen von ihrem Hauptakteur, Schlingensief, im höchsten Maße ab. Erst durch seine Involvierung als Selbstdarsteller wurde sein Theater zu dem, was es ist. Natürlich wäre er ohne seine „Familie“ aus Schauspielern und Behinderten nicht fähig, seine Art von Theater zu verwirklichen, doch bleibt er die Hauptperson mit der die Aktionen steigen und fallen. Erst dadurch, dass er sich ins Rampenlicht begab, gleichermaßen die Führungsposition in seinen Stücken übernahm, gelang ihm die für sein Theater so spezifische Überwindung der vierten Wand. Schlingensief schaffte sich eine öffentliche Persönlichkeit, die zweifelsohne nicht mit der privaten identisch ist, wenngleich er in den Medien so behandelt wird. Das wäre zuerst einmal der Apothekersohn aus der deutschen Provinzstadt Oberhausen, der als Kind ein braver Messdiener und Pfadfinder gewesen war. Dann ist er wieder der Kasperl, der sich lächerlich macht, entblößt oder einfach Blödsinn redet. Er kokettiert mit dem Zuschauer, wenn er intime Details aus seinem Leben erzählt, sich selbst bloßstellt. Auch hier findet sich die bei Schlingensief so typische Vermischung von Wirklichkeit und Fiktion, denn was von dem Erzählten die Wahrheit ist, lässt sich nur schwer sagen. Ein Grund für diese Art der Selbstdarstellung ist auf der einen Seite die Verwirrung des Zuschauers, der sich über die Richtigkeit des soeben Gesagten nicht sicher sein kann, auf der anderen Seite ist es sicher auch eine Schutzfunktion für den privaten Schlingensief. Das ist auch notwendig, wenn man sich derart ins Rampenlicht begibt wie er, denn es ist er, der den für sein Theater typischen

¹⁴ Briegleb; S. 112.

¹⁵ Briegleb; S. 112.

Kontakt zwischen dem Geschehen und dem Zuschauer ermöglicht. Mit diesem Faktum spielt Schlingensiefel immer wieder, wenn er zum Beispiel bei *Bitte liebt Österreich* einen Schauspieler als seinen Doppelgänger auftreten lässt. Interessanterweise scheint Schlingensiefel dadurch selbst zu einer Kult- bzw. Kunstfigur geworden zu sein. Barbara Kraus' Performance *Fuck all that shit* anlässlich des ImPulsTanz Festivals 2006 zeigte den als Christoph Schlingensiefel verkleideten Schauspieler Peter Stamer. Mit Megaphon bewaffnet und unter Schimpftiraden betrat er das Foyer des Burg Theater Kasinos und löste damit einen Tumult aus. Man könnte sagen, dass Schlingensiefel, selbst der Meister der Zitate, inzwischen auch schon zum Zitat geworden ist

2.7 Idole

Christoph Schlingensiefel beschränkt sich aber nicht auf die Selbstdarstellung, er schlüpft auch mit Vorliebe in die Rollen von Menschen, die ihn beschäftigen. So verkörperte er etwa in seinem Stück *Hurra Jesus* (1995) die Figur des Heilands, in *Rocky Dutschke 68* (1996) inszenierte er sich als der Studentenfürer Rudi Dutschke mit Perücke und gestreiftem Pullover, bei seiner Aktion *Mein Filz, mein Fett, mein Hase* (1997) auf der documenta bezog er sich auf Joseph Beuys. Zu weiteren Rollen gehörten der Neonazi Michael Kühnen und der Regisseur Rainer Werner Fassbinder. Ihn faszinieren Idole, denn er ist der Meinung, dass man sich absolut mit seinem Idol identifizieren kann, was jedoch nur in Frustration enden kann, da sie etwas verkörpern, das man selbst nie sein kann. Für Schlingensiefel ist das Spiel mit Idolen und Bildern ein Weg um, wie er es ausdrückt, „Wieder-Lust-Kriegen-am-Leben“. „Man muss die Unlust, am Leben teilnehmen zu müssen, umwandeln in Energie für einen Prozess, der Suche nach etwas, das Lust bereitet. Das ist schwer, und oft habe ich ganz unlustige Gefühle dabei.“¹⁶ Dieses in fremde Rollen Schlüpfen ist natürlich zutiefst ironisch, wenn Schlingensiefel etwa mit einer lächerlichen Rudi Dutschke - Perücke wirre Sätze rezitiert. Und genau diese Ironie braucht er auch um eine Selbstdistanz zu erschaffen. Wenn er als Jesus auftritt, dann gibt er bekannt, dass er an einem Täuschungsmanöver teilnimmt, in dem er auch sich selbst betrügt.

2.8 Die Theaterfamilie

Schlingensiefel arbeitet meist mit einem fixen Ensemble, bestehend aus Schauspielern und Laiendarstellern, die er als seine „Theaterfamilie“ bezeichnet. Der Ursprung dieser

¹⁶ Schlingensiefel, Christoph; „Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da“ In Lochte, Jutta; Schulz, Wilfried (Hrsg.); *Schlingensiefel!*; Hamburg 1998; S 19.

Konstellation lag in seiner Aktion auf der documenta 1997. Dabei ist die Funktion dieser Theaterfamilie der Austausch von Ideen in einem „[...] System das sich pumpend bewegt“¹⁷. Eine besondere Stellung in diesem System nehmen Menschen ein die „[...] sich bewusst sind, dass sie einen Fehler haben oder einem Sprung in der Schüssel [...]“¹⁸. Schlingensiefel begreift diese Menschen als Lücke oder Fehler im System, was seiner Auffassung von einer fließenden Inszenierung, bzw. dem „Scheitern als Chance“, entspricht. Vor allem durch den Einsatz von behinderten Darstellern wird eine Unberechenbarkeit der Situation in seine Inszenierungen eingebracht in der Kontrollmechanismen verloren gehen.¹⁹

Zusammenfassend lässt sich über das Theater Christoph Schlingensiefel sagen, dass seine herausragendste Eigenschaft das Niederreißen der vierten Wand und damit die Aktivierung des Zuschauers ist. Alle Methoden, die er in seinem Theater anwendet, das Spiel mit Wahrhaftigkeit, Selbstdarstellung und Imitation von Idolen sowie Ironie und Sarkasmus helfen dabei und machen seine Aktionen einzigartig. Seine Methode macht es möglich, den sonst so unbeteiligten Zuschauer in das Geschehen zu involvieren und vom passiven Zusehen zum aktiven Handeln zu animieren, oder wie Sandra Umathum es formuliert: „Es gilt „System 1 („Zuschauen“) zu überwinden, um bei System 3 („Machen“) anzukommen; System 2 („Können“) darf dabei getrost übersprungen werden.“²⁰ Das ist sicher auch der größte Verdienst seines Theaters, es zwingt zur Stellungnahme.

2.9 Der Animatograph

Der Animatograph ist ein künstlerisches Langzeitprojekt Schlingensiefels, welches das erste Mal im Mai 2005 auf die Initiative von Francesca von Habsburgs Foundation Thyssen-Bornemisza Art Contemporary in Reykjavik stattfand. Insgesamt waren fünf Stationen geplant: auf einem ehemaligen Militärflugfeld in Neuhardenberg bei Berlin, einem Township in Lüderitz in Namibia genannt Area 7, am Burgtheater Wien und auf der Volksbühne in Berlin. Diese fünf Stationen fungieren als Hauptteil des Animatographen. Sie sind sowohl auf konzeptioneller, als auch auf formaler und inhaltlicher Ebene miteinander verbunden, wobei jede Station auch als eigenständiges Werk funktioniert.

¹⁷ Schlingensiefel, Christoph; „Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da“ In Lochte, Jutta; Schulz, Wilfried (Hrsg.); *Schlingensiefel!*; S. 32.

¹⁸ Schlingensiefel, Christoph; „Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da“ In Lochte, Jutta; Schulz, Wilfried (Hrsg.); *Schlingensiefel!*; S. 33.

¹⁹ Schlingensiefel, Christoph; „Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da“; S. 32-34.

²⁰ Umathum, Sandra; „Christoph Schlingensiefel Regisseur der schnellen Reaktion“ In *Werk Stück Regisseure im Porträt*; Berlin 2003; S. 144.

Die Idee zum Animatographen lieh sich Schlingensief vom britischen Filmproduzenten Robert W. Paul, der unter diesem Namen Ende des 19. Jahrhunderts einen Apparat präsentierte, mit dem bewegliche Fotos auf die Bühne projiziert werden konnten. So sollte das Theater durch den Film reformiert werden.²¹

Als Ursprung des Animatographen gilt Schlingensiefs *Parsifal* Inszenierung im Jahr 2004 bei den Bayreuther Festspielen. Hier ließ Schlingensief eine Drehbühnenkonstruktion errichten, um ein Bühnenbild zu schaffen, das sich ständig veränderte. Projektionen nahmen eine tragende dramaturgische Rolle ein, indem Filmeinspielungen und geometrische Animationen von mehreren Projektoren auf die sich ständig veränderten Kulissen der Drehbühne projiziert wurden. Das Resultat war ein „[...] sich mit jedem Stück Drehung verändernder künstlerischer Bühnenorganismus, überlagert von einem unaufhörlichen Bilderfluss.“²²

Der Animatograph besteht aus einer mobilen Drehbühne, die mit Bauteilen und Requisiten ausgestattet ist. Somit bietet er eine Spielfläche für Aktionen, die es dem Betrachter erlauben, nicht nur die frontale Ansicht zu sehen, sondern auch in das Geschehen einen genaueren Einblick zu bekommen. Bretterverschlüsse, Leinwände und andere Elemente dienen als Trennwände, welche die Konstruktion in bespielbare Räume und Segmente unterteilen und als Projektionsfläche für filmische Arbeiten und Aktionen dienen. „Der Animatograph ist Raumkonstruktion, Bühnenelement, Aktions- und Projektionsfläche zugleich.“²³ Der Betrachter nimmt im Animatographen einen großen Stellenwert ein, durch sein Betreten wird die Konstruktion erst lebendig, und der Betrachter Teil des Ganzen und ebenfalls zur Projektionsfläche. Durch die Projektionen sowie die sich ständig ändernde Konstruktion des Animatographen kommt es zu der bei Schlingensief typischen Bilderflut, indem Bilder übereinander gelegt werden. Durch die Verwendung des Animatographen kommt es zu einer Auflösung narrativer Strukturen zugunsten sich ständig bewegender, überlagernder Parallelaktionen, die den Betrachter als konstitutives Element begreift.

Inhaltlich ist der Animatograph „[...] auf der Suche nach dem „modernen Mythos“ [...]“²⁴

Berka definiert die Funktion des Animatographen in erster Linie als Produzent von Bildern, die auf den ersten Blick nicht leicht zu entziffern sind. Das ist seiner Meinung nach auch ein

²¹ vgl. o.A.; „Der exzessive Seelenschreiber“ In *Die Presse* vom 14.01.2006; S. 33.

²² Berka, Roman; „Schlingensiefs Animatograph, Beobachtung eines künstlerischen Langzeitprojekts von Christoph Schlingensief“ Dipl. Arb. Wien, 2008; S. 10, 11.

²³ Berka; S. 12.

²⁴ Berka; S. 17.

Stilmittel in Schlingensiefs Kunst, die Irritation und Überforderung des Zuschauers. Das Bild steht für Schlingensief immer an erster Stelle. Dies ist mit Hinblick auf seine Vergangenheit als Filmregisseur nicht weiter verwunderlich. Die erzeugten Bilder folgen keinem auf den ersten Blick erkennbaren logischen Muster, vielmehr haben sie multiple Bedeutungen, die sich netzartig ausbreiten und zitatarig zusammengefügt sind. Dabei erweitert sich das Bilderrepertoire von Station zu Station, man könnte sagen, dass sich der Animatograph mit immer mehr Bildern auflädt, je öfter er bespielt wird. Dabei nimmt er auch immer Bezug auf die Umgebung, in der er aufgestellt wird.

Die Bilder stehen gleichwertig nebeneinander, überlagern sich, verfolgen keine lineare Geschichte, sondern bilden ein sich ständig vergrößerndes, nicht-hierarchisches Netzwerk, in dem alles mit allem verknüpft ist. Schlingensief betätigt sich nicht erst seit dem Animatographen als obsessiver Bilderproduzent, die „Lebensmaschine“ erfüllt vielmehr eine Multiplikatorfunktion, der Output erhöht sich stetig. Das animatographische Projekt bietet die Kulisse für zu produzierende Bilder, die wiederum in den Animatographen einfließen usw.²⁵

Der „moderne Mythos“ des Animatographen vereint Versatzstücke aus der Gralslegende, germanischer Mythologie, altisländischer Sagenwelt, afrikanischen Naturreligionen und dem zentralasiatischen Schamanismus. „Der Animatograph will „archaische Urbilder“ mit den Mitteln der Kunst transformieren und auf unsere Zeit projizieren.“²⁶ Aus diesem Reservoir schöpft der Animatograph seine Themen, wobei sich diese ständig verändern und ineinander übergehen.²⁷

²⁵ Berka; S. 20.

²⁶ Berka; S. 20.

²⁷ vgl. Berka; S. 9-20.

3 *Happening und Fluxus*

3.1 *Happening*

Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhundert kam es zu einem Bruch mit bürgerlichen Konventionen in der Kunst. Die Futuristen, Dadaisten und Surrealisten entdeckten die Wirksamkeit der Aktion als Darstellungsmittel. Die bourgeoise Scheinmoral wurde in Aktionen angegriffen. Im Zuge dieser Entwicklung kam es zu einem Paradigmenwechsel und der Infragestellung des Kunstbetriebs und seiner Mechanismen, insbesondere der Museen und Akademien.

In der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts²⁸ stand gerade die Aktionskunst entweder im Zeichen des Protests, oder sie hatte – positiver – die Aufgabe, immer vor dem Hintergrund einer beklagenswerten Realität, Modelle, Utopien, Vorschläge für eine bessere Welt zu verbreiten.²⁹

In den 1960er Jahren kam es zu großen, gesellschaftlichen Umbrüchen, die Einfluss auf die künstlerischen Ausdrucksformen nahmen. Studentenunruhen waren ein Zeichen für einen tief greifenden strukturellen Wandel der Gesellschaft. Die Generation nach dem Zweiten Weltkrieg wollte sich von dem Trauma des Krieges nicht mehr unter Druck setzen lassen und verlangte nach mehr Freiheit. Die Kunst der damaligen Zeit reflektierte diese Veränderungen in einer Vermehrung von Aktionen und Happenings. Diese neuen Ausdrucksformen ermöglichten eine Partizipation und regten somit zum aktiven Nachdenken und Handeln an.

Die gemeinsame Absicht all dieser Aktivitäten war eine Abrechnung mit den alten, erstarrten Darstellungsformen der Kultur überhaupt. Dabei wurden die traditionellen Rahmenbedingungen – Konzert, Theateraufführung, Dichterlesung – anfänglich noch beibehalten,³⁰ allerdings mit der Absicht, eben diese durch unerwartete Darstellungen zu sprengen.³⁰

Der Beginn des Vietnamkriegs löste nicht nur in den USA, sondern auch international eine schwere Krise aus. Eine weitgreifende Auseinandersetzung mit den Gesellschaftsstrukturen der westlichen Welt war die Folge. Im Jahr 1968 nahmen die Studentenrevolten in gewisser Weise die Form eines Happenings an.³¹

Den Studentenrevolten des Jahres 1968 ging die Formierung einer intellektuellen Neuen Linken zuvor. Eigenständiges, politisches, Engagement von Studenten wurde in der amerikanischen politischen Kultur ursprünglich nicht unterstützt. Zu Beginn der 1960er Jahre kam es jedoch zu einer veränderten Sichtweise der Rolle des Studenten an den Universitäten.

²⁸ gemeint ist das 20. Jahrhundert.

²⁹ Jappe, Elisabeth; *Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*; München 1993; S. 11.

³⁰ Jappe; S. 17.

³¹ Vgl. Jappe; S. 17-21.

Als Auslöser fungierten die „sit-ins“ der schwarzen Bürgerrechtsbewegung seit 1960, die von den weißen Studenten im Norden des Landes zu einer zentralen, moralischen und historischen Herausforderung wurden. Die Form des „sit-ins“ als Zeichen gewaltlosen Protests löste bei den Studenten eine starke Faszination aus.

Die „sit-ins“ faszinierten die Studenten auch deshalb, weil sie eben nicht durch eine strikte Ideologie abgesichert waren, sondern eine direkte Antwort auf erfahrene, offensichtliche Ungerechtigkeit boten und einem unkomplizierten, unideologischen Anspruch entsprangen, der sich direkt auf die amerikanische Verfassung berief.³²

Das politische Klima der McCarthy - Ära hatte sich etwas entspannt, doch herrschte eine große Skepsis gegenüber den Werten der Elterngeneration. Vor diesem Hintergrund formierte sich eine Neue Linke in den USA, die aus mehreren Gruppierungen bestand. Sie teilten gemeinsame Ideen und Wertvorstellungen, die in ihren Grundzügen übereinstimmten. Diese bestanden aus folgenden Punkten:

- der Kritik an der kommunistischen Bewegung bei Gleichzeitiger Kritik am Kalten Krieg;
- der Kritik der amerikanischen Gesellschaft und der amerikanischen Außenpolitik im besonderen;
- der Akzentuierung freier Meinungsäußerung als Grundprinzip sowohl der eigenen Organisation als auch der anzustrebenden neuen Gesellschaft;
- dem Interesse an neuen direkten sozialen Aktionsformen, die in der Lage waren, der Linken eine Alternative zur dominanten Demokratischen Partei zu bieten.³³

Diese Ideen wurden auch auf kultureller Ebene reflektiert. Diese aus dem Underground stammenden politischen und kulturellen Strömungen formten die Identität einer neuen Generation. Sie beruhte auf der Idee, dass sozialer und kultureller Wandel in den Händen der Jugend liegen sollte. Die Vorstellung einer „participatory democracy“, einem Gesellschaftssystem, in dem der Einzelne an sozialen Entscheidungen teilhaben, und die Gesellschaft die Selbständigkeit des Menschen förderten sollte.³⁴

3.1.1 Definition

Thomas Dreher definiert in seinem Buch *Performance Art nach 1945 (2001)* den Begriff Happening als „künstlerische Aktionsformen, die im Unterschied zu Theateraufführungen keine schriftlich fixierten Dialoge aufweisen.“³⁵ Stattdessen treten Alltagshandlungen zwischen oder vor dem Publikum in den Vordergrund. Die Publikumsbeteiligung erstreckt

³² Flacks, Richard; „Ursprünge der amerikanischen New Left“ In Gilcher-Holtey, Ingrid; 1968. *Vom Ereignis zum Mythos*; Frankfurt am Main 2008; S. 203.

³³ Flacks; S. 206.

³⁴ Vgl. Flacks; S. 201-222.

³⁵ Dreher, Thomas; *Performance Art nach 1945, Aktionstheater und Intermedia*; München 2001; S. 15.

sich von Zuschauern zu Beteiligten. Die Aufführungsräume können sowohl alltägliche Außen- und Innenräume, aber auch Kunstgalerien, Hörsäle oder Bühnen sein. Die Mitwirkenden sind meist keine Schauspieler und werden bei Proben, vor der Aufführung oder im Verlauf der Aktion in die Aktionspläne eingewiesen. Meist gibt es jedoch keine Proben, sondern nur grobe Aktionspläne. Sie können auch das Publikum zur Mitwirkung auffordern.

Anstatt eines schriftlich fixierten Dialogs tritt der Aktionsplan. Er kann alle Aufführungsmomente in einer Notation auflisten und somit den Zeitablauf genau festlegen. Das muss aber nicht zwingendermaßen der Fall sein. Lücken in der Notation können während der manchmal stattfindenden Proben von dem Autor des Aktionsplans durch mündliche Anweisungen ergänzt werden oder von den Akteuren improvisiert werden.³⁶

In den 1960er und siebziger Jahren wurden Happenings als Aufführungsformen charakterisiert, die sich durch Publikumspartizipation von theatralischen Aktionen unterscheiden. Es gab jedoch auch Happenings, die das Publikum nicht in die Aktion miteinbezogen. Trotzdem hielt sich die gängige Auffassung, dass es sich bei Happenings um partizipatorische Aktionsformen handelte. In den siebziger Jahren wurde der Begriff „Performance Art“, als Bezeichnung für Aufführungsarten die keine Publikumspartizipation beinhalteten, verwendet. Dieser Begriff wird heute für [...] experimentelle Aktionsformen inklusive Happenings jenseits der Theaterkonventionen, vor allem Aktionstheater jenseits des Rollenspiels mit schriftlich fixierten Dialogen verwendet.“³⁷

Erika Fischer-Lichte schreibt dem Theater sowohl referentielle als auch performative Funktionen zu, wobei die referentielle sich auf die Darstellung von Handlungen etc. und die performative auf den Vollzug von Handlungen konzentriert. In den 1950er Jahren war die referentielle Funktion des Theaters noch dominant, während die performative in den Hintergrund gedrängt worden war. Mit dem Beginn der 1960er Jahre setzte jedoch ein Wandel ein, der zu einer Vermischung der verschiedenen Künste wie Theater, Literatur und bildender Kunst führte. Das performative Element, das zuvor als Abgrenzung des Theaters von den anderen Künsten diente, gewann an Bedeutung. Ein Beispiel hierfür wären Action Painting, body art oder Videoinstallationen. Im Zuge dieser Veränderung kam es auch zu einem Wandel der Rolle des Künstlers.

Entweder präsentiert sich der Künstler selbst als Darsteller vor einem Publikum – nämlich in der Aktion des Malens oder in der Zurschaustellung seines in spezifischer Weise hergerichteten oder agierenden Körpers - , oder der Zuschauer ist aufgefordert, sich um die

³⁶ vgl. Dreher; S. 15-19.

³⁷ Dreher; S.19.

Exponate herumzubewegen und mit ihnen zu interagieren, während andere Besucher zuschauen.³⁸

Als Vertreter dieser neuen Darstellung des Künstlers sieht Fischer-Lichte Joseph Beuys, die Fluxus Künstler sowie die Vertreter des Wiener Aktionismus. In weiter Folge kam es zu der Bildung eines neuen Genres: der Performance Art.

Fischer-Lichte sieht eine Veränderung unserer (westlichen) Kultur hin zu der „Inszenierung von Kultur“³⁹, welche sich auf alle gesellschaftlichen Aspekte ausdehnt. Hierbei kommt der Handlung oder dem Erlebnis eine starke Bedeutung zu. Das Performative, als neuer Leitbegriff unserer heutigen Kultur, übernahm die Funktion, die dem Theatralen um die Jahrhundertwende von Nikolaj Evreinov zugeschrieben wurde: die Fähigkeit des Menschen, seine Umwelt durch kreative Handlungen zu verändern, nach Fischer-Lichte das Performative, ins Zentrum des Interesses zu rücken.

Erika Fischer-Lichte sieht einen Zusammenhang zwischen Theatralität und Performance. Sie definiert den Begriff der Theatralität anhand von vier Aspekten:

- 1) den der *Performance*, die als Vorgang einer Darstellung durch Körper und Stimme vor körperlich anwesenden Zuschauern gefaßt wird und das ambivalente Zusammenspiel aller beteiligten Faktoren beinhaltet.
- 2) Den der *Inszenierung*, der als spezifischer Modus der Zeichenverwendung in der Produktion zu beschreiben ist;
- 3) Den der *Korporalität*, der sich aus dem Faktor der Darstellung bzw. des Materials ergibt;
- 4) Den der *Wahrnehmung*, der sich auf den Zuschauer, seine Beobachtungsfunktion und -perspektive bezieht.⁴⁰

Weiters führt Fischer-Lichte aus, dass Performativität durchaus auf alle dieser vier Aspekte angewendet werden kann, wodurch es zu einer deutlichen Bezug der beiden Begriffe aufeinander kommt. Jedoch sieht sie diese als nicht genau deckungsgleich an. Die Post-Avantgarde versuchte vielmehr mittels Theatralität zu einer Performativität zu gelangen, einem Prozess, den Fischer-Lichte als Transformationsakt sieht. Als Grundlage ihrer Theorie sieht Fischer-Lichte den von Arnold van Gennep geprägten Begriff der Liminalität, eine symbolisch aufgeladene Grenz-und Übergangserfahrung, die mit Übergangsriten einhergeht. Diese Übergangsriten lassen sich in drei Phasen einteilen, eine Trennungsphase, in der die zu transformierende Person aus dem Alltagsleben herausgenommen und diesem entfremdet wird,

³⁸ vgl. Fischer-Lichte, Erika; „Grenzgänge und Tauschhandel“ In Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.) *Theater seit den 60er Jahren*; Tübingen 1998; S. 11.

³⁹ Fischer-Lichte; „Grenzgänge und Tauschhandel“; S. 13.

⁴⁰ siehe Fischer-Lichte, Erika; „Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen“ In Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.) *Theater seit den 60er Jahren*; Tübingen 1998; S. 88.

eine Schwellen- oder Transformationsphase, in der sich der Transformierende in einem Zustand des Zwischenbereichs befindet, der neue, teils verstörende Erfahrungen zulässt, und einer Reintegrationsphase, in der die betreffende Person wieder in die Gesellschaft eingegliedert wird.

Opfer-, Heilungs-, und Exorzismusrituale sind passende Beispiele für diese Art des Wandels. Ihre Aufgabe ist es „[...] in Zeiten individueller und sozialer Krisen einen sicheren Übergang vom gegebenen Zustand in einen anderen zu gewährleisten [...]“⁴¹ Fischer-Lichte sieht in dieser Funktion eine Erklärung für deren häufige Verwendung bei Performance Künstlern, besonders in der Zeit der 1960er und 1970er Jahre, einer Zeit starker politischer und sozialer Umbrüche.

3.1.2 Entwicklung

Michael Kirby versucht in seinem Artikel „Happenings An Introduction“ eine Definition von dieser Kunstform zu finden. Er sieht die Entstehungsgeschichte in New York, wo sich der Begriff entwickelte. Es ist jedoch nicht so leicht eine klare Definition davon zu finden, was genau ein Happening eigentlich ist. Zu viele verschiedene Künstler waren in der Bewegung beteiligt, und jeder wollte der neuen Kunstform seine eigene Prägung geben. Kirby sieht einen klaren Zusammenhang zwischen Happenings und dem Theater. In seiner Sicht ist das Happening eine neue Form des Theaters. Es lässt sich jedoch nicht verleugnen, dass das Happening auch Anklänge an die visuelle Form des Action Paintings nahm. Untermuert wurde diese Verbindung durch die Orte an denen die ersten Happenings stattfanden, nämlich Kunstgalerien wie die Reuben Gallery in New York. Auch waren viele Performer bildende Künstler, die den Raum bearbeiteten und nicht mehr die (Bild) Fläche. Jedoch wurden auch Audiomaterial und sogar Gerüche eingesetzt, was über den visuellen Aspekt hinausging. Kirby spannt den Bogen der verschiedensten Einflüsse des Happenings von den Merzcollagen Kurt Schwitters zu den Dada Aufführungen im Cabaret Voltaire bis hin zu Jackson Pollocks Action Paintings und den Aufführungen John Cages.⁴²

Das erste Happening wurde 1952 von John Cage am Black Mountain College performt. Es bestand aus simultanen, aber voneinander unabhängigen Präsentationen von Musik, Poesie,

⁴¹ siehe Fischer-Lichte; „Verwandlung als ästhetische Kategorie“; S. 24.

⁴² Kirby, Michael; „Happenings An Introduction“ In Sanford, Mariellen (Hrsg.) *Happenings and other Acts*; New York 1995; S. 9.

Tanz, Film, Dia-Projektionen und Vorlesungen. Es nahmen Künstler wie Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, David Tudor und Charles Olson daran teil. Cages bekanntestes Werk, *4'33''*, war eine Antiperformance, in der David Tudor in einem weißen Smoking auf die Bühne ging, sich an ein Klavier setzte und für vier Minuten und dreiunddreißig Sekunden nichts anderes tat, als dreimal den Klavierdeckel zu öffnen und wieder zu schließen. Cage spielte mit der Erwartungshaltung des Publikums, welches Musik erwartete, doch stattdessen nur Stille bekam.

3.1.3 Dada

Dada war eine Kunstform, die sich im Jahr 1916 in Europa und den USA auszubilden begann. Der Name leitet sich einerseits von dem französischen Wort für Steckenpferd, andererseits von der Nachahmung einer kindhaften Sprache her. Die offizielle Geburt des Dadaismus war eine Performance im Cabaret Voltaire in Zürich. Die Veranstaltung inkludierte Vorlesungen, Konzerte, Lesungen, Lautgedichte und Tänze in seltsamen Kostümen. Die verschiedensten Aktivitäten fanden teilweise gleichzeitig statt.⁴³ Die Künstler waren beeinflusst durch die Ereignisse im Ersten Weltkrieg, die ihre Leben zerstört hatten. In ihrer Kunst rebellierten sie gegen herkömmliche Konventionen. Dada war eine Anti-Kunst, die sich dem logischen Zusammenhang entzog. Aufgrund dieser Einstellung war auch die Ausformung dieser Kunst fragmentarisch, so wie z.B. die Collage, die von Kurt Schwitters erfunden wurde. Die Hauptvertreter waren Hans Arp, Max Ernst, George Grosz, Man Ray Francis Picaba und Kurt Schwitters. „Ihr Ziel war es zu schockieren, eine Anti – Kunst zu machen, um die Sinnlosigkeit leerer Konventionen aufzudecken. Es war ein Ansatz, die Kunst ins Leben zu überführen, und sie gleichzeitig dem ästhetischen Genuß zu entziehen.“⁴⁴

Als einer der Wegbereiter des Dadaismus gilt Marcel Duchamp. Seine weltberühmten Ready-mades entstanden aus seiner Überzeugung, dass die Malerei durch die Entdeckung der Fotografie ihre Aufgabe als Wiedergabe optischer Tatsachen obsolet geworden war. Seine Ready-mades waren Gegenstände des täglichen Gebrauchs, denen er durch kleine Veränderungen ihre praktische Funktion nahm und die somit Denkanstöße liefern sollten. Seine Objektkunst bestand ab 1913 nur noch aus industriell gefertigten Produkten. „Für ihn war die Kunst an einem Endpunkt angelangt, künstlerisches Tun wurde nunmehr durch „Denkbilder“ ersetzt.

⁴³ vgl. Kirby; S. 9

⁴⁴ Weber, Christa; *Vom „Erweiterten Kunstbegriff“ zum „Erweiterten Pädagogikbegriff“*; Frankfurt 1991; S. 15.

Mit seinen Werken wollte Duchamp alle bis dahin geltenden Vorstellungen von Kunstwerk und der schöpferischen Tätigkeit des Künstlers für absurd erklären. Ein Ready-made konnte nicht mehr auf den Begriff des Originals festgelegt werden, da es ein Massenprodukt war. Der Einsatz alltäglicher Gebrauchsgegenstände als künstlerisches Material sollte den Betrachter schockieren und die Ausstellung einer Pissoirschüssel im Jahre 1917 in New York bedeutete einen Affront gegen den traditionellen Kunstbegriff.⁴⁵

Diese Absurdität des Kunstbegriffes wurde auch für die Dadaisten zum Leitmotiv. Mit ihren Aktionen sprengten sie den vormals so stark definierten Rahmen von Kunst. Marcel Duchamp und die Dadaisten können somit durchaus als Wegbereiter später entstehender Kunstformen gelten. Parallelen zu späteren Aktionsformen sind nicht von der Hand zu weisen. Vor allem John Cage war von Duchamp beeinflusst, indem er dessen Zufallsprozeduren für die Verzeitlichung der Ready-mades modifizierte und ein neues Notationsverfahren entwickelte. Seine Notationen legten die Wahl von Verfahren der Klangproduktion und von Aktionsformen nicht fest, sondern überließen diese häufig den Interpreten.

Ein Beispiel hierfür ist das Multimedia-Happening, das 1952 am Black Mountain College aufgeführt wurde. Hier kam es zu „[...] einer Trennung von Notation und Ausführung, die Übergabe der Verantwortung für die Ausführung an den Ausführenden durch Verzicht auf künstlerische Kontrolle der Realisation und die Offenheit für jede Art von kunstexternen Ereignis.“ Die Folge dieser Praxis war Inter- und Multimedialität. „Dadaistische Zufallsoperationen und Simultanität von Aktionen kehren bei John Cage und Fluxus in Multi- und Intermedia Events wieder.“⁴⁶

In ihrem Artikel „Wahlverwandtschaften: Der Surrealismus und die politischen Aktionen von Christoph Schlingensief“ zieht Franziska Schöbler Parallelen zwischen Schlingensiefs Theater, dem Surrealismus und Dadaismus. Als konstitutives Element seines Theater sieht sie das Verwischen der Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst, welches die verborgenen Regeln von Politik, Wirtschaft und Kunst sichtbar machen. Dieses Verwischen der Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit „[...] positioniert Schlingensief in der Tradition der Avantgarde, die Partikel des Realen, Diskurse mit hohen Realitätseffekten [...] in einen erweiterten Kunstbegriff integriert und die Kunst in das Stadium der Selbstkritik eintreten lässt.“⁴⁷ Sowohl Surrealisten als auch Dadaisten gingen der Frage nach dem Verhältnis der Kunst zum Leben nach und kritisierten das Theater der Bildungsbürger. Es kam zu der

⁴⁵ Weber; S. 16-17.

⁴⁶ Dreher, S. 53

⁴⁷Schöbler, Franziska; „Wahlverwandtschaften: Der Surrealismus und die politischen Aktionen von Christoph Schlingensief“ In Gilcher-Holtey, Ingrid; Kraus, Dorothea; Schöbler, Franziska (Hrsg.); *Politisches Theater nach 1968*; Frankfurt/Main 2006; S. 271.

Entdeckung des Zuschauers, dessen revolutionäre Impulse freigesetzt werden sollten. Die Mittel, welche sie hierfür einsetzen, wurden bereits erwähnt, deshalb sollen hier nur die Grundpunkte von Schöblers These herausgegriffen werden. Sie sieht das Widersprüchliche, welches Dada innewohnt, reflektiert in Schlingensiefs Konzept der Selbstprovokation, den kultivierten Selbstwiderspruch, den er dazu einsetzt, die Kunst zu dynamisieren. Der Skandal als Grundelement der Surrealisten und Dadaisten ist ebenfalls ein beliebtes Mittel, den Zuschauer zu aktivieren und wird auch bei Schlingensief öfters eingesetzt.

3.1.4 Allan Kaprow

Allan Kaprow, der ein Schüler von John Cage in dessen Klasse für experimentelle Musik in der New School for Social Research war, wurde von seinem Lehrer stark beeinflusst. Das Wort „Happening“ wurde das erste Mal von Allan Kaprow in einer nicht realisierten Event Partitur (event score) mit dem Namen „Something to take place: A Happening“ verwendet. Diese Partitur war ein Appendix in einem Essay, den Kaprow für die Universitätszeitschrift der Rutgers University 1959 publiziert hatte. Happening war ein Terminus, der nicht auf ungeteilte Freude innerhalb der Künstlergemeinschaft stieß. Trotzdem bürgerte sich der Begriff mangels einer besseren Alternative ein und wurde in den siebziger Jahren zu einem Schlagwort.

Collage

Allan Kaprows Entwicklung führte ihn von der Collage zur Assemblage bis zum Happening. Die Collage war für ihn wichtig, denn sie war seine Methode, Material zu sammeln, und ein System der Komposition. Durch die Collage war es ihm möglich, heterogenes Material wie Klänge, Texturen, Handlungen, Bilder und Ähnliches zu verwenden, das wenig mit linearer ästhetischer Kontinuität zu tun hatte. Diese befreite ihn von der Notwendigkeit, Einzelteile in eine harmonische Einheit zu fügen. Vielmehr konnte er die einzelnen Materialien für sich stehen lassen in ihrer ursprünglichen Form. Eine Technik, die ihm half, seinen Fokus von dem internalisierten Gleichklang eines Kunstwerks zu dessen Resonanz in der umgebenden Welt zu verschieben.

Assemblage

Die Assemblages waren eine Weiterführung der Collagen. Sie waren größer und bestanden aus größerem Material, das Kaprow auf den Straßen und in Eisenwarengeschäften fand. Kaprow verwendete Holz, Teer, zerbrochenes Glas, Karton und Kabeldrähte. Genauso wie

die Collagen enthielten die Assemblages Elemente der traditionellen Malereitradition, wie etwa die rechteckige Form, die Verwendung von Farbe und den Fokus auf die visuelle Wahrnehmung. „Kaprow wanted to replace the „art look“ with materials and images that referred to commonplace forms of entertainment and advertising, such as carnivals, shooting galleries, and sandwich boards.“⁴⁸ Es ging Kaprow darum, alltägliche Materialien in neuem Kontext zu sehen. Eine seiner bekanntesten Assemblagen *Rearrangeable Panels* konnte in verschiedenen Aufstellungen arrangiert werden. Neun Paneele bestehend aus Teer, Wachsäpfeln, Spiegeln und farbigen Glühbirnen konnten beliebig verschoben werden; nicht nur vom Künstler selbst, sondern auch von Kuratoren und Sammlern. Hier ließ sich schon eine Tendenz in den späteren Arbeiten Kaprows mit dem Publikum vorhersehen. Mit diesen Paneelen wurde die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den umgebenden Raum gelenkt, eine Tatsache, die Allan Kaprow auf die Idee brachte, dass auch der Raum selbst eine Assemblage wäre, in welcher der Zuschauer beteiligt sein könnte.

Kaprows Assemblages zogen ihre Inspiration von verschiedenen Quellen wie Marcel Duchamps Ready-mades, Jackson Pollocks Action paintings der Collage und dem Zufallsprinzip in John Cages Kunst.⁴⁹

Environments

Von seinen Assemblages ging Kaprow weiter zu Environments, indem er seine Assemblages in Studios, Kirchenkellern und Galerien ausbreitete, bis diese Orte selbst zu Assemblages wurden. Der Zuseher wurde in ein multisensuelles Environment hineinversetzt. Man befand sich inmitten eines abstrakten Gemäldes, die Malerei wurde dreidimensional. Es war Kaprows Intention, den Zuseher körperlich in das Geschehen zu involvieren. „Filling the room with „art“, he reasoned, would challenge the social conventions built into the relationship between the artist and the audience, resulting in experiences that were neither performed nor witnessed, but were a synthesis of the two.“⁵⁰ Dadurch, dass es in diesen Environments keine Bühne oder Sitzplätze gab, wurde das Publikum zu Ausführenden (performers).⁵¹

Das erste Environment war *Beauty Parlor* im Jahr 1958 in der Hansa Gallery. In diesem zuerst unbetitelten Environment wurden Bahnen aus Stoff und Plastik parallel aufgehängt und mit blauer, schwarzer und roter Farbe bemalt. Mechanische Geräusche drangen aus der Decke.

⁴⁸ Kelley, Jeff; *Childsplay The Art of Allan Kaprow*; Berkeley 2004; S. 14.

⁴⁹ Kelley; S. 15-17.

⁵⁰ Kelley; S. 20.

⁵¹ Kelley; S.13-20.

Mit dieser Technik gelang es Allan Kaprow, Action painting in den Raum des Zuschauers zu bringen, welcher von der Kunst in dem Raum umgeben war und in der er handeln konnte. „His environments were designed to hide, or at least to contradict, a given architectural interior, reshaping the space according to the irregular patterns and textures of the materials within. The viewer’s experience would be of those materials as a kind of organic quasi-architecture flowing „easily within itself.“⁵² Kaprow machte somit den Zuseher zu einem Teil seines Environments. Er empfand es als spannend, die Menschen in seine Environments einzubauen, und dies führte ihn schließlich zum Happening.

18 Happenings in 6 Parts

1959 veranstaltete Allan Kaprow *18 Happenings in 6 Parts* in der Reuben Gallery in New York. Die Performance zog sich über sechs Abende und war ein komplexes theatrales Werk. Jeff Kelley beschreibt Kaprows Intentionen folgendermaßen:

Working his way from paintings to action collages to assemblages to environments to event compositions, Kaprow had continually questioned the aesthetic conventions of framing, the relationship between subject and object, the distinction between artist and audience, and the roles of intention, chance, and the senses. Now, all that questioning was about to culminate in a grand experiment. The Happening – with its carefully composed score, geometrically divided floor plan, six sequential parts, three simultaneous performances, eight overlapping sound tracks, ritualized physical movements, „rapidly“ or „quickly“ projected slides, precisely spoken text, eccentrically constructed props, unequivocal directions to the performers, and terse instructions to the audience – was a compendium of aesthetic conventions being overturned.⁵³

18 Happenings in 6 Parts war ein Experiment Kaprows, das die Grenzen der damaligen Kunstwelt abstecken sollte. Allan Kaprow hatte den Ablauf der Abende genauestens durchgeplant. Sowohl die mitwirkenden Künstler, als auch das Publikum erhielten Karten, in denen der Ablauf des Abends genau dargelegt wurde. Die Karten, die das Publikum bekam, erhielten Anweisungen, wann es sich wo hinzugeben hatte. Die Karten teilten die Besucher in participants (Teilnehmer) und visitors (Zuschauer) ein. Mit sechs participants begann Kaprow schon zwei Wochen vor der Aufführung zu proben und folgte dabei seinen vorher festgelegten Notationen. Mittels Paravents verwandelte er den Aufführungsraum in drei geteilte Stationen mit eigenen Zuschauerbereichen, die mit Klappstühlen ausgestattet waren. Ein Programmzettel informierte über die Dauer der Pausen zwischen den einzelnen „parts“. Drei Karten wurden an die „visitors“ ausgeteilt, welche über die Stations- und Sitzplatzwechsel, die während der Pausen zwischen den „parts“ stattfanden, informierten. Die

⁵² Kelley; S. 21.

⁵³ Kelley; S. 34, 35.

Aufführung war so konzipiert, dass jeder Besucher zwei Mal die Stationen wechselte. Von jeder Station aus konnten auch Teile der anderen Aktionen, die nur durch mit Plastikfolien bespannte Paravents getrennt waren, verfolgt werden. Es gab keinen Beobachterstandort, weder für die Besucher noch für Kaprow selbst.

Bei den Aktionen gab es keine narrative Struktur, vielmehr schaffte Kaprow [...] „Anlässe für nicht darstellende Handlungen auf experimentellem Wege durch die Notation von Handlungsmöglichkeiten wie Klangproduktionen, gymnastische Übungen, simultane Aktionslesungen [...] Bemalen einer als Paravent eingesetzten Leinwand, Hosenbeine aufrollen, Orangen auspressen und Orangensaft trinken“.⁵⁴

3.2 Fluxus

3.2.1 Definition

Fluxus war eine Kunstbewegung, die 1961 von George Maciunas gegründet wurde. Der Name leitet sich von dem lateinischen Verb *fluere* ab, was soviel bedeutet wie fließen, strömen, oder im Fluss sein. Die Ziele von Fluxus steckte Maciunas folgendermaßen ab:

Fluxus objectives are social, motivated by the desire to stop the waste of material and human resources. Thus, Fluxus is definitely against the art-object as a non-functional commodity, to be sold and make a livelihood for an artist. Fluxus is anti-professional, against art as a vehicle promoting artist's egos. Fluxus manifestations are temporary until the time when fine art can be totally eliminated and artists find another employment.⁵⁵

Es ging ihm um eine sozialpolitische Kunst, die entpersonalisiert war und somit gegen das Künstlerego arbeitete. Die Wurzeln von Fluxus liegen in der Musik, besser gesagt in der Klasse, die John Cage von 1956 bis 1960 an der New School for Social Research leitete. Cages Klasse bestand aus wöchentlichen Kursen, die zuerst unter dem Namen Compositions und später Experimental Compositions firmierten. Das Ziel war, sich mit experimenteller Kunst und Musik auseinanderzusetzen. Zu den Teilnehmern gehörten unter anderem Al Hansen, Jackson MacLow, George Brecht und Allan Kaprow. Die Klasse wurde zum Treffpunkt junger Künstler in New York und legte den Grundstein für die spätere Fluxus Bewegung.⁵⁶ Dick Higgins, einer der Künstler, der Cages Klasse besuchte, beschreibt die Vorgehensweise der Klasse als unkonventionelle Art Musik zu machen. Nicht alle Teilnehmer konnten Noten lesen, wie zum Beispiel Al Hansen, und das einzige

⁵⁴ Dreher; S. 93.

⁵⁵ Wijers, Louwrien (Hrsg); *Fluxus Today and Yesterday*; London 1993; S. 9.

⁵⁶ Kloser, Peter; *Zufall und Fluxus: Die Cage Klasse*; 1998; S. 72.

Musikinstrument war ein Klavier. Ansonsten wurden Materialien wie Kämmen, Münzen oder Ähnliches verwendet. Cage legte den Fokus auf den Prozess der Notation, handwerkliches Können war ihm weniger wichtig.

Bald gingen die Künstler mit ihren Stücken an die Öffentlichkeit, sie hielten Performances in Kaffeehäusern oder Ateliers. Anders als die Kollegen, die Happenings in Galerien oder Museen veranstalteten, fehlte den Fluxus Künstlern ein Podium, auf dem sie ihre Kunst darstellen konnten. Als sie George Maciunas kennen lernten, der eine Galerie in New York betrieb, begannen sie Material für eine Anthologie zu sammeln, die unter dem Namen Fluxus herausgegeben werden sollte. Doch Maciunas musste vor seinen Gläubigern nach Europa fliehen und nahm viel von dem gesammelten Material mit.

1962 stand das Fluxus Magazin kurz vor der Veröffentlichung und aus diesem Grund wollte Maciunas ein großes Festival organisieren. Mit der Hilfe von Jean-Pierre Wilhelm, einem Düsseldorfer Kritiker, arrangierte er einen Arbeitsplatz im Museum von Wiesbaden. Das Festival lief unter dem Namen *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik*. Unterstützt wurde Maciunas dabei von Dick Higgins und Alison Knowles. Die Performance des Koreaners Nam June Paik war besonders eindrucksvoll. Er bedeckte sich mit Rasierschaum, streute Reis und Kiesel auf den Boden und ins Publikum und stürzte sich danach in eine alte Badewanne. Dann spielte er ein Kinderlied auf einem alten Grammophon. Zuletzt zerstörte eine Gruppe junger Komponisten ein Klavier mit Sägen, Hämmern und Brecheisen. Die Konzerte erregten großes Aufsehen und Fluxus war geboren.⁵⁷

Fluxus-Aktionen lösten beim Publikum heftigste Reaktionen aus. Die Tatsache, daß oft ein konventioneller Rahmen wie ein „Konzert“ gewählt wurde, reizte umso mehr, wenn dann der geheiligte Flügel zerstört, die schöne Abendrobe mit Tinte bespritzt wurde, das alles aber ohne aggressives Gehabe von Seiten der Künstler, sondern eher clownesk präsentiert: da war die Verwirrung perfekt.⁵⁸

Das Zerstören von Konzertflügeln und Besudeln von Abendroben war eine Kritik an den Lebenskonzepten der Bourgeoisie der damaligen Zeit. Vor allem das Klavier war ein Statussymbol des Bildungsbürgers und dessen Zerstörung somit Ausdruck einer gesellschaftskritischen Haltung der Künstler.

⁵⁷ vgl. Higgins, Dick; „In a Minesweeper around the World“ In Wijers, Louwrien; *Fluxus Yesterday and Tomorrow*; S. 31-35.

⁵⁸ Jappe; S. 20.

Festum Fluxorum

Maciunas stand in Kontakt mit Joseph Beuys, der damals ein Mitglied der Fakultät der Düsseldorfer Kunstakademie war. Mit seiner Hilfe organisierte er das *Festival Fluxus Fluxorum* am 2. und 3. Februar 1963 in Düsseldorf. Geplant war ein neunzigminütiges Programm, Maciunas gestaltete auch die dazugehörigen Poster und bestand darauf, dass nur seine eigene Typografie auf allen gedruckten Materialien verwendet wurde. Aufgrund seiner Unterstützung war Maciunas verpflichtet, auch Beuys zu dem Festival einzuladen, obwohl sie in ihren künstlerischen Anschauungen weit auseinander gingen. Dennoch war dies ein wichtiger Augenblick in Beuys Karriere und markierte den Anfang seiner Tätigkeit als Aktionist. Vierzehn Künstler nahmen an der Veranstaltung teil, doch Maciunas erwähnte auch solche, die er als Pioniere sah, wie John Cage und Györgi Ligeti.⁵⁹

YAM Festival

1963 organisierten George Brecht und Robert Watts ein Fluxus Festival unter dem Namen *YAM*, benannt nach einer Collage von Watts. Dieses Festival beinhaltete nicht nur Fluxus Arbeiten, sondern auch Tanzaufführungen von Trisha Brown und Yvonne Rainer und ein Happening von Allan Kaprow.⁶⁰

Eine einheitliche Definition für Fluxus zu finden, gestaltet sich als äußerst schwierig. Zu verschieden waren die Künstlerpersönlichkeiten, die in dieser Kunstrichtung mitwirkten. Fest steht jedoch, dass Fluxus eine internationale Bewegung war, die regionale Zentren in den USA, Frankreich, den Niederlanden, Dänemark, vormalige Tschechoslowakei, Japan und Deutschland hatte. Eine heterogene Gruppe von ungefähr dreißig Künstlern identifizierte sich mit Fluxus. Der Mann, der die Bewegung zusammenhielt, war George Maciunas. Er war für die Gestaltung aller Poster und Flyer sowie sämtlicher anderer Drucksorten zuständig. Seine Designs beinhalteten einen Code, der jedem einzelnen Künstler zugeteilt wurde. Er war auch der Organisator fast aller Fluxus – Events rund um den Globus. Durch seinen Einsatz erhielt die Gruppe von Künstlern, die mit Fluxus in Verbindung gebracht werden konnte, ein Gesicht. Maciunas sah sich als der Leiter dieser Gruppe, was immer wieder zu Spannungen führte.

Es gab keine Restriktionen bezüglich des verwendeten Mediums, Fluxus konnte Musik, Performance, Tanz und Literatur zur selben Zeit sein. Es war eine Mischform aus allen diesen

⁵⁹ Vgl. Schmidt-Burkhardt, Astrid; *Maciunas' Learning Machines*; Berlin 2004; S. 16.

⁶⁰ vgl. Higgins, Dick; S. 32.

Medien, also intermedial. Es gab zwei verschiedene Ausformungen von Fluxus: Events und Fluxkits.⁶¹

3.2.2 Events und Fluxkits

Fluxkit

Das Fluxkit ist eine Box, die mit Alltagsgegenständen oder billig bedruckten Karten gefüllt ist. *Fluxus I*, das erste Fluxkit, wurde von George Maciunas gestaltet. Es enthielt Objekte, Bilder, und Essays von 39 Künstlern. Im Fluxkit ging es um Information die einfach war und alle Sinne ansprach. Aus diesem Grund enthielt Fluxus I ein Lied, mit Worten und Melodie, um den Gehörsinn und auch die Beweglichkeit zu stimulieren, einen Latexhandschuh, um den Geruchs- und Tastsinn zu erwecken und Fotoporträts, um die Augen anzuregen. Zusätzlich waren Gedichte enthalten, die gelesen und vorgetragen werden sollten.

Somit deckte Fluxus I alle menschlichen Sinneswahrnehmungen ab. Sarah Higgins betont die Wichtigkeit der ungefilterten sinnlichen Erfahrung die das Fluxkit ermöglicht.⁶²

Events

Eine typische Fluxus Event Performance besteht aus einfachen, alltäglichen Handlungen wie zum Beispiel dem Polieren einer Violine. „A typical Event like George Brecht’s Drip Music may occur by chance or by choice and in accordance with almost any circumstances, being neither site specific, performer specific, nor specific to a performance situation.“⁶³ Genauso wie das Fluxkit, hatte auch der Event seine Basis in der sinnlichen Wahrnehmung.

3.3 Unterschiede Happening/Fluxus

Fluxus und Happening entstanden aus denselben Wurzeln, weshalb eine Trennung der beiden Richtungen nicht einfach erscheint. Sowohl Happening Künstler wie Allan Kaprow als auch Vertreter der Fluxus Bewegung wie Dick Higgins waren Schüler in John Cages Klasse in New York. Teilweise wirkten Fluxus Künstler auch in Happenings mit. So wie Dick Higgins in Allan Kaprows *18 Happenings in 6 Parts*. Dennoch sieht Sarah Higgins einen Unterschied in beiden Kunstrichtungen. Sie beschreibt Happening als eine expressive und symbolhafte

⁶¹ vgl. Schmidt-Burkhardt; S. 9.

⁶² Higgins, Hannah; *Fluxus Experience*; Berkeley 2002; S. 33-37.

⁶³ Higgins; S. 49.

Ausformung der Aktionskunst, mehr mit dem Action Painting verwandt. Fluxus hingegen ist eine nicht symbolhafte, anti-expressionistische und formfreie Kunst.⁶⁴

Wenn man sich George Maciunas Vorstellung von Fluxus ansieht, so erkennt man diese Intentionen sehr deutlich. Wie bereits erwähnt, wollte er eine entpersonalisierte Kunst, die in ihrer Form freier war als zum Beispiel Kaprows *18 Happenings in 6 Parts*. Es scheint, dass Happenings in ihrer Form mehr dem Theater zugewandt waren als Fluxus Events. Diese konnten auch aus einfachen Aktionen, wie etwa dem Tropfen von Wasser oder dem Einnehmen derselben Mahlzeit zur selben Zeit am selben Ort, sein.

Zusätzlich wurde dem Zufall in Fluxus Events mehr Platz zugemessen als in den Arbeiten Kaprows. Man muss jedoch anmerken, dass sich auch Kaprows Arbeiten im Laufe der Jahre gewissen Eigenschaften von Fluxus annäherten.

Zusammenfassend könnte man sagen, dass Happenings strukturierter wirkten als Fluxus Events, welche mehr an alltägliche Handlungen angelehnt waren. War Fluxus weniger an einen bestimmten Ort oder ausübenden Künstler gebunden, so waren Happenings weniger frei in ihrer Aufführung. Event scores legten den Handlungsablauf fest.

⁶⁴ Higgins; S. 111.



Abb.1: Obenansicht *Kaprow City*; Volksbühne Berlin; 2006

4 *Schlingensiefs Kaprow City*

Kaprow City war eine begehbare Installation, die auf der Berliner Volksbühne am 13. September 2006 eröffnet wurde. Die Spieltermine waren 13. bis 16. September 2006, 1. und 2. sowie 19. und 20. Oktober, 5. und 6. Dezember sowie 29. und 30. Jänner, 8. und 9. Februar und 14. und 15. März 2007. Sie war ein weiterer Teil des Animatographischen Projekts.

Mit geschickt platzierten Fotos von Karin Witt als Queen Elizabeth II mit zum Hitlergruß erhobenem Arm gelang es Schlingensief erneut, eine gewaltige Medienresonanz zu erzeugen und einen Skandal auszulösen. *Kaprow City* war Schlingensiefs Hommage an den kürzlich zuvor verstorbenen Allan Kaprow, den er 1998 in Bochum kennen gelernt hatte. Es zeigt sich hier wieder Schlingensiefs Vorgehensweise auf aktuelle Themen Bezug zu nehmen, denn das Haus der Kunst in München zeigte zur selben Zeit die Retrospektive „Allan Kaprow – Kunst als Leben“. Im Zuge dieser Retrospektive wurden auch Happenings und Interpretationen von Kaprows Environments wieder performt.⁶⁵

Roman Berka definiert *Kaprow City* als [...] „Environment, Happening, Theaterstück und Live-Film zugleich.“⁶⁶ Er schildert den Aufbau der Installation folgendermaßen:

Die Installation befand sich auf der großen Drehbühne der Volksbühne und bestand aus 18 größeren und zwölf kleineren Räumen und Kammern, die rund um eine kleinere, im Zentrum befindliche Drehbühne angeordnet waren. Die Drehbühnen rotierten mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten, die innere viel langsamer und teils gegenläufig, da die große Drehbühne auch die Richtung wechselte. [...] Die Räume waren auch nach oben hin abgeschlossen und nicht alle waren begehbar, vielmehr waren in den 18 größeren Räumen Guckkasten-Situationen geschaffen worden: ca. sechs bis acht Zuschauer pro Raum konnten auf Bänken

⁶⁵ vgl. Ursprung, Philip; „Kunst, die der Welt den Spiegel vorhält“ In *Tages Anzeiger* vom 2.11. 2006.

⁶⁶ Berka, Roman; „Schlingensiefs Animatograph, Beobachtung eines künstlerischen Langzeitprojekts von Christoph Schlingensief“ Dipl. Arb. Wien, 2008. S. 114.

sitzend, mit Blickrichtung zum Zentrum der Drehbühne, die Aktionen in der Rauminstallation verfolgen. Teils trennten sogar halbtransparente Plastikplanen mit kleinen Guckfenstern die Zuschauer von den Geschehnissen dahinter, was durchaus einen voyeuristischen Effekt hatte. [...] Per Gongschlag waren die Zuschauer alle paar Minuten aufgefordert, in den nächsten Raum zu wechseln, bis sie so die Installation durchlaufen hatten. Auf dem Weg durch die Installation gab es abgesehen von diesen 18 Räumen weitere begehbare Raumelemente, von denen man durch Sehschlitze oder dergleichen auch in nicht begehbare Kammern blicken konnte. In der Mitte befand sich die kleine Drehbühne, an deren Betreten die Zuschauer aber von den Ordnern gehindert wurden. Sie war das eigentliche Aktionszentrum, ein rechtwinkliger Raum mit weißer, eiförmiger Kuppel darüber, die mit Projektionen bespielt wurde. Der Raum war im Inneren mit Fotoarbeiten ausgestattet und auf zwei Seiten durch je drei weiß bespannte Holzrahmen in sechs offene Raumzellen unterteilt.⁶⁷

Der gesamte Raum der Installation war mit Überwachungskameras versehen und Kameramänner filmten die Darsteller. Der resultierende Film wurde während der Aufführung live nach Anweisungen von Schlingensiefel geschnitten und in den zum Kinoraum umfunktionierten Zuschauerraum projiziert. Dieser Raum war durch einen eisernen Vorhang von dem Animatographen getrennt. Manchmal hob sich der Vorhang und gab einen kurzen Blick auf die Geschehnisse im Animatographen frei.⁶⁸

Die Installation war in drei Bereiche getrennt, einen Zuschauerraum, in dem das Geschehen auf der Leinwand gezeigt wurde, das Parkett mit verhülltem Blick auf die Drehbühne mit dem sich karussellartig drehenden Animatographen, und das Innere der Installation. Zu Beginn des Abends wurden die Zuschauer gemäß ihrer Karten in die verschiedenen Bereiche aufgeteilt. Ein Teil nahm in den Räumen der Drehbühne Platz, der zweite Teil saß im Halbkreis um die rotierende Drehbühne und wartete auf Einlass in die Installation. Der dritte Teil verblieb im Zuschauerraum und hatte somit keine Möglichkeit das Innere des Animatographen zu sehen. Durch diese Anordnung wurde Schlingensiefels Diktum „Kein Zuschauer sieht alles“ verwirklicht. Die Besucher, welche das Innere der Installation begingen, konnten danach im Zuschauerraum Platz nehmen und den Film verfolgen.

Thematisch griff Schlingensiefel in *Kaprow City* den Mythos der Lady Diana auf, die von Jenny Elvers-Elbertzhagen dargestellt wurde. Seine Wahl der Schauspielerin begründet Schlingensiefel folgendermaßen: „Jenny ist meine Prinzessin Diana, weil sie wie Di eine Projektionsfläche für Sehnsüchte darstellt.“⁶⁹

⁶⁷ Berka; S. 114.

⁶⁸ vgl. Berka; S. 115.

⁶⁹ o.A.; „Schlingensiefel will Jenny Elvers für Rolle von Prinzessin Diana“; In *Apa Basisdienst* vom 29. 8. 2006.

Der Animatograph war mit Versatzstücken aus Lady Dianas Leben und ihrer letzten Tage bestückt: So gab es einen „Hotel Ritz“ Raum, das Hotel in dem Lady Diana mit Dodi Al Fayed an ihren letzten Tagen residierte. Die Wände des Animatographen waren mit Texten aus Dianas Leben zugekritzelt. Der Tunnel, in dem der tödliche Unfall stattfand, war ebenfalls vorhanden. Die kleinwüchsige Schauspielerin Karin Witt war als Queen Elizabeth II kostümiert.

Die Aktionen in den Kammern des Animatographen zeigten Szenen aus Dianas Leben. Schlingensiefel spielte damit auf die mediale Verbreitung ihres Lebens durch die Paparazzi an. Dianas Bulimie wurde durch sich in Waschbecken erbrechende Darsteller thematisiert. Das Auspressen von Orangen und Zitronen war einerseits ein Kaprow Zitat, wurde von Schlingensiefel jedoch mit einer weiteren Bedeutung überlagert, es bezog sich ebenfalls auf Dianas Essstörungen. Um Dianas Tod nachzuspielen, wurde Elvers-Elbertzhagen mit Schlamm beschmiert und in Cellophan eingewickelt. Ihr Gesicht wurde mit einer Mehl-Natronmischung bestrichen, welche ebenfalls bei Otto Mühl und Günter Brus Verwendung fand. Das Ausführen von Alltagshandlungen, die keiner narrativen Struktur folgen, war eine klare Anlehnung an *18 Happenings in 6 Parts*. Die Räume des Animatographen erinnerten in ihrer Form an Kaprows *Environments*. Hier wurde der Teilnehmer ebenfalls in ein abstraktes Gemälde versetzt, welches um das Thema der letzten Tage Lady Dianas kreiste.



Abb.2: Kaprow City; Volksbühne Berlin; 2006

Kaprow City

Installationsanordnung

Die Anlehnung an *Allan Kaprows 18 Happenings in 6 Parts* tritt bereits bei der formalen Konstruktion der Installation hervor.

18 Happenings in 6 Parts diente Schlingensief als Vorlage für *Kaprow City*. Die 18 Räume waren überbordend gestaltet, wie man es nun schon von den bisherigen Stationen des Animatographen kannte, aber auch in deutlicher Anlehnung an Kaprows *Environments*. Akteure verrichteten darin einfache Handlungen, wie eben Orangen auspressen und den Saft trinken. Die Zuschauer waren per Gongschlag aufgefordert, rhythmisch die Räume zu wechseln, und sie wurden selbst zu Akteuren des gesamten Happenings.⁷⁰

Wie bei jenem Happening wurden die Besucher in Zuschauer und Teilnehmende unterteilt. Die Zuschauer waren die Menschen, die auf dem Parkett saßen und den Animatographen sahen, die Teilnehmenden waren die Personen, die in das Innere der Konstruktion gingen und bei einem Gong die Plätze wechselten. Schlingensief schob jedoch noch eine weitere Ebene ein, die Besucher die ausschließlich das Geschehen auf der Videoleinwand betrachten konnten. Die durchsichtigen Plastikplanen, welche die Abteile im Inneren des Animatographen teilten, waren ebenfalls aus *18 Happenings in 6 Parts* übernommen worden und hatten einen voyeuristischen Effekt.

Situation des Zuschauers

In *Kaprow City* gibt Schlingensief keinen zentralen Betrachterstandort vor, sondern nur Bruchstücke eines Ganzen. Er erklärt die dahinter stehende Intention folgendermaßen:

Weil ich eigentlich vom Film komme, hatte ich schon immer das zerhackte Filmbild der Kamera vor mir. Also den zerschnittenen Blick des Betrachters. Und das geht nur, weil nicht alle Betrachter das Gleiche sehen. Und auch das ist nicht neu, das hat der amerikanische Künstler Allan Kaprow schon in seiner Aktion „Eighteen Happenings in Six Parts“ gemacht. Er hat die Leute in einzelne Kabinen gesetzt, die konnten nicht sehen was nebenan passierte. Das waren relativ simple Handlungsanweisungen, kein großartiges Spiel.⁷¹

Die Position des Beobachters in *Kaprow City* beschreibt Christine Wahl in ihrem Artikel „Lady Di Festspiele“ als „[...] eine Performance von Theatergängern (darunter vielen hauptberuflichen), die sich selbst und gegenseitig beim Ringen um die Produktion von Bedeutung beobachten [...]“⁷²

Schlingensief war die einzige Person, die in *Kaprow City* einen Überblick der Gesamtsituation der Installation hatte. Er saß auf seinem Regiepult und koordinierte die

⁷⁰ Berka; S. 117, 118.

⁷¹ Christoph Schlingensief im Interview mit Laudenbach, Peter; „Jetzt sage ich die Wahrheit“ In *Tip* vom 19.9.2006.

⁷² Wahl, Christine; „Lady Di Festspiele“ In *Tip* 20/06 September/Okttober.

Aktionen und Filmkameras. Durch die Verwendung von Kameras und dem daraus resultierenden Live-Film, wurden die Besucher der Installation gleichzeitig zu Mitakteuren und Filmstatisten. Dies sogar in doppelter Hinsicht. Einerseits wurden sie durch das Begehen der verschiedenen Kammern des Animatographen in ein Environment versetzt, andererseits wurden sie dabei gefilmt und somit beim Beobachten beobachtet. Die Einteilung der Besucher in verschiedene Bereiche der Installation resultierte in einer Fragmentierung des Blicks, welche die Relativität einer Wahrnehmung von Wirklichkeit thematisierte.



Abb.3: *Kaprow City*; Volksbühne Berlin; 2006

Das Huhn

Das Innere der Installation war mit Käfigen voll lebender Hühner und Kaninchen bestückt.

In einem Interview mit der Berliner Zeitung verweist Schlingensiefel auf die Bedeutung der Tiere die in *Kaprow City* verwendet wurden, und deren Verweise auf die Kunstgeschichte: „Die Kaninchen sollen an Beuys erinnern. Das Huhn an die Installation „Chicken“ des Konzeptkünstlers Allan Kaprow, nach dem auch dieses Stück benannt ist.“⁷³

Das Huhn im Käfig ist wiederum eine Anspielung auf das Leben von Lady Diana.

4.1 Allan Kaprows Chicken

Chicken wurde im November 1962 in einem Theatersaal in Philadelphia performt, dessen Sessel entfernt worden waren. Fünf Kugeln aus Maschendraht, in denen sich ein gerupftes Huhn und eine Glühbirne befanden, hingen von der Decke. Eine abstrakte Skulptur eines

⁷³ Trautwein, Björn; „Jennys tierische Kollegen“ In *Berliner Zeitung*, 24.9.2006.

Huhns, bestehend aus Holz, Teerpapier und Draht, war aufgestellt. Daneben stand ein Holzkäfig, in dem sich ein Zeitung lesender Mann und Kartons mit lebenden Hühnern befanden. Auf einer Holzplattform war ein Holzgerüst errichtet, welches Ähnlichkeit mit einem Galgen hatte, an diesem war mit einem Seil eine Blechtonne befestigt. Sechs große Tische waren in einem Halbkreis um die Plattform arrangiert.

Jeder dieser Tische war die Station eines mit Megaphon ausgerüsteten Verkäufers, der versuchte, die herumwandernden Besucher des Happenings von den Vorzügen der toten Hühner zu überzeugen. Er stieß die Hühner an und untersuchte sie, verlor kleine Hühner mittels eines Glücksrades, erhitzte Eier über einer Kerzenflamme, während er diese den Besuchern entweder anbot oder sie auf den Boden warf. An einem der Tische saß ein Mann mit traurigem Gesichtsausdruck und einem toten Huhn um den Hals, der, wenn er von einem der Verkäufer mit einem Stab auf dem Kopf berührt wurde, vor und zurückschwankte, seine Arme wie Flügel bewegte, aufstand und wie ein Hahn krächte. In der Nähe eines anderen Tisches saß eine Frau in einem Holzgerüst, das die Größe eines Schrankes hatte und dessen Seiten mit Klarsichtfolie bespannt waren. Über ihrem Kopf hing ebenfalls eine Glühbirne, was der Konstruktion den Anstrich eines Brutinkubators gab. Ein Plattenspieler zu ihren Füßen spielte dazu gackernde Geräusche. Der Holzkäfig mit dem Zeitung lesenden Mann und den lebenden Hühnern wurde mehrere Male umgedreht, bis die Vögel hysterisch wurden. Die abstrakte Hühnerfigur wurde zerstört. Die Hühner in den Maschendrahtkugeln wurden von ihren Drähten abgeschnitten und zu der Holzplattform befördert, wo sie von der Blechtonne so lange zermalmt wurden, bis nur noch ein Brei aus Hühnerfleisch übrig blieb. Die Anspielung auf die Guillotine war unübersehbar. Auf dem Set herrschte Anarchie, Hühner wurden gekocht, gerupft, aufgeschnitten, dem Publikum angeboten oder auf den Boden geworfen. Die Anordnung erinnerte in Teilen an eine Verkaufsauktion und an eine Schlachtbank.

Das Ende des Happenings bildeten zwei als Polizisten verkleidete Akteure, welche die Verkäufer abführten und den umgeworfenen Holzkäfig mit weißem Puder besprenkelten.

Kaprow war sich der vielfältigen Deutungen des Hühner - Mythos bewusst, welche zyklische, regenerative, opferhafte und lächerliche beinhalteten. Man muss dazu anmerken, dass das Wort „chicken“ in der englischen Sprache umgangssprachlich die Bedeutung „Feigling“ hat.

The theatrics of *Chicken* turned the myths of sacrifice, regeneration, and so on into carnival gags, albeit with a gallows humor and a horrific edge. Kaprow regarded these myths as cultural

debris- the refuse of believe systems- and he used them, like he used any other garbage, generously and as a parody of the mythic weight of art: in this case theater.⁷⁴

Mithilfe von Parodie gelang es Kaprow, Kritik an der Gesellschaft zu üben, ohne jedoch moralistisch zu werden. Es war vielmehr der Versuch, mythische Szenarien in eine spielbare Narration zu überführen. „Although Chicken looked a lot like theater, its purpose was not to create an illusion or advance a story, but to discharge the power of its background myths as physical energy. This was as close to theater as Kaprow ever got.“⁷⁵

Kelley merkt an, dass diese Installation Kaprows Versuch war, sich vom Theater zu befreien. Interessanterweise versucht auch Schlingensiefel vermehrt, sich von dem Theater wegzubewegen. Er bezeichnet sich selbst nicht als Theaterregisseur. Von diesem Standpunkt aus könnte man *Kaprow City* auch als Schlingensiefels Ambition sehen, sich von dem Theater zu entfernen und Kunst und Leben zu vermischen, wie es Kaprow und die Vertreter der Fluxus Bewegung in ihren Arbeiten immer wieder versuchten. Jörg van der Horst bemerkt, dass mit *Kaprow City* „[...] „Schlingensiefel im Theater so vorläufig wie unwiderruflich Abschied vom Theater.“⁷⁶ nimmt.

Christoph Schlingensiefel, der Aktions- und Medienkünstler, spielt seit seiner Parteigründung „Chance 2000“ mit solchen Grenzverletzungen und Rahmenbrüchen und lässt häufig offen, ob es sich bei seinen Aktionen um Kunst oder Realität handelt. [...] Kunst hat die Tendenz zum Gesamtkunstwerk, d.h. sie soll nicht nur in der Galerie, im Theater oder auf der Leinwand wirken, sondern in der Welt, im Leben jedes Einzelnen.⁷⁷

Der Animatograph nimmt in diesem System eine zentrale Position ein, durch ihn wird es möglich, Themenbereiche zu überlagern, Zitate aber auch in einen anderen Kontext zu setzen. Da seine Vorgangsweise stark assoziativ ist und die Installation sich ständig verändert, wurde bei den Zuschauern ein starkes Gefühl der Dissoziation ausgelöst. Die Grenzen zwischen Spiel und Wirklichkeit wurden in Schlingensiefels Arbeit seit *Chance 2000* immer weiter aufgelöst. Im Animatographen schließlich wird der Zuschauer selbst zum Teil der Installation und die vierte Wand komplett aufgelöst. In dieser Hinsicht zeigt sich auch seine Nähe zu Allan Kaprow, beziehungsweise der Kunst, die in den 1960er Jahren ihren Anfang nahm. In *18 Happenings in 6 Parts* wurde der Zuschauer erstmals Teil der Performance.

⁷⁴ Kelley; S. 76.

⁷⁵ Kelley; S. 74.

⁷⁶ Van der Horst, Jörg; „Christoph Schlingensiefel Biographie“ In www.schlingensiefel.com ; Zugriff am 10.9.2008.

⁷⁷ Hegemann, Carl; (Hrsg.) „Vorwort“ In *Ausbruch der Kunst, Politik und Verbrechen. Programmbuch zu Christoph Schlingensiefels Aktion ATTA-ATTA die Kunst ist Ausgebrochen an der Volksbühne Berlin*; Berlin 2003; S. 10.

5 Joseph Beuys

Area 7 – Matthäusexpedition arbeitet sowohl mit Zitaten und Versatzstücken von Joseph Beuys, als auch mit Assoziationen zum Wiener Aktionismus.

5.1 Leben

Joseph Beuys war einer der einflussreichsten Künstler der deutschen Nachkriegsgeschichte, der es wie kein anderer verstand, sein Leben und sein Werk mit einem Mythos zu umgeben. Er wurde 1921 in der Stadt Kleve als Sohn eines Lebensmittelhändlers geboren. In seiner Jugend war er Mitglied der Hitler Jugend und trat als Flieger in die Luftwaffe ein. Ein Absturz mit seinem Flugzeug 1943 über der Krimhalbinsel legte den Grundstein für einen der stärksten Mythen um seine Person. Er behauptete, von Tatarennomaden aus dem brennenden Flugzeug gezogen worden zu sein. Sie heilten seine Wunden, indem sie ihn mit Fett einrieben und mit Filz umhüllten, Materialien die in seinem späteren Werk eine dominante Rolle spielen werden. Beuys wurde noch mehrere Male im Krieg verwundet und kam schließlich in englische Gefangenschaft. 1946 kehrte er nach Kleve zurück.⁷⁸

1947 schrieb er sich in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf ein und wurde Schüler in der Bildhauerklasse von Ewald Mataré. Matarés idealistische Konzepte und diszipliniertes Arbeitsstil beeinflussten Beuys stark. Beuys arbeitete mit Mataré an einigen sakralen Kunstwerken wie Taufbecken, Grabmalen und einer Serie von Kreuzen. Nachdem Beuys die Akademie 1951 verlassen hatte, begann für ihn eine Periode der Zurückgezogenheit und einer körperlichen wie seelischen Krise. Seine Kriegsverletzungen schienen ihn einzuholen, und er zog sich auf den Bauernhof der Brüder Van den Grinten in Kranenburg zurück. Dort half er mit bei der Arbeit am Feld und führte seine Studien der naturwissenschaftlichen Literatur sowie der Deutschen Romantik, vor allem Novalis und Friedrich von Schiller, weiter. In dieser Zeit kam es zu einer Neuorientierung in Beuys' Denken und einer neuen Periode seines Schaffens.⁷⁹

Nach dieser Phase der Selbstfindung begann Beuys seine Arbeit wieder aufzunehmen. Er schuf wichtige Bronzeskulpturen und entwickelte die Plastiktheorie weiter, die sein Wirken die nächsten dreißig Jahre bestimmen sollte. 1961 erhielt er eine Professur an der Kunstakademie in Düsseldorf. Genau zu dieser Zeit wurde Düsseldorf ein wichtiges Zentrum

⁷⁸ vgl. Temkin, Ann; Rose, Bernice; *Thinking is Form, The Drawings of Joseph Beuys*; Philadelphia Museum of Modern Art Philadelphia; 1993. S. 12-13.

⁷⁹ vgl. Weber; S. 12.

der europäischen Kunst. Die Düsseldorfer Akademie, die Galerien von Alfred Schmela und Jean Pierre Wilhelm und die Kunsthalle sowie die Kammerspiele kauften alle wichtigen Künstler für Ausstellungen und Performances.⁸⁰

5.2 Kunst

1962 kam Beuys mit der Fluxusbewegung in Kontakt. Schon Anfang der 1950er Jahre leitete der Komponist Karlheinz Stockhausen einen Kompositionskurs in Darmstadt. Namhafte Vertreter der Fluxusbewegung, wie etwa LaMonte Young und Nam June Paik, nahmen daran teil. Ab 1960 begann Beuys seine traditionellen Bronzeskulpturen zu verwerfen und sich auf Aktionen im Rahmen von Ausstellungen zu konzentrieren. 1963 lud er die Fluxus Gruppe in die Düsseldorfer Akademie zu einem *Festum Fluxorum Fluxus*, wo er die *Sibirische Symphonie, sektion 1* präsentierte. Die Aktion, die Beuys der breiteren Öffentlichkeit bekannt machte, wurde im Zuge des Festivals für Neue Kunst 1964 in Aachen aufgeführt. Während seiner an Dada angelehnten Aktion kam es zu einem Aufstand verärgelter Studenten, im Zuge dessen Beuys einen Schlag ins Gesicht bekam. Das Foto, das Beuys mit blutender Nase, erhobener Hand und Kreuz zeigte, wurde der Beginn von Beuys Eigeninszenierung als Kunstwerk. Obwohl Beuys durch Fluxus wichtige Impulse erhielt, identifizierte er sich nicht mit dieser Kunstrichtung. Nach zwei Jahren der Mitgestaltung distanzierte er sich 1965 wieder von der Bewegung. Er wollte tiefere Dimensionen und weitere Zusammenhänge ansprechen.⁸¹

In den nächsten zehn Jahren wurden die Aktionen zum zentralen Teil seiner Kunst. Allen Aktionen gemein war ein starker ritueller Charakter, eine Eigenschaft, die Beuys amerikanischen Kollegen fehlten und ihn mehr in die Nähe der Wiener Aktionisten rückte.

5.3 Materialien

Die zwei Materialien, die bei Beuys Aktionen einen fixen Platz hatten, waren Fett und Filz. Diese hatten für ihn eine autobiographische Bedeutung, da er von den Tartaren, die ihn nach seinem Absturz gerettet hatten, mit Fett und Filz gegen die Kälte geschützt worden war. Doch die Bedeutung von Fett ging über diese Begebenheit hinaus. Wie Friedhelm Mennekes formuliert.

⁸⁰ vgl. Temkin; S. 14.

⁸¹ vgl. Weber; S. 14.

Nun war das Fett für Beuys und seine dynamische Kunstauffassung in der Tat eine Grundgegebenheit, die wie kaum ein anderes Material sein erweitertes Kunstdenken veranschaulichte. Fett war ein Energieträger und besaß für ihn Eigenschaften, durch welche die beiden Pole des plastischen Schaffens abgesteckt werden konnten: im Kältezustand erweist es sich als formbar. Man kann es gestalten, z.B. zu einer Kugel oder einem Dreieck, man kann es in die Ecke legen. Wenn es erwärmt wird, dann lösen sich die Formen auf, und es verflüssigt sich in unbestimmte Zustände.⁸²

In seiner Fluxus - Aktion *Manresa* am 15. Dezember 1966 in der Galerie Schmela in Düsseldorf kam Fett in vielen verschiedenen Formen vor. Es war als Kugel geformt, als Fettecke, Filterfettecke, und triefte die Wände in flüssiger Form hinab.

Seine Bedeutung für Beuys definiert Mennekes folgendermaßen:

Fett war für Beuys das plastische Element schlechthin. Durch das systematische Verteilen von Fett im Galerieraum wurde es ver-räumlicht; so fand die Aktion sozusagen „im Fett“ statt, innerhalb seiner plastischen Dimensionen von Chaos und Form:

- in der Ecke – lag es geformt, demonstrierte es eingeformte, eingelagerte Energie: bemessen, bestimmt, auf Abruf.
- An den Wänden – triefte es herunter, rutschte, floss, bewegte sich, war ungerichtete „wilde“ Energie, forderte ein bestimmendes Eingreifen geradezu heraus, um den Raum wieder „in Ordnung“ zu bringen; es rief deutlich nach dem Bewegungsprinzip.⁸³

Filz war, genauso wie Fett, ein integraler Bestandteil in Beuys Aktionen. Wie bereits erwähnt, hatte Filz für die Tataren eine wärmeisolierende Funktion. Dieses Material war für Beuys ein Isolator, der die Aufgabe hatte, Wärme zu speichern und zu isolieren.

Beide Materialien, Filz und Fett, haben Strukturen, welche die zwei Pole der offenen und geschlossenen Form in sich vereinen. Es sind amorphe Materialien, die sich zu einer festen Form komprimieren lassen. Dadurch integrieren sie die gegensätzlichen Pole Kalt und Warm, die in Beuys Theorie der Plastik eine wichtige Bedeutung haben.

Doch Temkin unterstreicht noch eine andere Funktion dieser beiden Materialien:

The mystification of Beuys's work has also worked to obscure the irony inherent in Beuys's choice of felt and fat to make sculpture, as it teased at conventions of form, purpose, and stature. (...) Fat and felt also took part in the contemporary opposition to formalist criteria of sculptural quality and the role of art as a luxury commodity. As did similar materials used in contemporary process art in the United States or Arte Povera in Italy, fat and felt affected a conspicuous distance from the affluence of the societies in which they were made.⁸⁴

Fett und Filz waren also auch in Bezug auf die damalige Kunstanschauung zu sehen. Beuys, der als Bildhauer angefangen hatte, versuchte somit auch mit den Konventionen von Kunst und den verwendeten Materialien wie Bronze zu brechen.

⁸² vgl. Mennekes, Friedhelm; *Joseph Beuys Manresa*; Frankfurt am Main und Leipzig 1992; S. 103.

⁸³ Ebenda; S. 103.

⁸⁴ Temkin; S. 15.

Symbole

Das Kreuz

In Beuys Aktionen nahmen symbolisch aufgeladene Artefakte einen wichtigen Platz ein. So verwendete er in der Aktion *Manresa* ein Kreuz, das er mit Filz umhüllte. Nach Mennekes verstand Beuys das Kreuz aber nicht im traditionell christlichen Sinn. Vielmehr ist es „[...] ein Symbol für die Auseinandersetzung des Menschen mit sich und seiner Idee.“⁸⁵ Es ist zum Orientierungssymbol geworden, das in der Alltagswelt als Wegmarkierung, als Bezeichnung und als Koordinatennetz gebräuchlich wurde. Bei Beuys ist das Kreuz mehr ein Zeichen der Überschneidungen, eine Markierung für Wege, die der Mensch zu gehen hat.⁸⁶

Der Hase

Ein weiteres wichtiges Symbol in Beuys Aktionen war der Hase. Er kam in vielen seiner Aktionen vor. In *Manresa* sogar in drei Erscheinungsformen: als Zeichnung, in Form von Hasenohren, und als Gedärme, die an einem Brett befestigt waren. Diese Gedärme führte Beuys zum Kreuz und hielt sie in der Mitte hinter einem Stab. Der Hase war für Beuys ein Inkarnationssymbol. Für ihn hatte er eine direkte Beziehung zur Geburt. Durch die Bauten, die sich der Hase schafft, erinnert er auch an die Verbundenheit mit der Erde. Zudem war der Hase seit dem Mittelalter ein Symbol für Fruchtbarkeit, eine Funktion die er auch in unserer Zeit noch hat. Man denke nur an das Osterfest.⁸⁷

In der Aktion *Wie man einem toten Hasen die Bilder erklärt*, die 1965 in der Galerie Schmela aufgeführt wurde, hielt Beuys einen toten Hasen im Arm und ging mit diesem von Bild zu Bild. Danach setzte er sich auf einen Stuhl und erklärte dem Hasen die Bilder.

Der Honig

Auch Honig hatte für Beuys eine wichtige Funktion. So beschmierte er seinen Kopf in der Aktion *Wie man einem toten Hasen die Bilder erklärt* mit Honig und bedeckte ihn dann mit Goldblättchen. Im Rahmen der Documenta 6 von 24. Juni bis 2. Oktober 1977 verwendete Beuys eine Honigpumpe. Diese pumpte unablässig drei Zentner Honig in Plexiglasschläuchen durch das Treppenhaus im Fredericanum.

Für Beuys ist Honig in Anlehnung an Steiner das Ergebnis eines hochorganisierten Arbeitsprozesses, in dessen Verlauf aus niederwertigen Ausgangsstoffen ein hochwertiges Produkt erzeugt wird. Dieses Endprodukt erfüllt im sozialen Gefüge des Bienenstaates

⁸⁵ Mennekes; S. 14.

⁸⁶ vgl. Mennekes; S. 10-105.

⁸⁷ Ebenda; S. 104-108.

zahlreiche Aufgaben, unter anderem ist Honig ein hochwertiger Energieträger, aber auch Ausgangsstoff für die Reproduktion.⁸⁸

Beuys verwendete in seinen Werken Objekte und Materialien, die eine kultische Bedeutung hatten, wie etwa das Kreuz oder der Hase. Der Hase war schon seit dem Mittelalter ein kultisches Symbol für die Fruchtbarkeit und wurde auch oft in Porträts inkorporiert. Das bekannteste ist sicherlich Dürers Zeichnung des Hasen. Mit der Verwendung toter Hasen spielte Beuys sicher auch auf diese kultische Bedeutung des Tieres an. Gleichzeitig war die Verwendung eines toten Tieres während einer Aktion eine Referenz auf frühere Tieropfer, welche die Götter milde stimmen sollten. In dieser Hinsicht besteht eine Parallele zu den Wiener Aktionisten, die auch tote Tiere in ihren Aktionen verwendeten. Doch strichen diese den Opfergedanken viel stärker heraus als Beuys es tat. Mit der Verwendung des Hasen sprach Beuys alte unbewusste Elemente der menschlichen Psyche an, die in allen schlummern.

Chaos und Form

Schon im antiken Griechenland galt das Chaos als Ursprung der Schöpfung. Das Chaos war auch für Beuys kein negativer Begriff, er sah es vielmehr im Sinne eines ungeordneten Ursprungs.

Nach Beuys beinhaltet das Chaos eine „unbestimmte Energie“, die jedoch in keine bestimmte Richtung zielt. Dieser gegenübergestellt ist der Pol der Form.

Diese beiden Begriffe haben nicht nur bei der Plastik althergebrachten Stils eine Bedeutung, sondern erstrecken sich über den Menschen und seinen sozialen Organismus hinaus in den ganzen Wirklichkeitsbereich. Alles kommt aus dem Chaos...aus einer zusammenhängenden, sehr komplexen Energie, die Wärmecharakter hat, führt durch das Prinzip der Bewegung zu bestimmten Ausformungen, erkaltet.⁸⁹

Chaos und Form sind für Beuys also gegensätzliche Pole, die infolge seiner Theorie dem Wärme - bzw. dem Kältepol entsprechen. Im Fett sind beide Pole enthalten, als Fettecke entspricht es dem Kältepol, also der Form, und als die Wände herabfließendes Material kann es dem Chaos oder Wärmepol zugeordnet werden.

⁸⁸ vgl. Weber; S. 125.

⁸⁹ Harlan, Volker; Rappmann, Rainer; Schata, Peter; *Soziale Plastik Materialien zu Joseph Beuys*; Achberg 1984; S. 59.

5.4 Soziale Plastik

Angeregt durch das Studium der Schriften Rudolf Steiners, kam Joseph Beuys auf die Theorie der Sozialen Plastik. Diese Theorie lag allen seinen Werken und Aktionen zugrunde. Es ging ihm um die Neuordnung der Gesellschaft zu einem freien demokratischen Sozialismus.

Rainer Wick beschreibt Beuys Theorie folgendermaßen.

Auf einen einfachen Nenner gebracht, kann Beuys' gesellschaftstheoretisches Konzept umrissen werden als der Entwurf einer Idealgesellschaft („soziale Skulptur“) auf der Basis freier, kreativer und autonomer Individuen, in der sich der Mensch vom Diktat technischer und ökonomischer Rationalität befreit und im Rückgriff bzw. in der Rückbesinnung auf archaische und mythische Denkinhalte und Verhaltensweisen seine „wahre Natur“ verwirklicht. Das Medium, durch das dieses Ziel allein zu erreichen sei, ist für Beuys die Kunst.⁹⁰

Es war also die Kunst das Mittel, mit dem Beuys die Veränderung der Gesellschaft veranlassen wollte. Als Hilfsmittel, um dieses Ziel zu erreichen, griff Beuys auf einen mythischen Schamanismus zurück. Dieser sollte verdeckte Bewusstseinschichten erreichen und somit zu einem Erkenntnisprozeß führen. Das ist auch der Grund, warum er in seinen Aktionen Materialien wie Fett, Filz, Honig oder Kreuze und Hasen verwendete. Diesen Materialien schrieb er verschiedene Eigenschaften zu, das Oszillieren des Fetts zwischen festem und fließendem Zustand verdeutlichte die gegensätzlichen Pole von Struktur und Chaos.

In Experimenten und Versuchen will er provozieren, in dem er die Materialien aus den gewohnheitsmäßigen Zusammenhängen herausnimmt. Der Betrachter ist dem Geschehen, dessen Sinn er nicht erfassen kann, zunächst ausgeliefert. Die reinen, rationalen, analytisch gewonnenen Faktoren und die Begriffe, die mit den Dingen verknüpft sind, führen ihn zu keinem Ergebnis. Die Bedeutung der Substanzen ist erst in einer Erörterung über die den Substanzen innewohnenden Kräfte und ihre Konstellationen zu erfassen. Nur wenn diese Fragen gestellt und diskutiert werden, und wenn darüber hinaus eine Erkenntnis über die Kräftekonstellationen im Ganzen erfolgt, kann, nach Beuys, wieder eine Verbindung von Mensch und Kosmos zustande kommen.⁹¹

Beuys teilweise recht chaotisch anmutende Performances wurden nicht selten als Provokation gesehen. Ein Effekt, der von ihm auch durchaus gewollt war. In einem Interview mit Rappmann bezeichnet er Provokation als Teil eines therapeutischen Prozesses, der die Menschen zum Nachdenken animieren sollte. „Aber das habe ich ja erreicht durch meine Plastiken, dass die Leute sich darüber aufgeregt und dann darüber gesprochen haben. [...] Provozieren heißt hervorrufen. Das ist an und für sich schon ein Auferstehungsprozeß, wenn etwas hervorgerufen wird.“⁹²

⁹⁰ Wick, Rainer; *Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis*; Köln 1975; S. 123.

⁹¹ Weber; S. 99.

⁹² Harlan; S. 21-22.

5.5 Der politische Beuys

Beuys strebte in Zuge seiner Theorie der sozialen Plastik einen Kunstbegriff an, der über das herkömmliche Verständnis von Kunst hinausging: „Wie kann jedermann ein, d.h. jeder lebende Mensch auf der Erde, ein Gestalter, ein Plastiker, ein Former am sozialen Organismus werden?“⁹³ Die Antwort darauf sah Beuys in der Arbeit am sozialen Organismus, an dem jeder Mensch mitgestalten sollte. Die Basis dieser Idee war die Dreigliederung des sozialen Organismus nach Rudolf Steiner, der die Autonomie der Bereiche Geistes-, Wirtschafts- und Rechtsleben forderte.⁹⁴

Direkte Demokratie

Beuys war von dem vorherrschenden parteidemokratischen System der BRD nicht überzeugt. Er forderte mehr Selbstbestimmung der Menschen, da er davon überzeugt war, dass Volksvertreter vor allem die Interessen bestimmter Gruppen mit Blick auf finanzielle Vorteile vertraten. Deshalb war er gegen eine Unterstützung von „Partei bonzen“, wie er sie nannte. Seine Art auf diese Missstände zu reagieren war die Gründung der *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* am 1. Juni 1971. Diese unterhielt auch ein Büro in der Andreasstraße 25 in Düsseldorf. Für ihn war die Volksabstimmung die adäquateste Form eine wahrhafte Demokratie, die vom Volk ausgeht, zu erreichen. Beuys formulierte seine Vision so:

Es müssen die Volksvertretungen in einer wahrhaften Demokratie außerhalb des vorbestimmten Kreises der Parteifunktionäre in einer echten Persönlichkeitswahl auch aus parteipolitisch ungebundenen Staatsbürgern gebildet werden können. Sie müssen zum Spiegelbild der Zusammensetzung des ganzen Volkes werden.⁹⁵

Ein Weg, seine Vorstellung einer direkten Demokratie zu verwirklichen, war für Joseph Beuys die freie Information für jedermann. Aus diesem Grund bot er auch eine Reihe von Informationsblättern zu den verschiedenen Themen in seinem Büro an. Zusätzlich sollten Befürworter und Gegner einer anstehenden Frage die Möglichkeit haben, einige Monate in den öffentlichen Medien unzensuriert ihre Argumente vorzubringen. Nach dieser Zeit sollten die Wahlberechtigten in der Lage sein, ihre Entscheidung zu treffen. Ein Veto zu der Entscheidung sollte jederzeit möglich sein.⁹⁶

Beuys wollte hiermit jedem einzelnen Menschen die Möglichkeit geben, an der Regierung des Staates selbst mitzuwirken, ganz so wie er es in seiner Theorie der sozialen Plastik vorsah.

⁹³ vgl. Harlan; S. 20.

⁹⁴ vgl. Weber; S. 120.

⁹⁵ Harlan; S. 33.

⁹⁶ vgl. Harlan; S. 33-34.

Leider kam es nicht zu der gewünschten Teilnahme an Beuys Idee. Trotzdem vermerkte er, dass das *Büro für direkte Demokratie* den Grundstein für seine folgenden Projekte legte.

Das Projekt der Freien internationalen Hochschule für Kreativität und interdisziplinärer Forschung

Beuys war der Ansicht, dass Wissenschaft und Erziehung in Freiheit praktiziert werden sollten, unabhängig von Staat und Wirtschaft. Alle Ausbildungsstätten sollten sich in Form autonomer Arbeitskollektive selbst verwalten. Im Versuch von dem staatlich gelenkten Bildungssystem wegzukommen, gründete Beuys die *Freie Internationale Hochschule* gemeinsam mit Heinrich Böll 1974. Sie hatte ihr Geschäftszentrum ab 1976 an der Düsseldorfer Kunstakademie. Weber formuliert ihre Ziele folgendermaßen:

Die Existenzberechtigung des geistigen Lebens ist die Freiheit. Deshalb müssen die Bildungsinstitutionen auf freier Selbstverwaltung beruhen. Die Einkommensordnung ist nicht nach dem Prinzip Bezahlung für entsprechende Leistung geregelt, sondern sieht eine angemessene Unterhaltsdeckung für alle Tätigkeiten vor. Der Staat kann nicht über die Bildungsinhalte entscheiden, wissenschaftliche Entscheidungen sind ausschließlich von dazu berufenen Personen zu treffen.⁹⁷

Seine Arbeit mit der *Freien internationalen Hochschule* war die Grundlage für die Aktionen *FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY* und *Honigpumpe am Arbeitsplatz*, die im Rahmen der documenta 6 von 24. Juni bis 2. Oktober stattfanden. „In der FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY wird ein freies Informations- und Kommunikationszentrum nach Maßgabe organischer Prinzipien dargestellt.“⁹⁸ In diesen hundert Tagen sollten die Menschen zusammen kommen und untereinander austauschen. Die Honigpumpe, welche drei Zentner Honig unablässig durch Schläuche pumpte, sollte ein Sinnbild für den Kommunikationsprozess sein. „So wie der Honig die zentrale Grundlage der sozialen Organisation des Bienenstaates darstellt, sind die geistigen Prozesse zentrale Grundlage für die Aufrechterhaltung und Weiterentwicklung der menschlichen Gesellschaft.“⁹⁹

Untrennbar mit seiner Theorie der sozialen Plastik verbunden waren Beuys politische Aktionen. Da jeder Mensch ein Gestalter seines sozialen Umfelds sein sollte, war es unabdingbar, auch politisch aktiv zu werden. In der Zeit des gesellschaftlichen Aufruhrs der Sechziger und Siebziger Jahre wurde auch die Kunst politisiert. Joseph Beuys erster Schritt in die gesellschaftspolitische Öffentlichkeit war die „Ausrufung der „Deutschen Studentenpartei

⁹⁷ Weber; S. 124.

⁹⁸ Ebenda; S. 125.

⁹⁹ Weber; S. 125.

als Metapartei (DSP) am 21. Juni 1967. Beuys fungierte in der „Deutschen Studentenpartei“ als Vorsitzender. Die Ziele waren nicht genau definiert, Quermann formuliert es folgendermaßen:

Beuys glaubte also bereits 1967 [...] mit seinem Engagement „die Sehnsucht der Jugend erfüllen zu können“ und somit „zu einem Anwalt der Gefühle der Studenten“ zu werden. Mit seinem *erweiterten Kunstbegriff* wollte er ein „Entladungsventil“ für gestalterische Energien bieten, um Gewalt zu verhindern und in gewaltlose Bahnen zu lenken. Das Grau seiner Werke sollte eine farbenfrohe Welt im *Gegenbild* hervorrufen. Er forderte „Vergeistigung“ als Erweiterung des Bewusstseins.¹⁰⁰

Ein genaues Parteiprogramm gab es nicht, vielmehr integrierte Beuys die damaligen Mittel der studentischen Protestbewegungen wie Manifeste, Demonstrationen, Diskussionen und Besetzungen in seinen Kunstbegriff.

Am 15. Oktober 1971 wurde im Zuge dieser Tätigkeiten eine politische Aktion durchgeführt. Zusammen mit 142 abgewiesenen Bewerbern besetzte Beuys das Sekretariat der Kunstakademie, da er die Zulassungsbestimmungen als ungerecht empfand. Am 10. Oktober 1972 besetzte er erneut mit abermals abgewiesenen Kandidaten das Sekretariat, was zu einer Zuspitzung der Lage führte. Beuys erklärte, dass er auch 14 Tage bleiben würde, wenn es notwendig sein sollte. Eine polizeiliche Räumung führte zu einer dramatischen Beendigung der Aktion.

Doch der klare Abschluss unter Einsatz von Kostümen, als die manche die Polizeiuniformen empfanden, rückte die Besetzung qualitativ in die Nähe einer theatralischen Aufführung, die rituelle Eigenschaften aufwies.¹⁰¹

Beuys schaffte es also, auch in diese politische Aktion rituelle Elemente zu inkorporieren. Als Folge dieser Aktion wurde Beuys von dem damaligen Wissenschaftsminister Johannes Rau fristlos gekündigt. Daraufhin zog Beuys vor Gericht und erhielt nach vier Jahren seinen Professorentitel zurück mitsamt dem Recht, Veranstaltungen an der Kunstakademie durchzuführen. Eine davon war die bereits erwähnte *Freie internationale Hochschule*.

Beuys' Aktion „Ausfegen“

Am 1. Mai 1972 fegte Beuys den Karl-Marx Platz in Berlin zusammen mit einem afrikanischen und einem asiatischen Studenten aus. Es war dies ein Ritual der Reinigung. Beuys schichtete den Kehricht in einer Vitrine auf und legte den Besen dazu. Hans Werner Schmidt sieht die Bedeutung der Aktion folgendermaßen: Beuys steuert mit seinem Kehraus

¹⁰⁰ Quermann, Andreas; *Demokratie ist lustig*, Berlin 2006; S. 124-125.

¹⁰¹ Quermann; S. 32-33.

auf dem Karl-Marx-Platz gegen den Kult der Leitbilder, die Fremdidifikationen und die damit verbundenen Schablonen des Denkens und Handelns.¹⁰²

5.6 Die Kultfigur Beuys

Kleidung

Joseph Beuys verstand es wie kein anderer Künstler, seine Person mit einem Mythos zu umgeben der selbst nach seinem Tod noch weiterlebt. Oft wird er als ruhiger Mann mit intensivem Blick beschrieben. Er schaffte es seine Person mit seiner Kunst zu verbinden, fast so wie die Wollfasern im Filz seines Hutes. Es scheint, dass sich in seinem Auftreten Elemente seiner Kunst wieder fanden. Er arbeitete viel mit Filz, und der Hut den er bei fast allen Anlässen trug war ebenfalls aus diesem Material gefertigt. Auf fast allen Fotos von ihm wird er mit dem Hut abgebildet, und es existieren sogar Zeichnungen, in denen er sich mit dem Hut porträtierte. Zusätzlich bestand seine Kleidung meist aus Jeans und einer Anglerweste mit vielen Taschen. Diese Kleidung erhöhte seinen Wiedererkennungswert enorm. Gleichzeitig war die Jeans auch als Anlehnung an die damaligen Studentenproteste gemeint. Junge Menschen der sechziger und siebziger Jahre fingen an, Jeans als Protest gegen das Establishment der Vatergeneration zu tragen. Nachdem Beuys sich auch politisch engagiert hatte, liegt die Vermutung nahe, dass er sich mit dieser Kleidung mit den Anliegen der Jugendlichen gleichstellen wollte.

Michael Groblewski wirft in seinem Artikel „[...]eine Art Ikonographie im Bilde“ Joseph Beuys – Von der Kunstfigur zur Kultfigur“ einen genaueren Blick auf dessen äußeres Erscheinungsbild. Dabei untersucht er jedes Kleidungsstück hinsichtlich der Bedeutung seiner Rezeption und der damit verbundenen Ikonisierung der Figur Joseph Beuys.

Für Groblewski ist Beuys Kleidung kein Kostüm, das er zu bestimmten Anlässen anzieht, sondern vielmehr eine „zweite Haut“ und ein „unverzichtbarer Teil seiner Erscheinung“.¹⁰³ Diese Erscheinung war so prägnant, dass es Verwirrung stiftete, wenn er sich einmal anders darstellte.

Der Hut verdient laut Groblewski besondere Bedeutung. Es wurde ein biographischer Zusammenhang zwischen dem Tragen des Hutes und Beuys Leben hergestellt, insofern, als dass er ihn aus gesundheitlichen Gründen tragen musste, sozusagen als Schutz seines von dem Flugzeugabsturz verletzten Kopfes. Beuys begann etwa 1960 damit, einen Filzhut der Marke Stetson zu tragen, etwa zu der Zeit, in der er in Kontakt zu der Fluxusbewegung stand.

¹⁰² vgl. Groblewski, Michael; *Kultfigur und Mythos*, S. 110.

¹⁰³ Groblewski; S. 39.

Groblewski sieht Beuys's Hut nicht nur als „Schutzfunktion“ sondern auch als Repräsentation seiner Stellung in der Gesellschaft. [...] veranschaulicht er nicht zuletzt auch die bürgerliche Stellung und die gesellschaftliche Potenz des Künstlers Beuys: er ist kein Bohemien, sondern Akademieprofessor mit Frau und zwei Kindern [...] ¹⁰⁴ Als weitere Funktion des Hutes nennt Groblewski die Repräsentation des abwesenden Künstlers. Selbst wenn nur Beuys Hut zu sehen ist, ist er dennoch präsent. Somit wurde der Hut zu einem Insignium für den Künstler Beuys.

Weitere Bedeutung verdient die Weste, die Beuys trug. Zeitgleich mit der Verwendung des Filzhutes begann er, selbst genähte Westen zu tragen, die formal den Westen der Kriegsfieger ähnelten. Auch hier sieht Groblewski wieder einen Zusammenhang mit der Beuyschen Biographie, der ja Flieger im Krieg war. Es existierten mehrere Versionen mal grün, mal beige, mit unterschiedlich vielen Taschen. Hiermit trat er in die Fußstapfen der Futuristen, die mit grellbunten, selbst geschneiderten Westen den Bruch mit der gesellschaftlichen Konvention demonstrierten. Beuys deklariert sich mit seiner Weste als Kämpfer und Akteur, als Aktionskünstler. So distanziert er sich schon im Ansatz nicht nur von seinen Fluxus Kollegen, sondern auch insgesamt von den Neo-Dadaisten, den Neo-Futuristen und Dekonstruktivisten.

Als Beinbekleidung trug Beuys Jeans, eine Bekleidung, die damals politischen Aussagecharakter hatte. Sie bedeutete laut Groblewski den „[...] Bruch mit dem politischen Establishment, Verzicht auf die Darstellung gesellschaftlichen Ranges, stattdessen Betonung jugendlicher und kraftvoller Aktivität.“ ¹⁰⁵ Es waren die Studenten, mit denen Beuys sich solidarisierte, die Jeans trugen. Gleichzeitig waren Jeans auch ein Zeichen der Amerikanisierung, denn Jeans waren die Kleidung der Cowboys. Somit verwies Beuys zusätzlich auf die Amerikanisierung, welcher er kritisch gegenüberstand. Ein Thema, das er auch mit seiner Aktion *Coyote, I like America and America likes me* aufgriff.

Groblewskis Fazit der Beuyschen Bekleidung ist, dass sie ihm bei der Selbstdarstellung half. Sie ermöglichte es ihm, verschiedene Facetten seiner Person hervorzuheben, unter anderem den nomadisierenden Hirten, den anarchischen Cowboy und den freien Flieger.

Er schaffte es, diese Aspekte zu verbinden und somit seine charakteristische Gesamterscheinung, die über die Künstlerpersönlichkeit hinausging, zu erreichen. ¹⁰⁶

¹⁰⁴ Groblewski; S. 42.

¹⁰⁵ Groblewski; S. 46.

¹⁰⁶ vgl. Groblewski; S. 41-46.

Schamanismus

Im Zusammenhang mit Joseph Beuys fällt immer wieder der Begriff Schamanismus. Die mythenhafte Dimension seiner Arbeit wurde durch sein schamanenhaftes Verhalten noch verstärkt. Wie bereits erwähnt, nutzte Beuys die Macht vieler Symbole, wie den Hasen oder den Hirsch um mit dem Unbewussten der Zuschauer zu kommunizieren. Ein Schamane war auch immer ein Mittler zwischen der mythologischen und der realen Welt. Beuys griff einige Elemente der Schamanenwelt auf und verarbeitete sie in seiner Kunst. Besonders hervorzuheben ist da seine Aktion *Coyote, I like America and America likes me* die 1974 in einem Raum der Galerie René Block in New York stattfand. In dieser Aktion ließ sich Beuys drei Tage lang mit einem Coyoten einsperren. Er war in Filz gehüllt und hielt einen Hirtenstab. Der Coyote versinnbildlichte für Beuys das „Spannungsfeld Individualität – Gesellschaft“. Er wurde von ihm mit dem amerikanischen Westmenschen gleichgesetzt.¹⁰⁷

Joseph Beuys Schaffen erstreckte sich über vierzig Jahre, in denen er sein Kunstverständnis immer weiter entwickelte, von seinen Anfängen als Bildhauer bis zu seiner Tätigkeit als Aktionskünstler und als politisch engagierter Künstler mit eigener Partei. Dabei ist auffällig, dass sich Leben und Arbeit dieses Künstlers immer wieder vermischten und somit auch zu einer Mythenbildung in Bezug auf seine Person führten. Er war zwar manchmal Teil einer Kunstbewegung wie Fluxus, doch ließ er sich nicht leicht in Kategorien einordnen. Beuys benützte alltägliche Materialien wie Fett und Honig und gab ihnen in seinen Aktionen eine neue Bedeutung. Damit ging er über den tradierten Kunstbegriff weit hinaus und schuf seine eigene Begriffswelt. Auffällig ist sein soziales Engagement, das sicher auch durch die Zeit, in der er wirkte, beeinflusst war. Da es in dieser Arbeit nicht hauptsächlich um Joseph Beuys gehen soll, war es nur möglich einen knappen Abriss seines Schaffens darzulegen. Sein Einfluss auf Christoph Schlingensiefel kann nicht unterschätzt werden.

¹⁰⁷ vgl. Weber; S. 111.

6 Der Wiener Aktionismus

6.1 Definition

Anfang der 1960er Jahre entwickelten die Wiener Künstler Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Mühl und Rudolf Schwarzkogler ihre Form der Aktionskunst. Sie waren dabei inspiriert von dem europäischen Tachismus und dem Action Painting Jackson Pollocks.¹⁰⁸ Die Bezeichnung „Wiener Aktionismus“ wurde von Peter Weibel 1970 erstmals in seiner Publikation „Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film“ erwähnt.

Der erste Artikel, der sich mit dem Wiener Aktionismus auseinandersetzte, war von Rüdiger Engerth. Er hatte den Titel „Wiener Aktionismus“ und wurde ebenfalls im Jahr 1970 in dem Kunstmagazin *Protokolle* veröffentlicht. Eine genaue Definition lieferten jedoch beide nicht. Weibels Publikation spannte den Bogen von frühen 1940er Jahren und 1950er Jahren, über die Kunst Arnulf Rainers, bis hin zu den Aktivitäten der Wiener Gruppe, um sich dann mit den heute bekannten Wiener Aktionisten auseinander zu setzen. Engerths Artikel führte ebenfalls von der Wiener Gruppe zu den Wiener Aktionisten.¹⁰⁹ Eine Definition wurde zusätzlich erschwert durch die Tatsache, dass die Künstler kein gemeinsames Manifest verfassten bzw. sich nicht unbedingt als Teil einer gemeinsamen Bewegung sahen. Hubert Klocker ordnet den Wiener Aktionismus der inter-bzw. multimedialen Kunst zu, als Teil einer Entwicklung interdisziplinärer Gesamtvorstellungen der 1960er Jahre.

Hubert Klocker versucht die Ambivalenz des Wiener Aktionismus folgendermaßen zu definieren:

Versteht man den Terminus Aktionismus als politisch, agitativ, soläßt [sic!] sich das insbesondere auf die künstlerische Arbeit Otto Mühls, Oswald Wieners und ihren Freunden und teilweise auch auf die Arbeit von Günther [sic!] Brus anwenden. Versteht man ihn als formale Qualität, nominal herzuleiten von Action Painting der gestischen Malerei einer ersten Nachkriegsavantgarde, so kann er auf das Werk Hermann Nitschs und Rudolf Schwarzkoglers, den frühen Brus und Teilaspekten der Arbeit Mühls angewandt werden. Als psychoanalytischer Begriff, abgeleitet von Ausagieren, Abreagieren, trifft er auf die gesamte Spannweite des Wiener Aktionismus zu und beschreibt seinen expressiven Charakter. Im weitesten Sinne weist der Begriff Aktionismus auf den performativen Charakter dieser „Bewegung“ hin und umschließt so die gesamte Breite ihrer Entwicklung.¹¹⁰

Unterschiede Happening/Wiener Aktionismus

Die Wiener Aktionisten, allen voran Günter Brus, bestanden auf einer Abgrenzung von dem amerikanischen Happening und der Body Art. Was sie von den amerikanischen Künstlern

¹⁰⁸ vgl. Dreher; S. 163.

¹⁰⁹ Vgl. Green, Malcolm; Brus, Mühl, Nitsch, Schwarzkogler. *Writings of the Vienna Actionists*, London 1999; S. 11.

¹¹⁰ Klocker, Hubert; „Der Wiener Aktionismus, Das Orgien Mysterien Theater“; Diss. Wien 1983; S. 44.

unterschied, waren der tabubrechende Ritualcharakter und die Betonung der tiefenpsychologischen Selbsterfahrung des Wiener Aktionismus.¹¹¹

Die wesentlichen Strukturen des Happenings waren eine radikale Abwendung vom akademischen, klassischen Werkbegriff in allen Künsten, Interdisziplinarität, eine starke Betonung des Prozessuellen in nicht-prozessuellen Künsten, Auflösungstendenzen des strengen Raum-Zeit Gefüges in den prozessuellen Künsten, eine Aktivierung des Publikums, die Unwiederholbarkeit als pragmatische Forderung und eine anti-repräsentative bzw. anti-mimetische Struktur. Teilweise lassen sich diese strukturellen Tendenzen auch auf den Wiener Aktionismus anwenden. Jedoch war die Strukturbetonung eine andere und auch inhaltlich wichen die Wiener Aktionisten von diesem Modell ab.

Die Unwiederholbarkeit, die im Happening eine wichtige Rolle spielte, wurde von den Wiener Aktionisten weniger streng genommen. So legten sowohl Nitsch als auch Schwarzkogler Regieanweisungen bzw. Aktionspartituren fest, die durchaus auf die Absicht einer Wiederholung ausgelegt werden können. Günter Brus entwickelte eigene Aktionsabläufe, die eine Wiederholungsmöglichkeit zwar erlaubten, inhaltlich strebte er aber keine Wiederholung an. Die Unwiederholbarkeit der Kunstaktionen des Happenings war ein Protest gegen das Museum, was wiederum auf den Dadaismus zurückzuführen ist. Bis auf einige Aktionen Otto Mühls sind im Wiener Aktionismus wenig Anlehnungen an den Dadaismus enthalten.

Ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal zwischen Aktionismus und Happening ist die Publikumspartizipation. Allan Kaprow strebte eine Auflösung von Zuschauer und Performer an, die im Wiener Aktionismus fehlte. Es gab, bis auf gewisse Ausnahmen bei Hermann Nitsch, eine klare Trennung zwischen Ausführendem und Publikum. Mühl und Schwarzkogler arbeiteten mit eingeschulten Akteuren, bei Nitsch war Publikumspartizipation nur während bestimmter Teile seiner Aktionen erlaubt. Günter Brus, der in seinen Aktionen nur den eigenen Körper verwendete, zeigte die stärkste Trennung zwischen Akteur und Publikum.¹¹²

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass zwar gewisse Ähnlichkeiten in der äußeren Erscheinungsform von Happening und Wiener Aktionismus vorhanden sind, die Ursprünge und Inhalte jedoch stark divergieren.

¹¹¹ vgl. Gorsen, Peter; „Der Wiener Aktionismus“ In Werkner, Patrick (Hrsg.) *Kunst in Österreich 1945-1995*; Wien 1996; S.142.

¹¹² vgl. Klocker; „Der Wiener Aktionismus, das Orgien Mysterien Theater“ S. 181-188.

6.2 Einflüsse

Die Wiener Gruppe

Nach Klocker waren die Ursprünge des Wiener Aktionismus einerseits die Wiener Gruppe, die vor allem literarisch und performativ experimentierte, andererseits Informel und Action Painting wie Thomas Dreher erwähnt. Die Wiener Gruppe bestand aus den Literaten Gerhard Rühm, Klaus Bayer, Oswald Wiener, H.C. Artmann und Friedrich Achleitner. Sie bildeten im Nachkriegswien der 1950er Jahre eine Gruppe und hatten ihre Wurzeln in der expressionistischen, dadaistischen und surrealistischen Sprachbehandlung. Klocker sieht die „Literarischen Kabaretts“ der Wiener Gruppe als Vorläufer und Inspirationsquelle für die Gruppe der Wiener Aktionisten.

Die Aufweichung bzw. Dekonstruktion der Sprache durch ein fundamentales Misstrauen in der Folge Wittgensteins und Mauthners und den verschiedenen Avantgarden des Jahrhunderts, führte zum unmittelbaren „Leitmotiv“ des aufkommenden Aktionismus [...] und bereitete den Boden für die beiden dramatischen Hauptentwicklungen im Österreich der 60-er Jahre.¹¹³

Die Wiener Gruppe lehnte die herkömmlichen Formenkonventionen und Doktrinen der Sprache ab und stellte deren realitätsabbildende und realitätsbeschreibende Funktion in Frage. Sie bedienten sich der Techniken des Expressionismus, Surrealismus und Dadaismus, um diese Skepsis zu unterstreichen.

Der experimentelle Pluralismus der Dadaisten, des Expressionismus, die surrealistische und konstruktivistische Entwicklung der Zwischenkriegszeit faszinieren die Wiener Literaten, die sich programmatisch gegen eine symbolische, metaphorische und mystizistische Redeweise aussprechen. Sie lösen die Sprache von ihrem konnotativen Bezugsfeld und verweisen den Leser auf ihren Materialcharakter [...] Dabei dient die Sprache nicht mehr als Instrument, als Werkzeug zur Bearbeitung eines anderen, außersprachlichen Stoffes: von Wirklichkeit oder der Vorstellung von Wirklichkeit.¹¹⁴

Die Künstler der Wiener Gruppe bedienten sich der Montage von Texten, die sie teilweise aus Zeitungen und Trivialliteratur zusammensetzten. Sie wollten damit auf die Materialität der Sprache selbst hinweisen, jenseits von der Vermittlung von Fakten und der Abbildung von Realität. Es bestand ein großes Misstrauen gegenüber der manipulativen Kraft der Sprache, die im Dienst der herrschenden, gesellschaftlichen Systeme der Politik, Kultur und Religion steht. Die Materialisierung der Sprache nun führt zu einer Auseinandersetzung mit den hierarchischen Ordnungssystemen und Machtstrukturen und stellt die Frage nach einem Bewusstsein jenseits der Sprachwelt. Sie wehrten sich gegen eine normenbildende Sprachwelt. Die Verfremdung des Materials durch Fragmentierung, Dissonanz und eine Hinterfragung der Einheit Bezeichnendes/Bezeichnetes waren die Methoden, die sie

¹¹³ Klocker; „Der Wiener Aktionismus, das Orgien Mysterien Theater“; S. 46.

¹¹⁴ Braun, Kerstin; *Der Wiener Aktionismus*; Wien 1999; S. 91.

verwendeten, um diese Funktion der Sprache zu unterbinden. Sie hofften somit den Abbildungsmechanismus der Sprache zu durchbrechen.¹¹⁵

Tatsächlich hatten die Künstler der Wiener Gruppe großen Einfluss auf die Wiener Aktionisten. Sie stellten genauso wie diese den Wirklichkeitsbegriff in Frage und versuchten, von dem Materialbegriff, in ihrem Fall das Tafelbild, wegzukommen. Die Methode, mit der sie dies zu erreichen suchten, war die Verwendung des Körpers als Material.

Informel und Tachismus

Das Informel (franz. art informel –formlose Kunst) ist eine Kunstbewegung, die in der Nachkriegszeit in Frankreich und Deutschland entstand. Diese Bewegung zielte weniger auf einen spezifischen Stil, als vielmehr auf eine neue künstlerische Freiheit und Arbeitsmethode. Die Form war offen, und die unmittelbare, spontane Gestaltung der Oberfläche stand im Vordergrund. Diese Gestaltung konnte auch mithilfe von Instrumenten erfolgen. Das Informel legte besondere Betonung auf die Stofflichkeit der Farbe, die durch die Zugabe von Füllmaterial wie Sand, Asche, Stroh etc. noch verstärkt wurde und einen fast plastischen Charakter bekam.

Der Tachismus (franz. tache-Fleck) ist nur schwer von dem Informel zu trennen. Er zeichnet sich durch eine Ablehnung von geometrischen Konstruktionen aus. Kalligrafische Prozeduren wurden mit einbezogen und die Bedeutung der Farbmaterie als Bedeutungsträger wurde hervorgehoben sowie der Charakter des Malaktes betont.¹¹⁶

Die Aktionsmalerei der Wiener Aktionisten leitete sich von der Behandlung der Farbe im Informel und Tachismus ab. Vor allem Hermann Nitsch betonte den Einfluss des Tachismus auf seine Kunst. Das Hauptanliegen des Tachismus war die Darstellung und Bewusstmachung von Stauungen und Verdrängungen, die sich in einer bewussten Abreaktion durch den Malakt manifestieren. Diese Tendenz der Aktionsmalerei wurde in den späteren Aktionen vor allem bei Hermann Nitsch und Otto Mühl aufgegriffen und in ihren Aktionen weitergeführt.¹¹⁷

Der Malakt, der von beiden Kunstrichtungen in den Vordergrund gestellt wurde, erlaubte den Künstlern einen sinnlichen Ausdruck ihrer schöpferischen Impulse.

Über die Farbe – als konkrete, rein sinnliche Substanz begriffen – können freie Assoziationen, unbewußte Empfindungen unmittelbar-automatisch formal erfaßt und vermittelt werden, ist das Ineinanderübergehen von Assoziationsfluß und künstlerischem Schaffen gewährleistet. Als bloßer Niederschlag von Impulsen verstanden, die der Künstler in sich erweckt und registriert,

¹¹⁵ Vgl. Braun; S. 89-99.

¹¹⁶ Vgl. Prestel Lexikon; *Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert*, München; S. 166, 321.

¹¹⁷ Vgl. Schickmaier, Claudia; „Der Wiener Aktionismus“, Dipl. Arb. Graz 1990, S.14,15.

ohne sie zu steuern, wird der Malerei unbedingte Wahrhaftigkeit und Objektivität zugestanden.
118

6.3 Gemeinsame Aktionen

Die Blutorgel

Die Blutorgel war die erste Aktion der Wiener Aktionisten. Sie wurde am 1. Juni 1962 in Otto Mühls Atelier im Perinetkeller abgehalten. Sie bestand aus drei Teilen, von denen der erste Teil die „Einkerkerung“ der drei Künstler Adolf Frohner, Otto Mühl und Hermann Nitsch in Mühls Atelier war, dessen Haupteingang zugemauert wurde. Der zweite Teil der Aktion dauerte drei Tage lang, in denen Frohner „Objektmontagen“, Mühl „Gerümpelplastiken“ und Nitsch ein 9 Meter langes „Schüttbild“ produzierte. Der dritte Teil der Aktion war die „Ausmauerung“ am 4. Juni 1962, die die Künstler und ihre Werke freilegte. In einer Abschlussaktion führte Nitsch vor seinem Schüttbild zusammen mit Frohner und Mühl die Kreuzigung, Ausweidung und Zerreißung eines toten Lammes vor.¹¹⁹

Das Fest des Psycho – Physischen Naturalismus

Das Fest des Psycho – Physischen Naturalismus war die erste wirklich öffentliche Aktion des Wiener Aktionismus und wurde von Hermann Nitsch und Otto Mühl anlässlich der Wiener Festwochen 1963 geplant. Nitsch wollte sich durch Aktionen psychisch und physisch in Erregung versetzen, um ein Urexzesserlebnis zu haben. Das Mittel, welches er dafür verwendete, war ein totes Lamm, das an einem Haken von der Kellerdecke hing. Hinter dem Lamm war eine weiße Leinwand aufgespannt. Am Boden stand ein Kbel mit den feuchten Eingeweiden des Tieres. Nitsch begann, den Kadaver mit Blut zu beschtten und den Kopf mit einer Klampfe zu bearbeiten. Dabei kaute er eine Teerose, die in Zuckerwasser getaucht war und spie sie auf das besudelte Lamm.

Mühl plante ein dreiteiliges Programm, das aber durch polizeiliche Intervention nicht aufgeführt werden konnte. Er wollte eine gefllte Kchenkredenz aus dem vierten Stock werfen, um sie danach mit einer Hacke zu zerstückeln. Günter Brus packte das Lamm, wickelte es in einen Sack und warf es in die Donau. Daraufhin riefen Passanten Mordalarm aus und Mühl und Nitsch wurden zu drei Tagen Arrest verurteilt. Nach dieser Aktion führten Nitsch und Mühl keine gemeinsamen Aktionen mehr durch, zu verschieden waren ihre Positionen.¹²⁰

¹¹⁸ Braun; S. 122.

¹¹⁹ Vgl. Dreher; S. 164-65.

¹²⁰ vgl. Schickmaier; S. 44-47.

Kunst und Revolution

Kunst und Revolution war eine Aktion die am 7. Juni 1968 im Hörsaal 1 des NIG unter der Schirmherrschaft des SÖS (Sozialistischer Österreichischer Studentenbund) stattfand. Peter Weibel und Oswald Wiener waren an den Leiter des SÖS, Robert Schindel, herangetreten, um ihm eine Zusammenarbeit im Rahmen einer Veranstaltung auf der Wiener Universität anzubieten. Ziel war es zu zeigen, dass sowohl die linke Studentenbewegung als auch die Kunst im Aufbruch waren. Die teilnehmenden Künstler waren neben Weibel und Wiener, Otto Mühl mit Assistenten, Günter Brus und ein verummter Masochist mit dem Künstlernamen Laurids. Brus gestaltete das Plakat.

Eröffnet wurde die Veranstaltung mit einem Vortrag zu Stellung, Möglichkeiten und Funktionen der Kunst in der spätkapitalistischen Gesellschaft. Es folgte Otto Mühl mit einer Beschimpfung Robert Kennedys und seiner Familie. Danach hielt Weibel seine Brandrede über Finanzminister Stephan Koren mit einem brennenden Asbesthandschuh auf der Hand. Danach brach ein Tumult aus, in dem jeder der Künstler sein Programm durchzubringen suchte. Oswald Wiener hielt eine Rede über die Input-Output Relation zwischen Sprache und Denken, während Otto Mühl den Masochisten Laurids auspeitschte. Ihren Höhepunkt erreichte die Aktion, als Günter Brus auf den Vortragstisch stieg, sich mit einer Rasierklinge in Brust und Oberschenkel schnitt, in seine Hand urinierte, seinen Urin trank und erbrach, defäkierte, die Bundeshymne anhob, seinen Körper mit Kot beschmierte und auf dem Tisch onanierte. Drei nackte Männer begannen ein Wett-Urinieren, dessen Ergebnisse auf die Tafel geschrieben wurden.

Geplant war noch eine Diskussionsrunde, die jedoch angesichts der Tatsache, dass das Publikum von den Geschehnissen schockiert war, nicht in Gang kommen wollte. Doch die angestrebte Provokation war erreicht worden. Die Aktion wurde zu einem der größten Skandale der medialen Nachkriegsgeschichte. Im Zuge der Medienhetze durch die Zeitung *Express* wurde gegen Günter Brus, Oswald Wiener und Otto Mühl Anzeige erstattet. Brus konnte nach Deutschland fliehen. Die SÖS überlebte den Skandal nicht.¹²¹

¹²¹ Vgl. Kandutsch, Kazuo, Friedemann, Helmut; „Das Jahr 1968 am Beispiel der Veranstaltung „Kunst und Revolution“ in der (gesellschafts-)politischen Diskussion in Österreich“; Dipl. Arb. Wien 2007; S. 24-32.

6.4 Hermann Nitsch

6.4.1 Das Orgien Mysterien Theater

Ursprung

Nitsch hatte die Idee zu seinem Orgien Mysterien Theater im Jahr 1957. Er war damals noch von dem Tachismus beeinflusst, vor allem von dessen Umgang mit Farbe, der den Malakt in das Zentrum rückte. Ausgehend von dem Tachismus entwickelte er seine Aktionsmalerei, das Beschütten von Leinwänden mit vorwiegend roter Farbe, welches schon einem dramatischen Akt ähnelte. Es entwickelte sich ein Übergang von der tachistischen Malerei über die Aktionsmalerei hin zu seiner Konzeption des Orgien Mysterien Theaters. Nitsch schreibt dazu:

erst die informelle malerei demonstrierte, über das abbildende hinaus, die direkte sinnliche freude an farbsubstanzen, farbflüssigkeiten und farbpasten. damit ist der einstieg zu meinem theater gegeben. ausgehend von der sinnlichen intensität, die substanzen und flüssigkeiten auslösen, entwickelte ich eine aktionsmalerei, die das bedürfnis sinnlich intensiv zu empfinden, befriedigen sollte.¹²²

Seine Vision war die Realisierung eines 6-Tages Spieles, welches seine angestrebte Vision eines künstlerischen Gesamtkunstwerkes darstellen sollte. 1960 organisierte er in Wien „Schaumalereien“ und formulierte erstmals seine Theorie in Form von Manifesten, die anlässlich von Ausstellungen seiner Schützbilder veröffentlicht wurden. Zwischen 1957 und 1962 versuchte Nitsch, die Grundsätze des O.M.-Theaters darzulegen.¹²³ Nitsch wollte seine Ideen durch Manifeste, Partituren und Dichtungen der Öffentlichkeit näher bringen. Seine literarischen Vorbilder waren dabei Sophokles, Heinrich Kleist, Marquis de Sade und Nietzsche. In dieser Zeit entstanden die Lesedramen *Die Eroberung von Jerusalem* und *Harmating, ein Fest*. Doch er empfand die sprachlichen Gestaltungsmittel als zu limitiert um seine Vorstellungen zu erfüllen. Er versuchte, die Sprache zu überwinden, um zu einer Darstellung der Wirklichkeit zu gelangen, die jenseits der Repräsentation durch die Sprache liegt. Die Sprache wird auf Regieanweisungen reduziert, welche die vorgesehenen Schauspieler während der Aktion leiten sollen.

Materialien

Ein reines Darstellungstheater interessiert Nitsch nicht, er will mit seinen Aktionen alle Sinne ansprechen. Aus diesem Grund beginnt er mit verschiedenen Materialien zu arbeiten, die eine

¹²² Nitsch, Hermann; *Zur Theorie des Orgien Mysterien Theaters*; Wien 1995; S. 31.

¹²³ Vgl. Klocker; „Der Wiener Aktionismus, das Orgien Mysterien Theater“; S. 103-107.

Sensibilisierung der Teilnehmer bewirken sollen. Hier kann man den Einfluss des Tachismus erkennen, der die sinnliche Plastizität der Farbe in den Vordergrund rückte.

Während seiner Aktionen arbeitet Nitsch mit assoziationsgeladenen Materialien, die bei den Teilnehmern unmittelbare sinnliche Erfahrungen hervorrufen sollen. So kommen heißes Zuckerwasser, Blutwasser, Most, Wein, Essig reife Früchte und Blut zum Einsatz. Feuchtes, rohes Fleisch soll mit den Händen berührt und Tierkadaver zerrissen werden. So kommt es zu einer intensiven sinnlichen Wahrnehmung.

Eine besondere Stellung nimmt Blut in Nitschs aktionistischen Schaffen ein. Durch seine rote Farbe und die Assoziation mit Leben, aber auch Verletzung und Tod ist es ein wirksames Mittel, um die Aufmerksamkeit des Aktionsteilnehmers zu erlangen. Blut ist die Inkarnation der Farbe Rot in ihrer intensivsten Form.¹²⁴ Blut und Fleisch sind in Nitschs O.M. Theater essentiell, wie er selbst darlegt: „in meinem o.m. theater steht der einsatz von fleisch im mittelpunkt. ohne das arbeiten mit fleisch und blut wäre das o.m. theater nicht möglich.“¹²⁵

Mythologie

Nitschs O.M. Theater zeigt starke Referenzen zu der griechischen Mythologie. Klocker bezeichnet sein Theater als „dionysisch, barock-sadistisch“¹²⁶. Der Begriff der Abreaktion hat einen hohen Stellenwert in Nitschs Werk, durch seine Aktionen soll ein Triebdurchbruch erreicht werden. Er bezieht sich damit auf das von Aristoteles beschriebene Phänomen der Katharsis in der Tragödie. Der Gott Dionysos wird in einem Grundexzess zerrissen.

der gott in tiergestalt wird zerrissen, der wille zu töten, zur tötungslust, tritt zutage. es öffnet sich ein loch zu einem grund, wo die verdichtete, und metaphysisch bestimmende, jenseits von gut und böse sich ereignende energie indirekt anschaulich wird. [...] dieses loch des grundexzesserlebnisses, verschwärt, verwandt mit dem schwarzen loch des todes, saugt zur destruktion sich wendendes leben an und verschlingt es, lässt es zur ekstase werden und vermittelt uns dadurch ein modell von der jenseits des individuellen todes befindenden geballten energie.¹²⁷

Nitsch inkorporiert in seinem Orgien Mysterien Theater Elemente des Dionysoskultes, der Gott der Ekstase und des Rausches wird zum Katalysator für seine eigenen Vorstellungen des Dramas. Der beschriebene Triebdurchbruch mitsamt der darauf folgenden Abreaktion ist ein stark psychologisch motiviertes Element in Nitschs O.M. Theater. Der Bezug zur griechischen Tragödie kann durch die Mittel des dramatischen Effektes, der auf die Psyche der Teilnehmer wirkt, hergestellt werden. Eine psychische Reinigung wird angestrebt.

¹²⁴ Vgl. Krammer, Eva; „Das Fest der Sinne. Untersuchung synästhetischer Aspekte im Orgien-Mysterien Theater von Hermann Nitsch“; Dipl. Arb. Wien 2005; S. 35-39.

¹²⁵ Nitsch; *Zur Theorie des Orgien Mysterien Theaters*; S. 36,37.

¹²⁶ Klocker; „Der Wiener Aktionismus, das Orgien Mysterien Theater“; S. 49.

¹²⁷ Nitsch; *Zur Theorie des Orgien Mysterien Theaters*; S. 78.

Zentrum und dramatischer Höhepunkt der sich in abgewandelter Form als eine Art von Leitmotiv durch die ganze Handlung zieht ist die verschlüsselte Darstellung der Zerreißung des griechischen Gottes Dionysos. In dessen rauschbetontem Kult vermutet Nitsch den Ursprung des europäischen Theaters und die Intensivität der Aktion soll den „Kulturspezialisten“ des 20. Jahrhunderts zu einem dramatischen Seins-Erlebnis stoßen, des letztlich zu einem kathartischen Erkennungsprozess und einer lustbetonten Lebensbejahung führen soll.¹²⁸

Es zeigt sich in Nitschs Aktionen immer wieder ein Zusammenhang zwischen der griechischen Mythologie und den Riten des Christentums. Was ihn dabei interessiert, sind die dahinter liegenden Mythen, für ihn ein Weg in das kollektive Unbewusste einzusteigen. Dabei zieht er Parallelen zwischen den griechischen Gottheiten und Christus. Gemein ist ihnen das Opfer, sowohl Christus als auch Dionysos wurden geopfert und ihr Fleisch und Blut verzehrt, bzw. getrunken. In der christlichen Messe werden Fleisch und Blut durch Hostie und Wein sublimiert. Die Gleichsetzung von Dionysos und Christus erlaubt Nitsch, die antike Tragödie mit dem christlichen Kult zu verbinden. Er sieht den christlichen Kult in gewisser Weise als Weiterführung der griechischen Tragödie, in dem Sinne, dass der tragische Held zum christlichen Opfer wird. Vor allem die Gestalt des Ödipus mit seinen durchstochenen Füßen erinnert an Christus am Kreuz. Nitsch gelingt es, mythologische und religiöse Bildelemente für sein Theater anzunehmen.

Das Anliegen der Tragödie geht fast gänzlich im christlichen Kult auf. Der Mythos vom Kreuz wird zur groß angelegten archetypischen Ausprägung. Das antike Theater bereitet durch den scheiternden Helden jenen kollektiven opferhaften Masochismus vor, welcher durch den Tod am Kreuz seine Ausprägung finden sollte. Durch den scheiternden Helden wurde das christliche Opfer vorweggenommen.¹²⁹

Hier zeigt sich eine Nähe zu Joseph Beuys, der in seiner Aktion *Manresa* ebenfalls das Kreuz verwendete. Doch Beuys strich den Opfergedanken weit weniger heraus als Nitsch.

Das Ritual

In seinem Vortrag „ritual als ausdrucksform der kunst“ erläutert Hermann Nitsch die Verbindung zwischen Kunst und Ritual. Schon früh, als er begann sich Gedanken über sein O.M. Theater zu machen, erkannte Nitsch, dass Kunst und Ritual dieselbe Wurzel haben. Beide sind einer Ästhetik verbunden, die über den Begriff der Brauchbarkeit hinausgeht.

Im Laufe der Zeit kam es zu einer Loslösung der Kunst vom Mythisch-Symbolischen und der Entwicklung einer „l’art pour l’art“ ,die zu einer Beschwörung des Seins wurde. Durch diese Entwicklung schließt sich der Kreis, die Kunst hat sich zu einer kultisch-rituellen Anwendung

¹²⁸ Klocker; „Der Wiener Aktionismus, das Orgien Mysterien Theater“; S. 121.

¹²⁹ Krammer; S. 53.

der Lebensverwirklichung weiterentwickelt. Nun ist es die Kunst, die den Lebenszyklus feiert und wiederholt.

Der Kult ist für Nitsch in dem menschlichen Wunsch nach Einbindung in ein großes Ganzes, einer Annäherung an das Göttliche, verwurzelt. Das Ritual ist die ausführende Kraft hinter dem Kult. Durch die ständige Wiederholung des Rituals soll dies verständlich gemacht werden, es soll den sich ständig zerstörenden und erneuernden Lebenskreis widerspiegeln und damit verifizieren. Gleichzeitig sieht Nitsch das Ritual als künstlerische Ausdrucksform, die sich mit der Zeit vom religiösen Inhalt löst. Im Leitmotiv von Richard Wagners Parsifal, das über die Funktion des Erzählens hinausgeht, sieht Nitsch einen rituell-kultischen Ausdruck. Dieses Leitmotiv wird auch von anderen Musikern wie Richard Strauss und der Schönberg Schule aufgegriffen. Schriftsteller wie Stefan George oder Maler wie Monet, Cezanne und Klimt folgen dem Leitmotiv. Die rituelle Vervielfältigung kann auch bei Videokünstlern beobachtet werden.

religion wird identisch mit lebensvollzug. ritual wird zur daseinstechnik. alles ritualisierte leben wird zur kunst, zum sensibilisierten und intensivierten leben. die formel *kunst wird zu leben, und leben wird zur kunst* bewahrheitet sich. ähnliche behauptungen von Joseph Beuys werden verständlich.¹³⁰

Nitsch will in seiner Kunst durch Rituale und Kultformen zu einem „kult für die lebendigkeit der existenz“¹³¹ vordringen. Er nennt sie Lebensrituale. Kunst ist für ihn Religionsausübung ohne Konfession und sein Weg, mit dem großen Ganzen und seiner tiefer liegenden Natur Kontakt aufzunehmen. Die Mittel, die er dafür benutzt, reichen von einer sinnlich überladenen Sprache, über die Einführung von Geschmacks- und Geruchsritualen bis hin zu seinem, dem Happening und Aktionismus nahen, Aktionstheater. Rituale haben darin die Aufgabe, zu einem sinnlichen Empfinden vorzudringen, zu verschütteten Bewusstseinsinhalten. In der resultierenden exzessiven, orgiastischen Befreiung kommt es zur Bewusstmachung, zur Katharsis.

Auch seine Aktionsmalerei ist als Ritual gedacht.

die aktionsmalerei ist die visuelle grammatik meiner aktionen auf einer bildfläche. die aktion verlässt die bildfläche, geht in den raum. [...] die aktionsmalerei fungiert als einleitung, liturgie in die exzessive orgiastik des o.m. theaters. der grundexzess als auslotung des aufbauenden bis zum wendepunkt der zerstörerischen. die auslotung unserer inneren natur, die zwischen tod und auferstehung kulminiert.¹³²

¹³⁰ Nitsch, Hermann; „ritual als ausdrucksform der kunst“ In Uhl, Florian; Boederl, Artur (Hrsg.) *Rituale: Zugänge zu einem Phänomen*; Düsseldorf 1999; S. 108.

¹³¹ Nitsch; „ritual als ausdrucksform der kunst“; S. 110.

¹³² Nitsch; „ritual als ausdrucksform der kunst“; S. 111.

Ziel des O.M. Theaters ist die Einbindung seiner Rituale in den Lebensalltag, welche zu einem intensiveren Leben führen sollen. Eine mystische Tiefe soll erreicht werden, die in einer Wahrnehmung des Jetzt mündet.¹³³

Synästhesie

Der Begriff der Synästhesie hat in Hermann Nitschs Werk eine große Bedeutung. Gemeint ist damit „[...] ein psychophysisches Phänomen, das Empfindungen eines spezifischen Sinnesbereiches zugleich Wahrnehmungen in einem sekundären Sinnesbereich hervorruft.“¹³⁴

Es ist eine Vermischung der Sinne, am häufigsten findet man die Ton-Farb-Synästhesie. Menschen mit dieser Form der Synästhesie verbinden nicht nur Gehörtes, sondern auch Gelesenes sowie einzelne Buchstaben mit einem Farberlebnis, wobei es zu einer Verschmelzung der beiden Sinneseindrücke zu einem Ganzen kommt. Seltener Formen dieses Phänomens sind die Geruch-Farb-Synästhesie oder die Verbindung von Worten mit Geschmacksempfindungen. Nur ein geringer Prozentsatz der Bevölkerung weist diese Verknüpfung der Sinne auf, jedoch kann es unter der Einwirkung von Drogen wie LSD oder Cannabis auch bei Menschen, die nicht von Synästhesie betroffen sind, zu derlei Empfindungen kommen.

Synästhesie der Künste im Rahmen eines Gesamtkunstwerkes kann bei Richard Wagner festgestellt werden. Er entwickelt ein Leitmotiv, welches ein musikalisches Motiv mit einem Gegenstand auf der Bühne oder einem bestimmten Sinninhalt verbindet und somit zu einem intermedialen Verweis gelangt.

In seinem O.M. Theater macht Nitsch die Synästhesie zum Idiom der Kunst. Es sollen alle fünf Sinne gleichermaßen angesprochen werden. Dabei hat keiner der Sinne eine bevorzugte Stellung inne, vielmehr sollen alle als gleichwertig angesehen werden.

Das zufällige Zusammentreffen von Geschmackswerten mit beliebigen Farbwerten [...] sollen ein unerschöpfliches Kombinationsfeld ergeben, welches die Einzelmedien sprengt und eine neue Kunst entstehen lässt, die näher dem Leben sein soll, als es bisher der Fall war.¹³⁵

Die Kombination von allen Sinneseindrücken soll also, im Sinne von Nitschs Vorstellung eines Gesamtkunstwerkes, zu der Entstehung einer neuen Kunst führen. Eine Weiterführung des Konzeptes der Synästhesie wird zu einem zentralen Punkt dieser Forderung.

¹³³ Vgl. Nitsch; „ritual als ausdrucksform der kunst; S. 105-113.

¹³⁴ Vgl. Kramer; S. 13.

¹³⁵ Kramer; S. 34.

Das 6-Tages Spiel

Hermann Nitschs 6-Tages Spiel wurde von ihm schon lange geplant, die Vorstellung eines sechs Tage dauernden Festes wurde bereits in seinen früheren Schriften erwähnt. Die Aktion fand vom 3.8. bis 9.8 1998 in Nitschs Schloss in Prinzendorf an der Zaya statt, wobei der Ablauf folgendermaßen durchgeplant war. Der erste Tag stand unter dem Leitsatz des Exzesses. Er begann mit einer Sonnenaufgangsmusik und der Schlachtung und Ausweidung eines Stieres. Danach folgten Ausweidungs- und Kreuzigungsaktionen mit Fleisch, Blut, Tierkadavern und menschlichen Körpern. Zu Mittag gab es ein gemeinsames Mittagessen.

Um 15:00 fanden Prozessionen mit Tragbahnen statt, auf denen sich liegende und stehende passive Akteure sowie geschlachtete Tiere (Stier, Schaf, Schwein) befanden.

Als Finale des ersten Abends wurde der geschlachtete Stier, unter dem vollen Einsatz des ganzen Orchesters, an der Schlossmauer hochgezogen. Dies kam dem teilweisen Aufbau des mythischen Leitmotivs gleich. Nach dem Abendessen, bei Sonnenuntergang, ging ein Fackelzug in die Felder zum Presshaus des Schlosses. Um 0:30 fand eine Ausweidungsaktion mit einem geschlachteten Schwein im Weinkeller des Schlosses unter der Beleuchtung von Magnesiumfackeln statt, wobei der Fackelzug in den Keller zurückkehrte. Danach spielte ein Streichquintett in der Kastanienallee, wobei die Spielteilnehmer dazu angeregt wurden, Wein zu trinken und den Sternenhimmel meditativ zu betrachten. Um 2:00 wurde abermals ein Fackelzug in die Felder geschickt, der in der Dämmerung zurückkam.

Der zweite Tag arbeitete, genauso wie der erste, an einer Auslotung des Grundexzesses.

Er begann ebenfalls mit Sonnenaufgangsmusik. Um 9:00 gingen Blasmusikkapellen um das Schloss. Es folgten Malaktionen am Schüttden des Schlosses, in denen Nitsch und die Akteure weiße Flächen mit Blut beschütteten. Danach kam die Ausweidungsaktion eines Schweines. Nach dem Mittagessen wurden drei Schweine geschlachtete, gefolgt von Ausweidungs- und Beschüttungsaktionen. Das Finale des Tages bildeten Spaziergänge und Wanderungen zum Presshaus und zur Eselstadt. Nach dem Abendessen folgte die zweite Malaktion, in der blutige Leinwände von Nitsch und seinen Assistenten mit roter Farbe beschüttet wurden. Zugleich fand eine Ausweidungsaktion mit einem Schwein statt.

Ein Fackelzug ging zum Presshaus und kehrte um 0:00 wieder zurück. Ein Streichquartett spielte um 0:00. Um 3:00 saßen alle Teilnehmer im Freien, tranken Wein und aßen einfache Speisen. Abermals wurden sie zum meditativen Begreifen der Nacht aufgefordert.

Der dritte Tag stand unter dem Leitsatz des Mythos des Gottes Dionysos. Nitsch thematisierte die Gegenüberstellung von dem zerrissenen Dionysos mit dem gekreuzigten Christus.

Dionysos steht in der Aktion für das Sterben und Wiederauferstehen, den Rausch und die Ekstase. Aus diesem Grund wurden die Spielteilnehmer dazu aufgefordert, sich dem Wein hinzugeben. Dazu musizierten Heurigengruppen. Unverdrängtes sollte nach Außen dringen, die Abgründe der menschlichen Natur ausgelotet werden.

Bei Sonnenuntergang wurden ein Stier und ein an ein Kreuz gebundener Mann auf einem Tragegerüst zur Eselstadt getragen, wo die Spielteilnehmer auf Heurigenbänken saßen und tranken, während das Orchester immer lauter spielte. Der dritte Tag endete wie die Tage vor ihm mit einem Streichquintett, meditativer Betrachtung der Nacht und einem Fackelzug.

Der vierte Tag folgte im weitesten dem Ablauf der vorhergehenden, mit Sonnenaufgangsmusik und Installationen mit Fleisch, Blut, Tierorganen und nackten Menschen sowie sakralen und medizinischen Geräten in allen Räumen des Schlosses. Um 15:00 kam es zu einer Aktion im Weinkeller, und der Abend wurde mit Aktionen am Schüttboden, einem Fackelzug und einem Streichkonzert beschlossen.

Der fünfte Tag war der Höhepunkt des 6-Tages Spiels. Nach der Sonnenaufgangsmusik und Prozessionen wurde eine Messe abgehalten, die in einem orgiastischen Abreaktionsfest mündete.

Ein Stier und zwei Schweine wurden geschlachtet und ausgeweidet. Die Akteure wühlten in den Gedärmen und zerrissen das Fleisch. Dazu spielten die Orchester im äußersten Lärm und ein Bagger grub sich in die Erde des Schlosshofes. Panzer wurden ebenfalls eingesetzt. Das Ziel dieses Tages war die Bewusstmachung von verdrängten Bereichen und das Werden und Sterben der Natur. Durch die Realisierung dieser Tatsachen kommt es laut Nitsch zu einem Erwachen der Spielteilnehmer im Dasein. Das Spiel wurde durch diesen Grundexzess zum Fest, in dem die (aufgestandenen) Teilnehmer mit Jubel und Ausgelassenheit teilnahmen.

Bei Sonnenuntergang wurde im ganzen Areal festlich Wein getrunken und Brot gegessen. Der erwachte Mensch feiert das Sein in allen Dingen, wobei Brot und Wein für das Fleisch und Blut als dessen Symbole gesehen werden. Fackelzüge durch die Felder beendeten den Tag.

Der sechste Tag war der Tag der Auferstehung. Nach dem Tag des Grundexzesses wurde das Dasein mit einem Volksfest gefeiert. Die durch die vorhergehenden Tage errungene Freude wurde miteinander geteilt, festliche Prozessionen wurden zu Musik und dem Klingen der Glocken des Schlosses abgehalten. Der Begriff der Seinstrunkenheit stand im Mittelpunkt des

letzten Tages. Abermals streiften Fackelzüge durch die Landschaft, in den Gasthäusern wurde gefeiert und getrunken. Die Nacht wurde abermals meditativ und voller Freude betrachtet. Bei Sonnenaufgang umarmten und küssten sich die Spielteilnehmer.¹³⁶

Das 6-Tages Spiel vereinte Hermann Nitschs Vorstellungen eines Gesamtkunstwerkes. So wurde durch die rituelle Wiederholung des Leitmotivs des Grundexzesses, der Synästhesie von Texturen wie Blut, Farben, der Musik der Orchester und der Gerüche der geschlachteten Tiere eine Verschmelzung dieser Sinneseindrücke zu einem Ganzen erreicht. Ermöglicht wurde die Ausführung des 6-Tages Spiels durch die Architektur des Schlosses in Prinzendorf, welches durch seine gesamten Räumlichkeiten wie Keller, Schüttboden und Innenhof einen Spielplatz für die Aufführung zur Verfügung stellte. Das Ziel war, den Teilnehmer zu einer Abreaktion seiner tiefsten und verdrängten Triebe und damit Zugang zu seinem Unbewussten zu verhelfen. Nach dieser Abreaktion kam es zu einer kathartischen Reinigung, die zu einem positiven Gefühl der Reinigung und somit der Konzentration auf das gegenwärtige Sein führte. Gewisse Parallelen mit Joseph Beuys lassen sich nicht von der Hand weisen, etwa der starke Bezug auf mythologische Elemente und die Verwendung von Alltagsmaterialien, die mit einem psychologischen Mehrwert angefüllt wurden. Bei Beuys waren es vor allem Fett, Filz und Honig, bei Nitsch Blut, Fleisch und deren intensive Farben und Gerüche.

Wie kein anderer Künstler des Wiener Aktionismus gelang es Nitsch, seine Vorstellungen von Kunst und Leben zu vereinen und zu einem Gesamtkonzept zu vereinen. Dies ist auch ein Kritikpunkt, der öfters gegen den Künstler vorgebracht wird. Tatsächlich ist es aber so, dass Nitsch schon seit den frühen Anfängen des Wiener Aktionismus an seinem Konzept arbeitete und es mit Konsequenz immer mehr erweiterte. Zu sehen ist dies etwa in seinem Manifest zur Blutorgel Aktion 1960, welches schon alle Elemente des 6-Tages Spiel theoretisch ausleuchtete.

Nitsch ist auch der einzige der Wiener Aktionisten, der noch Aktionen ausführt. Rudolf Schwarzkogler nahm sich früh das Leben, Otto Mühl verstrickte sich in seine Kommunitätigkeiten und Günter Brus, der Gegenstand des nächsten Kapitels sein wird, entwickelte seine Wort-Bild Dichtungen, nachdem seine Aktionen für ihn selbstzerstörerisch wurden.

¹³⁶ vgl. Nitsch, Hermann „Vorläufige unverbindliche Gesamtkonzeption für das vom 3. bis 9. August 1998 in Prinzendorf geplante Sechstagespiel“ In Rychlik, Otmar; (Hrsg.) *Das Sechstagespiel des Orgien Mysterien Theaters*, Ostfildern-Ruit 2003; S. 30-37.

6.5 Günter Brus

Anfänge

Günter Brus' Schaffen begann, genauso wie Hermann Nitschs, mit der Malerei. Seine Aktionen performte er in den Jahren 1964 bis 1970. Auch er war beeinflusst von der tachistischen Malerei und dem Informel. Als weitere künstlerische Einflüsse gelten der österreichische Frühexpressionismus, die Werke von Van Gogh und Munch sowie Arnulf Rainer. Brus empfand das Informel, das damals in Wien sehr stark vertreten war, zu konventionell und limitierend. Er begann mit Arbeiten auf ungrundiertem Packpapier, mit dem er einen Durchbruch zur ausschließlich gestischen Malerei erreichen wollte. Die Werke waren größtenteils in schwarz-weiß gehalten, um bewusste Effekte zu vermeiden. In Weiterführung seiner künstlerischen Vorstellungen geht er dazu über, den gesamten Raum mit Packpapier zu bespannen und danach weiß auszumalen, womit er das Bildformat verlässt. So entsteht seine *Malerei in einem labyrinthischen Raum*, eine Komposition, in der er Packpapierbahnen durch einen Raum hängt und danach bemalt. Ziel dieser Technik ist die Dekonstruktion des Gesamten. Doch die Leinwand bzw. das Papier wurde ihm bald zu wenig, und er ging dazu über, seinen Körper als Malfläche zu verwenden. Er konzentrierte sich auf den eigenen Körper in seiner Verletzlichkeit und Hässlichkeit.

Wenn Nitsch, Mühl und Schwarzkogler den Tachismus zur Materialaktion ausgeweitet haben, so geht Brus den entgegengesetzten Weg. Er zieht seinen Körper als Malfläche, als Arbeitsfeld zurück, überwindet schließlich die Malerei und arbeitet [...] an seiner Demaskierung bis zur Personifikation des gequälten, verletzlichen, fleischlichen, kranken, unpersönlichen Geschöpfes.¹³⁷

Materialien

Brus verwendete in seinen Aktionen Materialien, die unterstützend wirken sollten. Anfangs war es vor allem die schwarze und weiße Farbe, die er einsetzte, um zum Beispiel den Raum zur Leinwand zu machen oder die eigene Person auszulöschen. Die schwarze Farbe, als Strich über den Körper gezogen, war schon die symbolische Andeutung der späteren Selbstverletzung. In diesem Sinne wurden auch Requisiten wie Rasierklingen, Nägel, Scheren, Messer und Klampfen verwendet. In den späteren Aktionen wurde die weiße Farbe durch ein weißes Tuch ersetzt und die angedeutete Selbstverletzung durch die reale. Die Farbe wurde zu Blut und Exkrementen, interessanterweise färbte er sogar seinen Urin blau ein.

¹³⁷ Klocker; *Wiener Aktionismus I. 1960-1971. Der zertrümmerte Spiegel*; Wien 1989; S. 75.

ANA

Angeregt durch Otto Mühl, führte Brus 1964 seine erste Aktion *ANA* durch. Sie fand in Mühls Atelier statt, welches mit weißer Farbe bemalt wurde. Die Aktion war für die filmische Dokumentation geplant. Gefilmt wurde sie durch den Künstler Kurt Kren, der bereits die Aktionen von Otto Mühl gefilmt hatte. Siegfried Klein und Otto Mühl fotografierten. Der Raum sollte eine dreidimensionale weiße Leinwand darstellen. Brus hüllte sich in weiße Tücher und rollte sich krampfartig durch den Raum. Danach war eine Bemalung seiner Frau Anni geplant, mit dem Ziel, sie in ein lebendes Gemälde zu verwandeln. Brus war mit dem Verlauf der Aktion sehr unzufrieden und steigerte sich in einen wütenden Malanfall, der für ihn einen Rückschritt in die Malerei bedeutete.

Nachdem die erste Aktion für Günter Brus ein Fehlschlag war, versuchte er in seiner zweiten Aktion, die ebenfalls fotografiert wurde, eine genaue Aktionspartitur festzulegen. Geplant war eine Körperbemalung, die in drei thematische Komplexe geteilt wurde: 1. *Handbemalung*, 2. *Kopfbemalung*, 3. *Kopfzumalung*. Ausgeführt wurde die Aktion im Atelier des Kunsthändlers John Sailer im Dezember 1964. In dieser Aktion erweiterte Brus seine schwarz-weiße Körperbemalung durch Objekte wie Rasierklingen, Scheren, Nägeln, einer Säge und eine Axt. In Referenz zu Arnulf Rainers „Übermalungen“ wurde der Kopf des Künstlers Teil des Bildes, um danach darin zu verschwinden. Der schwarze Strich, der den weißen Kopf des Künstlers in zwei Teile trennte, symbolisierte ebenso wie die verwendeten Objekte, die Verletzung des Körpers. Die zweite Aktion stellte das Ende von Brus' informeller Malerei dar, die er hiermit als überwunden empfand.

Wiener Stadtpaziergang

Die Leitung der Galerie Junge Generation lud Brus 1965 zu einer Ausstellung ein. Dieser plante, Aktionsfotografien zu zeigen und eine Aktion aufzuführen. Das führte zu Widerstand der Galeriebetreiber, die auf der Ausstellung von Bildern bestanden. Diesen halbherzigen Versuch, den Wiener Aktionismus zu zeigen, erboste Brus. Als Reaktion darauf führte Brus am Vortag der Ausstellung seine erste öffentliche Aktion durch. Er ging völlig weiß bemalt mit einem schwarzen Trennstrich durch die Wiener Innenstadt. Er war zum lebenden Bild geworden. Der Ausgangspunkt seines „Spaziergangs“ war der Heldenplatz, sein Weg sollte ihn vorbei an wichtigen Bauwerken der österreichischen Geschichte bringen mit der Endstation vor dem Stephansdom. Das „lebende Bild“ wurde jedoch schon auf der Höhe der Bräunerstrasse von einem Polizisten aufgehalten. Festgehalten wurde die Aktion sowohl

filmisch als auch mittels Fotografie durch Ludwig Hoffenreich und Ronald Fleischmann sowie Kurt Kren und Rudolf Schwarzkogler.

Malerei, Selbstbemalung, Selbstverstümmelung 1965

Dies war Brus' erste Aktion vor eingeladenem Publikum. Die Körperaktion fand in einem großen Raum statt, in den Brus mit einem weiß bemalten Holzwagen gezogen wurde. Er führte eine Selbstbemalung aus, wieder mit einem schwarzen Strich, den er über den gesamten Körper zog. Ballons, die mit weißer Farbe befüllt waren, waren an seinem Körper befestigt. Er öffnete sie mit Mauerklampfen und beschmierte sich mit der austretenden Farbe. Danach wälzte er sich am Boden und kroch aus dem Galerieraum.

Drei weitere Aktionen folgten, in denen Brus das Thema der Selbstbemalung und Selbstverstümmelung weiterführte. Zu dieser Zeit entstanden auch genaue Aktionsskizzen, die die Aktionen begleiteten.

1966 plante Brus zusammen mit Mühl eine Totalaktion, die eine Kombination von Mühls Materialaktionen und Brus' Selbstverstümmelungsthematik werden sollte.

Es geht ihm nun [...] nicht mehr um die Malerei mit aktionistischen Mitteln, mit der Photographie als bildnerisch und ästhetisch akzeptierten Produkt, sondern ausschließlich um eine dramatische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit im aktionistischen Prozeß.¹³⁸

Es folgten die Totalaktionen *Totalaktion - Ornament ist ein Verbrechen*, *Totalaktion* und *Vietnamparty*, in denen Brus und Mühl dieses zuvor definierte Prinzip anwendeten. Aufgrund der Einladung zum *Destruction in Art Symposium* 1966 nach London gründeten Brus, Mühl, Nitsch, Kren und Weibel das *Institut für Direkte Kunst*. Auf dem Symposium zeigte Brus drei Aktionen, zwei davon waren Totalaktionen mit Mühl, die dritte war eine Gemeinschaftsaktion mit Mühl, Nitsch, Weibel und Al Hansen.

In weiterer Folge fertigte Brus begleitende Aktionsskizzen, die seine Aktionen als Zeichnungen weiterführten. Ab 1967 begann eine Radikalisierung Brus' Aktionen in die Richtung einer Körperanalyse, weg von der vorherigen Materialsymbolik. Zentrum seiner Kunst wurde die Analyse des Körpers und seiner tabuisierten Funktionen mit dem Ziel der Durchbrechung von Sperrren und der Erreichung einer totalen Befreiung.

Nach der Selbstbemalung und der Selbstverstümmelung folgt ein extremer analytischer Prozeß, der den Körper nicht mehr in ein künstlerisches, sondern soziokulturelles Umfeld stellt und dessen dem Körper aufgedrückte Bedingungen montiert.¹³⁹

¹³⁸ Klocker, Hubert; *Der Wiener Aktionismus I. Der zertrümmerte Spiegel*; Klagenfurt 1989, S. 120.

¹³⁹ Klocker; *Der zertrümmerte Spiegel*; S. 137.

Diese Radikalisierung setzte sich im Jahr 1968 weiter fort und führte zu den Aktionen *Fountain, Satisfaction – Günter Brus bittet um Ruhe, alles Gute zum Muttertag wünscht Otto Mühl*, welche für den Film bzw. die Fotografie geplant waren. In diesen Aktionen erforschte er den Ekel von Fäkalien, so filmte Kurt Kren Brus im Akt des Defäkierens. Bei der Aktion *Der helle Wahnsinn – Die Architektur des hellen Wahnsinns*, die Brus in Aachen realisierte, zeigte er die radikale analytische Körperanalyse erstmals vor Publikum. Er defäkierte und urinierte öffentlich und führte sich mit einer Rasierklinge Schnitte zu. Der schwarze Strich der früheren Aktionen, der die Verletzung des Körpers andeuten sollte, war nun der tatsächlichen Verletzung gewichen. Ihren vorläufigen Höhepunkt fand diese Entwicklung bei der Aktion in der Wiener Hauptuniversität, *Kunst und Revolution*. Durch die heftige Medienreaktion auf diese Aktion sah sich Brus gezwungen, Österreich zu verlassen und ins Exil nach Berlin zu gehen. Dort gründete er mit den ebenfalls ausgewanderten Oswald Wiener und Gerhard Rühm die *Österreichische Exilregierung*, die eine Zeitschrift mit Namen *Die Schastrommel* herausbrachte. In den nächsten Jahren agierte *Die Schastrommel* als propagandistisches und dokumentarisches Sprachrohr des Wiener Aktionismus. Brus war für das Layout zuständig und fungierte als Herausgeber. Angeregt durch Otto Mühl, begann er mit der Arbeit an seinem Buch *Irrwisch*, einer Fusion seines aktionistischen, zeichnerischen und schriftstellerischen Werks.¹⁴⁰

6.5.1 Die Zerreißprobe

Im Sommer 1970 führte Günter Brus seine letzte Aktion *Die Zerreißprobe* im Aktionsraum I in München auf. Es war sicherlich seine extremste Aktion, in der es zu der Darstellung von mehreren dramatischen Situationen, die Brus Psychodramolette nannte, kam. Der Körper des Aktionisten sollte auf eine harte Probe gestellt werden. Brus entwickelte zu diesem Zweck eine genaue Dramaturgie. Der Körper des Akteurs produzierte Muskelzuckungen, Keuch- und Röchellaute und Schweiß. Phasen der Aktion wurden mit Pausen unterbrochen, die als Atempausen dienen sollten. Ausgegangen wurde von einfachen Tätigkeiten wie Lesen, Gehen, Liegen. Brus richtete aggressive Aktionen gegen den eigenen Körper wie Pseudostrangulation und angedeutete Kastration. Die Zerreißprobe der Nerven sollte durch plötzliche Richtungswechsel oder das abrupte Abbrechen einer Aktion erlangt werden. Er lehnte eine Publikumspartizipation, genauso wie eine genaue sprachliche oder theoretische Definition seiner Aktion, ab. Der rasierte Körper des Künstlers war nur mit Unterwäsche und

¹⁴⁰ vgl. Klocker; *Der Wiener Aktionismus I. Der zertrümmerte Spiegel*; S. 115-143.

einem Strumpfgürtel mit Strümpfen bekleidet. Er schnitt sich mit einer Rasierklinge in den Oberschenkel und zog den Riß des Strumpfes wie eine Wunde auseinander. Danach urinierte er blauen Harn, der über die Wunde floss, und schnitt sich mit der Rasierklinge in den Kopf. Er stolperte durch den Raum mit seinen Füßen in kleinen Badewannen und schlug sich mit einem Ledergürtel. Zwischendurch fragte er nach einem Glas Wasser oder ob ein Fenster geschlossen werden könnte. Nach einer halben Stunde war die Aktion beendet und Brus verließ erschöpft den Raum.¹⁴¹

In seinem Text „Aktionskunst als Psycho-Dramolette“ geht Gerald Schröder auf die Schockästhetik der Aktion ein. Er definiert das Leitmotiv der *Zerreißprobe* als „[...] irritierende Verschränkung von künstlerischer Selbstreflexion und selbstzerstörerischer, masochistisch anmutender Gewalt.“¹⁴² Schröder sieht als Brus' Ausgangspunkt die Kritik am Tafelbild, welche durch das weiße Tuch, auf dem der Künstler seine Aktion ausführte, betont wurde. Die Selbstverletzung durch die Rasierklinge wird zum ersten Schockelement der Aktion und bricht somit mit dem Illusionismus des traditionellen Theaters. Durch das reale Blut wird der Betrachter emphatisch in die Aktion hineingezogen. Die schockhafte Verletzung der theatralen Illusion verwirrt den Zuschauer, der zwischen Hilfsbereitschaft und ästhetischer distanzierter Handlung gefangen ist. Als weiteres Schockelement sieht Schröder den Urin, der mit seiner blauen Farbe in gewisser Weise als Referenz auf die Malerei stehen kann, aber auch ein starkes Gefühl von Ekel beim Zuschauer erzeugt; vor allem wenn er von dem Akteur selbst getrunken wird. Wenn die Selbstverletzung noch eine Empathie im Betrachter erzeugte, so wird diese durch die folgende Handlung wieder zerstört und der Körper des Künstlers wird abgelehnt.

Wie am Beispiel der *Zerreißprobe* deutlich wurde, nutzte Brus in seinen späteren Aktionen vor allem die Geste der Selbstverletzung und den Körperkontakt mit eigenen Exkrementen, um beim Betrachter Schockerfahrungen zu provozieren. [...] Gerade der vor Augen geführte Tabubruch, der die Norm eines reinen und ganzen Körpers in Frage stellt und von der Gesellschaft dementsprechend als Perversion sanktioniert wird, kann beim Betrachter unmittelbare leibliche Reaktionen hervorrufen.¹⁴³

Diese leibliche Reaktion des Zusehers wurde insofern noch gesteigert, als sie in dem Kontext der künstlerischen Aufführung als unerwarteter Schock auftauchte. Die dadurch erzeugte körperliche Nähe wurde somit zum zusätzlichen Überraschungselement. Der rhythmische

¹⁴¹ vgl. Brus, Günter; „Breaking Test: Text of Invitation“ und Drews, Jörg „A Mono-Action, Günter Brus's „Breaking Test“ at the Aktionsraum 1“ In Green, Malcolm (Hrsg.) *Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler Writings of the Vienna Actionists*; London 1999; S. 72, 74.

¹⁴² vgl. Schröder, Gerald; „Aktionskunst als Psycho-Dramolette“ In Brassat, Wolfgang (Hrsg.) *Rhetorik, Ein internationales Jahrbuch Band 24 Bild Rhetorik*; Tübingen 2005; S. 108.

¹⁴³ Schröder; S. 114.

Aufbau der Aktion, der Wechsel zwischen plötzlichen Handlungen und stillen Pausen diente zusätzlich als Verstärkung und verhinderte die Bildung einer narrativen Struktur.

Schröder sieht die Verwendung von Schockimpulsen als Resultat der künstlerischen Entwicklung von Günter Brus. Genauso wie Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler und Otto Mühl entwickelte er sich aus der informellen Malerei heraus in eine Avantgardekunst, die durch den Schockeffekt den traditionellen Repräsentationscharakter der Kunst zugunsten einer intensiven körperlichen Erfahrung aufhob. Anders als seine Kollegen arbeitete Brus nicht mit Modellen, sondern mit dem eigenen Körper, um diesen Effekt zu erreichen. Sein eigener Körper wurde im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung immer mehr zum Zentrum seines aktionistischen Schaffens und ersetzte somit die weiße Leinwand bzw. ging über sie hinaus. Der trennende Strich, ein bestimmendes Element, das sich durch die gesamte aktionistische Phase im Schaffen Günter Brus zieht, setzt Schröder mit einer Reflexion auf die technischen Möglichkeiten von Fotografie und Film gleich. So sieht er den Schnitt als Filmschnitt, der den Körper des Künstlers zerstückelt. In den jähren Richtungs- und Geschwindigkeitswechseln der Aktion sieht Schröder ebenfalls einen Bezug auf die Schnitttechnik des Films.

Günter Brus war von der Theaterkonzeption des französischen Surrealisten Antonin Artaud, insbesondere dessen Schriften zum *Theater der Grausamkeit*, beeinflusst. Artaud beschreibt darin ein Theater, das sich von der Darstellung des geschriebenen Textes löst und zu einer reinen Sprache des Körpers und der Gegenstände hin entwickelt. Er versucht, den Repräsentationscharakter des traditionellen Theaters durch Schockelemente zu überwinden. Der Schock war für ihn ein Mittel der Kritik an dem affirmierenden Charakter der bürgerlichen Kunst.

In dieser Hinsicht zielte die Schockästhetik von Günter Brus auf die bewußte Zerstörung des schönen Scheins traditioneller bürgerlicher Kunst, die zwar als utopischer Vorschein einer versöhnten Gesellschaft ihre Legitimation besaß, aber gerade damit von den realen gesellschaftlichen Lebensbedingungen abgelöst und diese indirekt zu bestätigen schien. Während die affirmative Kultur danach strebt, die „leibliche und psychische Verkümmerng des Individuums“ zu verdecken, so zielte die Aktion von Brus gerade auf deren Bewußtmachung. Diese sollte aber nicht bloß kognitiv vollzogen, sondern schockartig am eigenen Leib erfahren werden.¹⁴⁴

Der Schock hatte somit auch eine kathartische Wirkung. Durch die plötzliche Bewußtmachung des verkümmerten Individuums zeigte Brus den Kampf mit dem inneren Selbst, welches die gesellschaftlichen Normen und Gesetze bereits internalisiert hatte. Brus

¹⁴⁴ Schröder; S. 117.

konfrontierte den Betrachter mit verdrängten Inhalten, wie etwa der nationalsozialistischen Vergangenheit.¹⁴⁵

Als zentrales Element der *Zerreiβprobe* sieht Rosemarie Brucher das Zerreiβen des Körpers, welches etwa durch das Verletzen des Körpers oder das Zerschneiden der Kleidung ausgedrückt wird. Den Höhepunkt der Aktion bildet der Versuch einer Selbsterreiβung, versinnbildlicht durch das Auseinanderzerren der Beine an daran befestigten Schnüren.

Dabei wird der inneren Zerrissenheit und Qual des Subjekts äußerer Ausdruck verliehen, der nackte, geschundene Torso des Akteurs und dessen abgespreizte Arme assoziieren zudem christliche Kreuzigungsdarstellungen. Der auf eine Zerreiβprobe gestellte Körper muss jedoch zugleich als stellvertretendes Medium für soziokulturelle, kunstästhetische und theologische „Gedankenkörper“, welche Brus in seinen Aktionen massiv und radikal in Frage stellt, begriffen werden.¹⁴⁶

Der Begriff der Katharsis war auch für Hermann Nitsch von großer Bedeutung. Bei ihm sollte sie durch eine Abreaktion vollzogen werden, mit der Intention der psychischen Reinigung des Spielteilnehmers. Günter Brus hingegen stellte seinen eigenen Körper zur Verfügung, um den therapeutischen Effekt der Katharsis zu erlangen. Die durch Schockeffekte erzielte Empathie und Abscheu sollten dies bewirken. In diesen selbst zugefügten Verletzungen sieht Brucher einen Akt der Stellvertretung, mithilfe derer auf die Rezipienten der Aktionen, als auch auf die Gesellschaft Einfluss genommen werden kann.¹⁴⁷

Anders als Hermann Nitsch hatte Günter Brus eine Abneigung gegen Manifeste und Erklärungen seiner künstlerischen Handlungen. Sein Gesamtwerk kann als weitaus diverser angesehen werden, von seinen Anfängen bei der informellen Malerei, zu den Aktionen, bei denen sich eine Konzentration auf den Körper des Künstlers immer mehr herauskristallisierte, bis zu seinem Wechsel zu den Wort-Bild Dichtungen. Als Höhepunkt seines aktionistischen Schaffens, in dem alle Elemente zu einem Höhepunkt kulminierten, kann die *Zerreiβprobe* angesehen werden. Selbst als gefilmtes Dokument kann der Zuschauer noch die Intensität der Performance spüren. Alle Elemente der vorangegangenen Aktionen wurden weitergeführt, der schwarze Strich, die Andeutung einer Verletzung, die sich durch *Handbemalung*, *Kopfbemalung*, *Kopfzumalung* über den *Wiener Stadtspaziergang* zog. Dieser wurde wiederum durch den realen Schnitt mit der Rasierklinge ersetzt, bis zu der schwarzen und weißen Farbe, die schließlich durch Blut und Exkrememente ersetzt wurde. Krampfartige Bewegungen, abrupte Richtungswechsel, Laute wie Röcheln und Schreien erzielten

¹⁴⁵ vgl. Schröder; S. 108-119.

¹⁴⁶ Brucher, Rosemarie; „Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus“; Dipl. Arb.; Wien 2007; S. 35.

¹⁴⁷ Vgl. Brucher, Rosemarie; „Durch seine Wunden sind wir geheilt“; S. 36.

zusätzliche Schockelemente. Der Körper des Künstlers wurde zum alleinigen Ausdrucksmittel, seine Verletzungen gnadenlos zur Schau gestellt.

Nach der *Zerreiβprobe* beendete Günter Brus sein aktionistisches Schaffen. Eine weitere Steigerung wäre nicht mehr möglich und auch zu gefährlich für ihn geworden. Danach wendete er sich einer anderen Art des künstlerischen Ausdrucks zu und kreierte seine Wort-Bild Dichtungen.

6.6 Exkurs Aktionsfilm

Die Aktionen der Wiener Aktionisten wurden bereits sehr früh auch von Kameramännern gefilmt. Vor allem Otto Mühl und Günter Brus konzipierten ihre Arbeiten mit Blick auf deren fotografische und filmische Repräsentation, wohl auch, weil ihnen der ephemere Charakter ihrer Aktionen bewusst war. Anders als in der Malerei erzeugen die Aktionen keine nachhaltigen Beweise ihrer Existenz, bis auf Relikte, wie sie zum Beispiel Hermann Nitsch verwendet. Der Akt an und für sich ist jedoch nach dem Augenblick der Performance verloren. Im Fall von Günter Brus, der seinen Körper als Material einsetzte, wären nach einer Reinigung des Körpers nach der Aktion keine Spuren der Performance vorhanden gewesen. Zusätzlich ermöglichte das Medium Film einen anderen Blickwinkel durch die Möglichkeit des Ausschnitts und damit auch eine Konzentration auf bewusst gewählte Bereiche der Performance.

Entscheidend aber wird der Ausschnitt. Die extreme Spannung des Körpers in der „Selbstbemalung“ erfährt man nur in dem knappen Bildformat, das die Aktionskoje nochmals strafft. Pantomime und Geste als Ersatz für expressive Bildstrukturen sind auf die Inszenierung und den Schnitt angewiesen.¹⁴⁸

Die Aktionsfilme ermöglichen nunmehr dem Rezipienten, wenn nicht eine genaue Rekonstruktion der Performances, so doch zumindest einen Einblick in den Ablauf der Aktionen.

6.6.1 Kurt Kren

Kurt Kren war eine bedeutende Figur in der filmischen Darstellung der Aktionen der Wiener Aktionisten. Durch seine Arbeit mit Otto Mühl und Günter Brus in den Jahren 1964-1966

¹⁴⁸ Loers, Veit; „Als die Bilder laufen lernten“ In Loers, Veit, Schwarz, Dieter (Hrsg.) *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus Wien 1960-1965*; S. 22.

festigte er seine Rolle als Undergroundfilmer. Zusätzliche Arbeiten entstanden mit Mitgliedern der Wiener Gruppe, vor allem mit Konrad Bayer. Er war ebenfalls Mitglied im Institut für direkte Kunst und nahm am *Destruction in Art Symposium* in London teil, welches seine Filme erstmals international bekannt machte.

Kren verfremdete das gefilmte Material mittels eigener Schnittpartituren, die auf den Kader genau durchgeplant waren. Manchmal schnitt er in der Kamera, auch um Geld für die Nachbearbeitung zu sparen. Der schnelle Schnitt war für seine Arbeiten bestimmend, womit er auch spätere Generationen von Werbefilmern nachhaltig beeinflusste. Seine Filme waren mehr als die Dokumentation von Aktionen.

Der Tatsache, daß bei den Materialsaktionsfilmen das „Material“ der Aktionisten, die nackten Körper, und dessen aktionistische Verarbeitung stark in den Vordergrund drängten, begegnete Kren damit, daß er sie der Materialität des Films unterwarf.¹⁴⁹

So wie die Aktionisten den Körper als Material verwendeten, verfuhr Kurt Kren mit dem Filmmaterial. Er bearbeitete das Zelluloid, auch indem er ihm Kratzer zufügte, welche die Tonspur veränderten. Ein Beispiel hierfür wäre der Film *1/57 Versuch mit synthetischen Ton*. Kren filmte mehrere Aktionen von Günter Brus', darunter *ANA*, *Silber*, und die Filmaktion *20. September*. Er war auch als Akteur und Kameramann bei Otto Mühls Aktionen tätig. Günter Brus und Otto Mühl waren oft mit dem Ergebnis der Aktionsfilme nicht zufrieden. *20. September*, übrigens Kurt Krens Geburtstag, war eine Konzentration auf die Körperausscheidungen Günter Brus, der von Kren im Akt des Defäkierens und Urinierens gefilmt wurde. Brus beschreibt die Arbeitsweise Krens folgendermaßen:

Kurt Krens Drehmethode war mehr als die Erzeugung puren Ausgangsmaterials für seine späteren Kaderkompositionen. Mitgerissen von den Geschehnissen, nahm er häufig ungewöhnliche Posen ein, wälzte sich am Boden, stieg auf Stühle, Tische oder Leitern, um sein Direktschnittverfahren mit einer exzentrischen Betrachtungsweise zu vereinen. Das Endergebnis wirkt auf der Leinwand dann so, als würden die Aktionen vom pulsierenden Licht eines Stroboskops zerhackt.¹⁵⁰

Kren war also nicht bloßer Betrachter der Aktionen, sondern wirkte auch selbst direkt als Akteur oder Teilnehmer daran mit. Otto Mühl sah in Kurt Kren den Erneuerer des Aktionismus, der mit seinen Filmen einen hohen Stellenwert in der Revitalisierung des Aktionsfilms einnahm.¹⁵¹ In seiner Gestaltung der Filme ging er über eine bloße Dokumentation der Performance hinaus und schuf ein eigenständiges Werk mit dem gefilmten Material.

¹⁴⁹ Scheugl, Hans; „Kurt Kren lacht immer sehr laut“; In Scheugl, Hans (Hrsg.) *Ex Underground Kurt Kren seine Filme*; S. 18.

¹⁵⁰ Brus, Günter; „Filmzerstückler und Selbstverstümmeler“ In Scheugl; S. 91.

¹⁵¹ vgl. Mühl, Otto; „Begegnung mit Kurti im Cafe Merkur“ In Scheugl; S. 95.

7 AREA 7 – Matthäusexpedition

7.1 Aufbau und Ablauf

Area 7 war die vierte Station des Animatographischen Projekts und fand zu den Terminen 17.-22. Jänner, 22. und 23. März und 5. und 6. Mai 2006 im Wiener Burgtheater statt. Das gesamte Gebäude wurde dafür genützt. Ausgangspunkt der Aktion war ein gescheitertes Filmprojekt Christoph Schlingensiefs in Lüderitz, einem Township in Südafrika.

Der Aufbau von *Area 7* beinhaltete eine begehbare Installation, die in den Zuschauerraum führte. Die große Drehbühne des Burgtheaters war zu einem riesigen Animatographen umgebaut worden. In dessen Zentrum befand sich ein riesiges Schiff das speziell für die Installation aus Afrika importiert worden war. Auf der großen Drehbühne, rund um das Schiff, war ein Labyrinth aus Räumen, Gängen und Kammern aufgebaut, welches die Zuschauer durchqueren mussten, um in das Herz der Installation vorzudringen. Im Zuschauerraum befand sich ein dritter, kleinerer Animatograph. Zwischen Bühne und Zuschauerraum war eine riesige „Sonnenscheibe“ aufgestellt worden, ein großes sich drehendes Rad, das von Projektionen bespielt wurde. Die Räume und Kammern der Animatographen waren bemalt, von Bildern verziert und mit Objekten und Monitoren angefüllt.

Elfriede Jelinek hatte zwar einen Text für die Installation verfasst, es gab jedoch keine vorgeschriebenen Rollen und Texte mehr. Ersetzt wurden diese durch Aktionen, die an die Materialaktionen der Wiener Aktionisten angelehnt waren. Die Schauspieler und Entertainer Klaus Beyer, Karin Witt und auch Christoph Schlingensief selbst wurden in dem Video *When I can't be alone then I need a religion* mit pastösen Farben übergossen, beschmiert und danach mit Mehl besprenkelt. Dieses Video wurde unter anderem auf die „Sonnenscheibe“ projiziert.

Im Laufe des Abends bemalten die Darsteller mit Pinsel und Farbe die Installation und gestalteten sie so laufend weiter. Dies entspricht Schlingensiefs Auffassung von einer Kunst die ständig im Fluss ist. Durch die Aktionen der Performer veränderte sich die Installation und wurde immer stärker mit verschiedenen Bedeutungen aufgeladen. Somit glich auch kein Abend dem anderen, es wurden ständig neue Zusammenhänge geknüpft und Bilder überlagert.

Im „Steigenberger Restaurant“, einem der Räume des Animatographen, war eine kleine Bühne aufgebaut, auf der die Sängerin Patti Smith sang und Aktionen performt wurden.

Verkleidete Schauspieler und Schlingensiefs Kunststudenten aus seiner Klasse „Kunst in Aktion“ sowie Schlingensief selbst führten durch die Installation. Wie bereits in seinen früheren Aufführungen setzte Schlingensief auch bei *Area 7* wieder als Idole verkleidete Darsteller ein. Klaus Beyer war Jonathan Meese, Sachiko Hara war Yoko Ono, Irm Hermann war Andy Warhol, Hermann Scheidleder Hermann Nitsch, der schwarze Darsteller Mohammed Ben-Wazir war Joseph Beuys, Karin Witt war Leni Riefenstahl und Björn Thors Michael Jackson. Jede dieser Personen führte eine Zuschauergruppe durch die Installation mit teilweise recht improvisierten Erläuterungen. Diese Struktur erinnerte mehr an eine Kunstaussstellung als an eine Theateraufführung. Als Grundthematik von *Area 7* kann die neuere Kunstgeschichte und der Kunstbetrieb gesehen werden.¹⁵²

Im „Steigenberger Restaurant“ fanden Aktionen und Performances statt, die als Parodie auf den gängigen Kunstbetrieb gedacht waren. Es gab Malaktionen mit Jonathan Meese, einen fotografierenden Andy Warhol und Farborgien mit Hermann Nitsch. Die entstandenen Werke wurden in inszenierten Kunstauktionen an Zuschauer verkauft. Die Besucher des Raums wurden in die Aktionen miteinbezogen, so passierte es, dass sie mit Farbe und Mehl beschmiert wurden. Schlingensief wirkte ebenfalls bei den Aktionen mit und hinterließ bei manchen der Besucher weiße Handabdrücke auf dem Sakko.¹⁵³

7.2 Beuys Zitate

Eine zentrale Position nimmt die Figur Joseph Beuys ein. Wie bereits in seinen früheren Arbeiten wird auch in *Area 7* wiederholt Bezug auf diesen Künstler genommen. Berka formuliert es folgendermaßen: „Am häufigsten bezieht sich Schlingensief [...] auf Beuys, durch das Nachstellen von Aktionen und die Verwendung von Requisiten wie Fett, Hasen, *Kupferstab/Eurasienstab* oder beispielsweise ein Hirschkostüm [...]“ Es soll hier nun genauer untersucht werden, welche Materialien Schlingensief wiederholt zitiert. Man muss voranschicken, dass Schlingensiefs Arbeitsweise stets assoziativ ist. Die Beuys-Thematik zieht sich durch die gesamte Installation, ohne genauere Kenntnis von Beuys Leben und Arbeit, in diesem Fall kann man beides als Einheit betrachten, dürfte es den Zuschauern schwer gefallen sein, die Bezüge nachzuvollziehen.

¹⁵² vgl. Berka; S. 87-90.

¹⁵³ vgl. Berka; S. 92.

Der Animatograph als „Mythenmischmaschine“ funktioniert in gewisser Weise als Verbindungsglied der einzelnen Stationen und verschiedenen Mythen. Beuys stilisierte sich nicht zuletzt durch eine gezielte Mythenbildung zur Kunstfigur, dies ist nun der Ausgangspunkt für Schlingensiefs Arbeit. Durch das Zitieren von verschiedenen Stationen des Beuyschen Mythos übt er heftige Kritik an seinem Vorbild/Vorgänger. So entstehen Sätze wie dieser von Schlingensiefs Projekterklärung von *Area 7*: „Wo wir den Angelpunkt des Schwerpunktes des Drehpunktes haben, wo wir den Beuys-Satz "Zeig mir deine Wunde" geändert haben in „Zeig mir deine Bremsspur“.¹⁵⁴

Im Sinne von Schlingensiefs Arbeitsweise des gezielten Nachspiels und der parodistischen Überhöhung von Vorbildern wird auch der Mythenfigur Joseph Beuys auf den Grund gegangen. So stellt Schlingensief die Frage nach Beuys nationalsozialistischer Vergangenheit mittels der „Mythenhalde“, einer Installation auf der großen Drehbühne. „Schlingensief kratzte gewaltig am Mythos seines Vorbildes, sodass nur das „Führerdenkmal“ übrig blieb, zu dem man dann im letzten Raum des vorderen Teils der Installation kam.“¹⁵⁵ Interessanterweise kultiviert Schlingensief selbst seine Person als Kunstfigur, wie etwa in Barbara Kraus' Performance *Fuck all that shit*. In Interviews bezieht er sich immer wieder auf seine Vergangenheit als katholischer Apothekersohn aus bildungsbürgerlichem Hause mit Erfahrungen als Ministrant. Genau wie Beuys ist er in seiner Erscheinungsweise sofort zu erkennen. Waren es bei Beuys die Anglerweste und der Filzhut, so sind es bei Schlingensief vor allem seine wilde Frisur und das Megaphon¹⁵⁶. Gerne zeigt er sich auch als Entertainer im weißen Anzug, wie etwa auf Fotos seiner Ausstellung *Der König wohnt in mir* im Kunstraum Innsbruck oder bei der „Benefizgala“ der *Bahnhofsmision*.

¹⁵⁴ Schlingensief, Christoph; „Area 7 Projekterklärung“ In www.schlingensief.com ; Zugriff am 25.8.2008.

¹⁵⁵ Berka; S. 99.

¹⁵⁶ Das Megaphon nahm vor allem in Schlingensiefs früheren Arbeiten eine große Rolle ein.



Abb. 4: Plastischschokoladehasen; Area 7; 2006

Der Hase

Als dominierendes Beuys - Zitat in *Area 7* kann der Hase bezeichnet werden. Er findet sich fast in der gesamten Installation wieder. Der Hase ist ein konstitutives Element des Beuyschen Schaffens, ein Symbol für Fruchtbarkeit und Wiederauferstehung.

In der Nähe des „Steigenberger Restaurant“ Raums befand sich der von Schlingensiefel „Beuysreuth/Roth-Installation“ genannte Raum. Er bezog sich auf Schlingensiefels *Parsifal* Inszenierung in Bayreuth, in welcher er das Video eines verwesenden Hasen gezeigt hatte.

Das „Beuys/Führer - Denkmal“ war eine riesige Totenmaske mit Beuys' Gesichtszügen. In ihrem Inneren konnte man auf einem Monitor diese „Hasenverwesung“ betrachten. Aus dem verwesenden Hasen wuchs etwas Neues. In einer erklärenden Ansprache zu Beginn von *Area 7* am 19.1. 2006 sagte Schlingensiefel über dieses Video:

„[...] Sie sehen dort seine Original Totenmaske, und wenn Sie in den Mund kucken, dann sehen sie den Hasen, den verwesenden Hasen aus dem Parsifal [...] der sich öffnet, und dort erscheint dann etwas, es wächst also etwas aus dem Toten [...]“¹⁵⁷

Das Video des verwesenden Hasen tauchte in der gesamten Installation auf.

Der letzte Raum der Installation war Joseph Beuys und Dieter Roth gewidmet. In diesem befanden sich Regale, in deren Fächern Schokoladehasen aufgestellt waren.

Roths essenzielles Werkmaterial Schokolade und die von ihm verwendete Form der seriellen Reihung und Stapelung von Schokoladeskulpturen verschmolzen hier mit dem wahrscheinlich wichtigsten Tier der Beuyschen Ikonografie, dem Hasen als Symbol für Inkarnation und Auferstehung. Die Schokolade allerdings war nicht echt, es waren Plastikhasen, die anders als die Rothschen Skulpturen keinem Verfallsprozess unterlagen. Sie waren ein Zitat und ein Fake, wie so vieles in *Area 7* und auch die Biographie des viel zitierten Vorbildes Joseph Beuys, dem Schlingensiefel das „Beuys/Führer- Denkmal“ gesetzt hatte [...]“¹⁵⁸

¹⁵⁷ Transkript aus „Schlingensiefel im Burgtheater 19.1.2007“ In www.youtube.com; Zugriff am 27.8.2008.

¹⁵⁸ Berka; S. 105,106.

Die Verwendung der „Fake“ Schokoladehasen kann wiederum als ein Zitat auf Beuys Aktion auf dem *Festival der neuen Kunst* in Aachen am 20. Juli 1964 gedeutet werden. Während dieser Aktion verteilte Beuys Schokoladenstückchen.

Ein weiteres, interessantes Zitat ist der „Hasenfisch“, einer Verschmelzung des Beuyschen Hasen mit einem Fisch. Er kam sowohl auf dem Schiff im Zentrum der Drehbühne, als auch in dem letzten Raum der Installation vor, wo er sich in einem Aquarium befand. Schlingensiefel beschreibt den „Hasenfisch“ folgendermaßen:

Was ist aus dem Fisch- als Geheimzeichen in der gefüllten Welt bewegt, auf den Hasen trifft, der Hase als Verdopplungseffekt, er poppt ja gerne - der Hasenfisch poppt den Fisch, Fisch poppt den Hasen usw. somit kommen die Informationen mannigfach auf die Erde wie das Manna - geworden den die Götter ausgeschickt haben? Kann der Hasenfisch noch gesteigert werden, kann er 9 Gehirne oder 4 Herzen haben?¹⁵⁹

Fett

Die Verwendung von Margarine in *Area 7* war ebenfalls ein Beuys Zitat. Der „Edda-Studienraum“ war mit fettbeschmierten Planen ausgelegt. Das Fett gelangte auf die Hände und Füße der Besucher der Installation und wurde somit im gesamten Raum verteilt. Interessant ist auch hier die Verwendung von Margarine, einem künstlichen Fett. Genauso wie die Schokoladehasen künstlich waren, ist auch die Margarine nicht natürlichen Ursprungs und somit ebenfalls ein „Fake“.

Das auffälligste Beuys Zitat ist der als Beuys verkleidete, afrikanische Schauspieler Mohammed Ben-Wazir. Der Einsatz eines schwarzen Darstellers ergibt sich aus der Frage Schlingensiefels nach der Sozialisation des Künstlers. In einem der Räume, der „Mythenwiege“, waren die Worte „Lehm“, „Stroh“ und „Sozialisation“ auf den Boden geschrieben. Es war eine Anspielung auf Joseph Beuys' Künstlermythos, der in seinem Absturz über der Krim seinen Ursprung nahm.

Er hatte seinen eigenen Künstlermythos kreiert, auf dem seine wichtigsten künstlerischen Materialien, Filz und Fett, beruhten. Und Schlingensiefel fragte also, was geschehen wäre, wäre Beuys nicht über der Krim, sondern in Afrika abgestürzt: wie wäre er sozialisiert worden? Hätte er dann statt Filz und Fett vielleicht Lehm und Stroh als Materialien verwendet?¹⁶⁰

¹⁵⁹ Schlingensiefel; „Projekterklärung Area 7“ In www.schlingensiefel.com; Zugriff am 25.8.08.

¹⁶⁰ Berka; S. 98.

Zitierte Beuys Aktionen

Neben Materialien und Beuys Darstellern werden auch Aktionen von Beuys zitiert, üben jedoch, wie bei Schlingensief üblich, zusätzlich Kritik.

Das „24 Stunden Ei“, ein in Wasser kochendes Straußenei, war wiederum ein Bezug zu Afrika, aber auch auf Beuys Aktion bei dem *Festival für neue Kunst* in Aachen welches 24 Stunden dauerte. Die 24 Stunden beziehen sich auf die tatsächliche Dauer Beuys Aufenthalts bei den Tataren. Laut Aufzeichnungen befand sich dieser nicht, wie oftmals behauptet, zwölf Tage bei den Schamanen, sondern nur 24 Stunden.¹⁶¹ Schlingensief beschreibt das „24 Stunden Ei“ folgendermaßen:

[...] das ist das Zeichen noch mal, Beuys selber zwölf Tage bei den Tataren nach eigenen Angaben. Aber nach Aufzeichnungen aus den Akten des Lazarets nur 24 Stunden, da begann bereits die Mythenmaschine von Beuys, da eben auch die Mythenhalde und die Selbstkastration.¹⁶²

Das Ei als Inkarnationssymbol kann in diesem Zusammenhang als ein Zeichen für die Geburt des Künstlermythos gedeutet werden, aber auch als Kastrationssymbol.

In einer Box konnte man ein Modell von Beuys' Zeitskulptur *7000 Eichen*, bei welcher Beuys im Zuge der *documenta* in Kassel zwischen 1982 und 1987 7000 Eichen pflanzen ließ, sehen.

7.3 Hermann Nitsch

In *Area 7* setzt sich Schlingensief unter anderem auch mit Hermann Nitsch auseinander. Wie bereits bei Joseph Beuys, verwendet er hier Zitate die auf den Wiener Aktionisten verweisen. Genauso wie Joseph Beuys, gab es auch einen als Hermann Nitsch verkleideten Darsteller, der durch die Installation führte.

Es ist auffallend, dass Schlingensief mit seinem Animatographen oftmals auf vorangegangene Aktionen und zeitliche Hintergründe eingeht. Im Jahr 2006 wurde Hermann Nitsch eine große Retrospektive im Berliner Martin-Gropius Bau gewidmet, bei der auch Schlingensief anwesend war. In einem Artikel der Süddeutschen Zeitung verteidigt Schlingensief die Museumstauglichkeit von Nitschs Werk. Er spricht sich jedoch dagegen aus, als Nitsch-Anhänger gesehen zu werden und steht dessen Schaffen kritisch gegenüber.

Ich weiß, dass Kunst feige und dumm ist. Ich weiß auch, dass mich Nitsch nie wirklich interessiert hat, dass ich mich aber sehr wohl fühle in seinen Bildern, bei seiner Frau, seinem Sohn [Anmerkung der Verfasserin; Nitsch hat keinen Sohn], seinem Husten, Röcheln, Lachen

¹⁶¹ Vgl. Berka; S. 98.

¹⁶² Transskript „Schlingensief im Burgtheater am 19.01.2006“; Zugriff am 15.9.2008.

und seiner Projektionsfläche des Lazarus. Der ungläubige Thomas: Hermann Nitsch. In die Wunde. Die Wunde bist du. Ich bin die Wunde. Zeig mir deine Bremsspur.¹⁶³

Er empfindet sowohl Nitsch als auch Beuys, Brus und Kaprow als museumstaugliche Künstler.

2005 performte Nitsch die *122. Aktion* seines Orgien Mysterien Theaters im Wiener Burgtheater. Es darf nicht vergessen werden, dass das Burgtheater als die Hochburg des österreichischen Bildungsbürgertums angesehen werden kann. Hermann Nitsch und seine Wiener Aktionismus Kollegen planten schon in den 1960er Jahren, diese Institution zu stürmen, Nitsch wollte lebende Schweine durch das Burgtheater laufen lassen, eine Aktion, die letztendlich wieder verworfen wurde. Umso interessanter erscheint es, dass er fast vierzig Jahre danach sein „Orgien Mysterien Theater“ dort performen durfte. Dies ist ein Zeichen dafür, dass der Wiener Aktionismus längst vom Bildungsbürgertum vereinnahmt worden ist. Schlingensiefel ist sich dieser Tatsache durchaus bewusst, er betont in einem Interview, dass er durch seine Inszenierung *Bambiland* vom 3. Jänner 2004 einen Spalt des Burgtheaters für Hermann Nitsch geöffnet hatte. Hermann Nitschs *122.Aktion* schließlich hätte *Area 7* in weitestem Sinne ermöglicht.

122. Aktion des Orgien Mysterien Theaters

Anlässlich des 50. Jahrestages der Wiedereröffnung des Wiener Burgtheaters nach dem zweiten Weltkrieg wurde die 122. Aktion Hermann Nitschs „Orgien Mysterien Theaters“ am 19.11.2005 performt. Nitsch beschreibt die Aktion folgendermaßen:

Es wird Blut auf der Bühne geben. [...] Die Aktion wird sich aber nicht nur auf den Bühnenraum beschränken. Das ganze Haus wird von rund 80 Akteuren, dem Orchester und einem Chor bespielt und auch vor dem Theater werden Aktionen stattfinden. [...] Die Hauptelemente werden sich aber in den Foyers, in den Gängen und auf der Bühne abspielen. Dabei können sich die Besucher entscheiden, ob sie von ihren Sitzen aus zusehen oder sich innerhalb gewisser Regeln im Theater frei bewegen.¹⁶⁴

Die Dauer der Aktion betrug acht Stunden, in denen das Wiener Burgtheater zum Schauplatz des „Orgien Mysterien Theaters“ wurde. Zuvor waren die teuren Samtböden mit Teppichen und kostbaren Tapeten mit Plastikfolie ausgelegt worden, um einer Beschmutzung durch Blut entgegenzuwirken. Um 15:00 eröffnete Nitsch die Aktion mittels einer Trillerpfeife. Auf beiden Stiegen des Kassenfoyers wurden passive, nackte Akteure mit weiß verbundenen

¹⁶³ Schlingensiefel, Christoph; „Rasierklingen raus, Schmerzbekennnis!“ In sueddeutsche.de vom 1.12.2006.

¹⁶⁴ Interview mit Hermann Nitsch; Prückler, Andreas; „Prinzendorf im Wiener Burgtheater“; In *Kleine Zeitung* vom 15.11.2005; S. 56, 57.

Augen auf Holzbahren hinaufgetragen. Die Aktionen in den Foyers wurden mit Schweinekadavern performt, welche auf die Körper der Akteure gelegt und mit Innereien befüllt wurden. In seiner 122. Aktion verzichtete Nitsch auf die Schlachtung von Tieren, Kadaver wurden von einem Metzger angeliefert. Der Geruch von Fleisch und Blut, gemischt mit verbranntem Weihrauch, breitete sich im gesamten Gebäude aus.

In der Bühne und dem Zuschauerraum wurden zunächst Aktionen, die in den Foyers stattfanden auf Leinwände projiziert. Ab 16:30 konzentrierte sich das Geschehen auf die mit weißen Tüchern umgebene, Bühne. Ein Akteur in weißem Hemd wurde auf ein Holzkreuz gebunden, welches langsam aufgerichtet wurde. Seine Augen waren ebenfalls verbunden. Ihm wurde frisches Blut in den Mund gegossen, welches sich auf dem Gewand verteilte.

Als Höhepunkt des Abends wurde ein gehäuteter Stier auf die Bühne gebracht. Die Akteure nahmen das Tier aus, kneteten die Eingeweide und begossen es mit Blut und Wasser. Der Stier wurde danach in einer Prozession auf einer Bahre um das Burgtheater getragen. Nackte, oder mit Hemden bekleidete Akteure wurden in Beziehung zu dem Stier gesetzt und auf Kreuzen daneben aufgestellt.

Das Ende des Abends wurde durch einen Tanz der Akteure um den Stier, wobei zusätzlich Tomaten und Weintrauben zerstampft wurden, begangen. Sowohl die Akteure als auch die zerstampften Früchte wurden mit Blut beschüttet.¹⁶⁵

Die 122. Aktion wurde von der Jungen Philharmonie Wien und der Blasmusikkapelle „Venkovanka“ musikalisch begleitet. Die Musik war von Nitsch für diese Aktion komponiert worden. Sie bestand aus lauten Akkorden und Tonclustern, welche innerhalb der Aktion eine gewichtige Position einnahmen. Verstärkt durch die Akustik des Gebäudes, erreichte die Musik eine betäubende Amplitude. Zu dem Finale des Abends steigerte sie sich in ein ohrenbetäubendes Crescendo.¹⁶⁶

Schlingensief übernahm von Hermann Nitschs *122.Aktion* die Bespielung des gesamten Burgtheatergebäudes, inklusive der Foyers. Die Besucher der *122.Aktion* hatten die Möglichkeit, simultan ablaufenden Performances beizuwohnen. Eine ähnliche Anordnung kann auch bei *Area 7* konstatiert werden. Eine zentrale Zuschauerperspektive war nicht gegeben und auch nicht vorgesehen. Der Besucher wurde vom Beobachter zum Mitwirkenden.

¹⁶⁵ vgl. „Viel Stierblut im Burgtheater“ In *Salzburger Nachrichten* vom 21.11. 2005; S. 11.

¹⁶⁶ vgl. Helmer, Judith; „Nitsch im Burgtheater“ In *APA Basisdienst* vom 20. 11. 2005.

In einem Interview mit der Zeitschrift *Format* erläutert er seine Beziehung zu Hermann Nitschs Arbeit:

Jedenfalls interessiere ich mich nicht für Esoterik. Ich bewege mich nicht auf den Spuren von Nitsch - Motto: "So jetzt nehmen wir Kontakt mit den Sphärenklängen auf usw." Trotzdem finde ich es spannend, was Nitsch da so macht. Man kann zwar einwenden: Es fällt ihm nichts ein. Man kann aber auch dafürhalten: Er bleibt sich selber treu. Auf alle Fälle sind mir seine Aktionen tausendmal lieber, als wenn ich mir so eine ideenlose Ausstellung wie "Superstars" angucken muss. Das ist Langweile pur!¹⁶⁷

Wenn er sich auch nicht für Esoterik interessiert, so räumt Schlingensief der Mythenthematik in *Area 7* einen großen Platz ein. Es werden Mythen zitiert, doch gleichzeitig dekonstruiert. Anspielungen auf Hermann Nitsch sind verbunden mit dessen kunsttheoretischen Ideen, vor allem dem „Urexzess“. In der „Kinderwageninstallation Prä I-V“, die auf den Geburtsakt des „Parsifal“ anspielte, befand sich die „Mythenwiege“; ein „Babyuniversum“, in dem in Kinderwägen Flatscreens lagen, die Kurzvideos von Nitsch als „Kunstbaby“ zeigten, welches sich Schnitzel in den Mund steckte und wieder ausspuckte.¹⁶⁸ Mit diesem Zitat stellte Schlingensief erneut seine Kenntnis der Kunstgeschichte und der Arbeiten Hermann Nitschs unter Beweis. Es interessiert ihn jedoch nicht, mit echtem Blut zu arbeiten wie Nitsch.

Wenn man jedoch seine Installationen der letzten Jahre betrachtet, so fällt eine deutliche Affinität zu der Bildersprache der Wiener Aktionisten auf. In der Installation *Der König wohnt in mir*, die 2008 im Kunstraum Innsbruck gezeigt wurde, sind Kamine mit Flatscreens versehen, die Bilder von Schlingensiefs Nepal Reise zeigen. In einem dieser Kamine wird das Video der Ausweidung eines Kuhkadavers gezeigt. Über dem Kamin sind Fotos befestigt, die Schlingensief in weißem Anzug zeigen. Ein nepalesisches Kind drückt seine Handflächen, die getränkt sind mit Ziegenblut, auf die Hosenbeine und hinterlässt darauf blutige Handabdrücke. Der weiße Anzug kann als weiße Leinwand gesehen werden, im Laufe der Bilderserie wird dieser durch Schmutz und Handabdrücke „bemalt“. Man muss jedoch anmerken, dass Schlingensief, der Anfang des Jahres schwer erkrankte, sich bereits auf seine Krankheit bezog. So bezieht er den Titel dieser Arbeit *Der König wohnt in mir* auf seine Krebserkrankung. Die Kamine der Installation haben einen stark sakralen Charakter. Einer der Bildschirme zeigt eine nepalesische Totenverbrennung.

¹⁶⁷ Interview geführt von Hirschmann, Christoph; „Theater gegen schlechte Laune“ In *Format* Nr. 1-2/06 vom 13.01.2006; S. 88.

¹⁶⁸ Vgl. Berka; S. 97.



Abb.5: Kamine aus Der König wohnt in mir, Innsbruck 2008

Schlingensiefels Interesse an Nitsch Arbeit kann auch mit einer Thematik von *Area 7*, der Erschaffung und Dekonstruktion von Mythen gedeutet werden. Sowohl Nitsch als auch Beuys gelangten durch das Erschaffen eigener Künstlermythen zu großem Ruhm. Wenn Schlingensiefel Beuys' Umgang mit dessen Kriegsvergangenheit thematisiert, so ist das „Künstlerbaby Nitsch“ eine Kritik an Nitschs zentralem Thema, dem „Urexzess“, und der damit einhergehenden Katharsis. Schlingensiefel strebt in seiner Arbeit keine Katharsis im Sinne einer Erlösung an. Schlingensiefel formuliert es folgendermaßen:

Werde ich esoterisch? Eben nicht. Aber im Großen und Ganzen ist jetzt klarer geworden: Dass weder Politik, Religion noch irgendeine Esoterik mich erlösen wird. Es ist der Beweis dessen, dass das nicht die Vorstellung von Befreiung ist, die ich suche.¹⁶⁹



Abb. 6: Materialaktion; Area 7; 2006

¹⁶⁹ Irrgeher, Christoph; „Der Untergang ist das Glück! Schlingensiefel, ab Samstag mit einer Installation am Salzburger Mönchsberg“ In *Wiener Zeitung* vom 29.7.2006.



Abb. 7: Materialaktion; Area 7; 2006

7.4 Otto Mühl

Otto Mühl war der älteste Künstler unter den Wiener Aktionisten und der einzige unter ihnen, der noch in den Wehrdienst während des zweiten Weltkrieges einrücken musste. Er begann ebenfalls als Maler, doch entwickelten sich seine Arbeiten Anfang der 1960er, nachdem er Werke von Günter Brus und Alfons Schilling gesehen hatte, in eine materialdominierte Richtung. 1961 überwand er ebenfalls die Bildfläche und wandte sich der informellen Plastik zu. Im Zuge dieser Entwicklung entstanden Gerümpelplastiken. In diesen Plastiken verwendete Mühl sämtliches ihm zur Verfügung stehende Material wie Alteisen und Holz, welches er teilweise mit Farbe überschüttet.

„Ganze Zimmereinrichtungen, Öfen, Tische, Betten, Kästen, Tuchten, Polster, also kurz alles wird ineinander verarbeitet, verwurstet [...] diese Dinge werden zu einem rhythmischen Gefüge verarbeitet, wie es auch schon ein Michelangelo machte, wenn auch mit Marmor. [...] Es geht nämlich nicht um das alte Glumpert, sondern eben um die *Verarbeitung* [...]“¹⁷⁰

Hermann Nitschs Theorie des Orgien-Mysterien-Theaters hatte einen starken Einfluss auf Otto Mühl. Er arbeitete an einigen Aktionen mit Nitsch zusammen, bis sich ihre künstlerischen Wege trennten.

Im Jahr 1963 realisierte Mühl seine erste Aktion *Versumpfung einer Venus*, in welcher der menschliche (Frauen)Körper ins Zentrum rückte. Er sah den Körper als Material und Bildfläche, die in den dreidimensionalen Raum übergeht. 1964 performte Mühl die Materialaktionen *Nr. 7 Nabelschnur, Darstellung einer Geburt* und die Materialaktion *Nr. 8 Stilleben mit einem weiblichen Kopf*.

Nach den hemmungslosen Materialorgien der ersten Aktionen beginnt nun ein Differenzierungsprozeß. Es fließen theatralische Momente ein und die Materialsprache wird präzisiert. Mühl verwendet z.B. Lebensmittel, die durch ihren profanen Charakter eine Symbolisierung und Inhaltsbefrachtung ausschließen, jedoch in ihrer prägnanten

¹⁷⁰ Klocker; *Der Wiener Aktionismus II. Der zertrümmerte Spiegel*; S. 187.

ikonographischen Wirkung und zweckentfremdeten Benützung in der Aktion erzeugte destruktive Kontraste intensivieren.¹⁷¹

Die Materialien, die Mühl einsetzte, waren vor allem Mehl, aufgeschlagene Eier, Farbe, Federn, Talkumpuder und Gerümpel. Es wurden die Körper der Akteure mit Farbe beschmiert, oder Gesäße mit Mehl „paniert“ (Aktion *Panierung eines Gesäßes* 1964).

Mühls Aktionen *Mama und Papa* (1964) sowie *Oh Tannenbaum* (1964) wurden von Kurt Kren gefilmt. Da Kurt Krens Umgang mit dem Material aber über eine Dokumentation hinausging, suchte sich Mühl andere Filmemacher, die seinen Vorstellungen eher entsprachen.

Seine Aktionen hatten oftmals einen satirischen oder gar zynischen Charakter. Er persiflierte griechische Mythen, wie etwa die Geschichte von Leda und dem Schwan. In dieser Aktion wurde eine nackte Frau mit roter Farbe beschmiert um danach mit Gänsefedern „gefедert“ zu werden. Ab dem Jahr 1966 wurden Mühls Aktionen interaktiver, der Körper und seine Funktionen wurden als Material verstanden.

Das psychomotorische Experiment ist eine Radikalisierung der Aktion, die zunehmend die in der Materialaktion noch als wesentlich begriffene Zwischenschaltung der reproduzierenden Apparatur (Photo-und Filmkamera) ablehnt und eine direkte, performative Struktur vor Publikum anstrebt.¹⁷²

Mit der Gründung von *Zock*, eines „aktions-politischen“ Programms, kam es zu einer Politisierung von Mühls Aktionskunst. Im Zuge des von Mühl organisierten *Zock-Fest* kam es zu performativen Arbeiten, bei denen unter anderem Hermann Nitsch, Peter Weibel und Oswald Wiener mitwirkten.

Mühls Aktionen wurden immer radikaler, und er setzte sich mit Themen wie sexuelle Perversion und Geisteskrankheit auseinander. Mit ihnen wollte er die gesellschaftlichen Tabus aufzeigen, welche die repressive österreichische Kultur der damaligen Zeit ausmachten.¹⁷³

Bezüge zu Otto Mühls Arbeit sind mehrfach in *Area 7* vorhanden. Schlingensief zitiert vor allem Mühls Materialaktionen. In den Proben, die *Area 7* vorangingen, wurden Videos von Materialaktionen mit den Schauspielern der Aktion gedreht und danach auf Leinwänden vor den Logen des Zuschauerraums projiziert. Eine der Projektionen hatte den Namen *Aktion für Otto Mühl* und war stark an der Ästhetik von Mühls Materialaktionen angelehnt. Gleichzeitig wurden spontane Materialaktionen während des Abends performt. Akteure wurden mit bunter

¹⁷¹ Klocker; *Der Wiener Aktionismus II. Der zertrümmerte Spiegel*; S. 191.

¹⁷² Klocker; *Der Wiener Aktionismus II. Der zertrümmerte Spiegel*; S. 209.

¹⁷³ Vgl. Klocker; *Der Wiener Aktionismus II. Der zertrümmerte Spiegel*; S. 185-215.

Farbe beschmiert und mit Mehl bestäubt, eine deutliche Anspielung auf Mühl, der Nahrungsmittel wie Mehl in seinen Aktionen verwendet hatte. Mühl kritisierte in seinen Arbeiten das damalige Kunstverständnis, wenn er etwa an Stilleben erinnernde Materialaktionen performte, in denen die Geschlechtsteile der Akteure im Stil eines Bildes arrangiert waren (*Penisaktion* 1964). *Area 7* war, unter anderem, eine Parodie des gängigen Kunstbetriebes, wodurch sich Schlingensiefs Affinität zu Otto Mühls Aktionen erklären ließe.

7.5 Rudolf Schwarzkogler

Rudolf Schwarzkogler besuchte die Graphische Lehr-und Versuchsanstalt in Wien und war ein Freund von Hermann Nitsch, wodurch er in weiterer Folge in Kontakt zu den anderen Wiener Aktionisten trat. Er war durch Schiele, Gerstl und Kokoschka beeinflusst und befasste sich mit Antonin Artaud.

Aktionen

Ab 1964 begann er Aktionen durchzuführen. Seine Arbeiten waren hermetischer als die seiner Wiener Aktionismus Kollegen. Seine Aktionen waren akribisch durchgeplant und Schwarzkogler suchte nach dem perfekten Raum. Genauso wie Nitsch interessierte ihn die Idee eines synästhetischen Gesamtkunstwerks, durchdrungen von liturgischen Themen. Performt wurden die Aktionen in seiner Wohnung mit geladenen Gästen als Zuschauer. Meist jedoch realisierte er sie jedoch ohne jegliches Publikum. Heinz Cibulka, der bereits bei Hermann Nitschs Aktionen mitgewirkt hatte, war der Akteur Schwarzkoglers erster eigenständiger Arbeit *Hochzeit*. Mit den folgenden Aktionen entwickelte er seinen eigenen Stil. Er zeigte tableauartig zusammengestellte Materialarrangements, die er in schwarz-weiß fotografierte. Vor einem klinisch weißen Raum entwickelten sich die Verletzungs- und Selbstkastrationsthematiken seiner Arbeiten.¹⁷⁴

Es gelingt Schwarzkogler [...] eine perfekt verknappte Formensprache und einen eigenständigen Aktionstypus zu entwerfen. Die präzise ablaufende Handlung wird im geeigneten Moment durch den Vorgang des Photographierens unterbrochen und bewegt sich so ruckartig vorwärts. Ziel ist [...] die Intensität des eigenen Erlebens und der Entwurf einer perfekten, photographisch umgesetzten Bildsprache.¹⁷⁵

Materialien

Die Materialien, die Schwarzkogler in seinen Aktionen einsetzte waren von starker Objektsymbolik. Ein wiederkehrendes Motiv ist der Fisch. Ein Motiv, das in Schwarzkoglers 2.Aktion aus dem Jahr 1965 bereits hervortritt. Hier wird ein Fisch zuerst mit einer Schere

¹⁷⁴ Vgl. Klocker; *Der Wiener Aktionismus II. Der zertrümmerte Spiegel*, S. 349-381.

¹⁷⁵ Klocker; *Der Wiener Aktionismus II. Der zertrümmerte Spiegel*; S. 352.

ausgeweidet wobei die Schnittstelle gespreizt wird sodass Assoziationen mit einer Vagina nicht von der Hand zu weisen sind, und danach mit Mullbinden umwickelt. Ein teilweise bandagiertes Modell (Cibulka) „trägt“ den wieder ausgewickelten Fisch auf seinem zuvor mit Mullbinde umwickelten Penis. Die 3.Aktion, die im Sommer 1965 durchgeführt wurde, zeigte ebenfalls das Fischmotiv. Hier hängt der Fisch an einer Schlinge um den Hals des Akteurs und wird danach auf dessen Penis gestülpt.¹⁷⁶ Insgesamt realisierte Schwarzkogler nur sechs Arbeiten, da er sich durch den Sturz aus dem Fenster seiner Wohnung frühzeitig das Leben nahm.

Durch die Verwendung des Fisches bedient sich Schwarzkogler eines starken christlichen Symbols, denn Christus wird mit dem Fisch gleichgesetzt. Schlingensiefs „Hasenfisch“ kann in diesem Kontext als Zitat auf Schwarzkoglers Aktionen, aber auch an die darunter liegende christliche Symbolik gelesen werden. Der „Hasenfisch“ vereint in sich somit sowohl Beuys Hasen als auch Schwarzkoglers Fisch.

Die Selbstkastrationsthematik wurde von Schlingensief in „Area 7“ mehrmals aufgegriffen. Das „24 Stunden Ei“ symbolisiert Hoden und kann in diesem Zusammenhang auf Selbstkastration hinweisen.

Schlingensief bedient sich in seiner Installation *Area 7* des reichhaltigen Mythenfundus der Kunstgeschichte. In seiner Verwendung von Materialien gelingt es ihm, auf die Künstler des Wiener Aktionismus und Joseph Beuys anzuspielen, und diese einer kritischen Untersuchung zu unterziehen. Dabei werden deren Symbole wie etwa der Fisch und der Hase mit neuen Bedeutungen überlagert, gleichsam übermalt, um danach in Schlingensiefs eigenem Künstlermythos ihren Platz zu finden. Somit entstehen multiple Deutungsmöglichkeiten, ein Symbol kann sich mehrere Bedeutungen aneignen.

Im Unterschied zu den Wiener Aktionisten und Joseph Beuys, ist Schlingensief nicht daran interessiert, genaue Deutungen seines Werks vorzugeben. Die Interpretation von *Area 7* überlässt er dem Besucher der Installation. Gleichzeitig präsentiert sich Schlingensief mithilfe der Zitate als Kenner der Kunstgeschichte, vor allem der Avantgarde. Somit weist er diese als seine künstlerischen Vorgänger aus, an deren Lack er jedoch zu gerne kratzt. Er zeigt allerdings keine Scheu, ihre Bilder für seine Zwecke zu verwenden. So erscheint nichts in *Area 7* als real, alles ist ein „Fake“. Hier greift Schlingensief die Frage nach der Originalität des Kunstwerks, ja der Kunst überhaupt auf, die schon von Marcel Duchamp gestellt wurde.

¹⁷⁶ Schwarzkoglers Aktionen können auf der Internetseite http://supervert.com/elibrary/rudolf_schwarzkogler/aktion_viewer gesehen werden. Zugriff am 29.8.08.

Durch das kindliche Nachspielen von Aktionen gibt Schingensief sie einer gewissen Lächerlichkeit preis. Die Ausgangssituation ist jetzt eine andere als vor 40 Jahren. Die Tabus, die damals gebrochen wurden, sind schon lange nicht mehr gegeben. Wie bereits bei Günter Brus erwähnt, bewirkt das wiederholte Brechen von Tabus deren Aufhebung, ihre Schockwirkung geht verloren.

8 *Chicken Balls – Der Hodenpark*

Chicken Balls war ein animatographisches Seitenprojekt, und war vom 29.7. bis 8.10.2006 im Rahmen der Ausstellung *Kunst auf der Bühne- Les Grands Spectacles II* im Museum der Moderne zu Salzburg zu sehen. Am Tag der Eröffnung wurde der Animatograph von Schlingensief performativ bespielt. Wie bereits zuvor bei *Area 7*, entstanden im Vorfeld aktionistische Kurzfilme unter der Mitwirkung von Schlingensiefs „Theaterfamilie“ und Pornodarstellern. Das Innere der Installation war durch Bretterschläge strukturiert. In Stahlkästen, die bereits in *Area 7* ihre Verwendung fanden, konnten durch Gucklöcher Videos gesehen werden. Klaus Beyer und Karin Witt trugen darin Rokoko-Kostüme und Perücken. Die Plastikschokoladehasen aus *Area 7* waren in Holzregalen auf den Stahlschränken positioniert. Aus der, an Beuys erinnernden, „7000 Eichen Box“ wurde die „7000 Eicheln Box“.¹⁷⁷

Es gab eine kleine Bühne, wie in dem „Steigenberger Restaurant“ Raum. Auf eine kleinere, unbewegte Version des „Sonnensegels“ aus *Area 7* wurde ein Video mit Pornodarstellern in Mozartkostümen, die onanierten, Hoden leckten und mit rohen Eiern und Mehl beschüttet wurden, projiziert. Die Aktionen erinnerten an Otto Mühls Materialaktionen, vor allem in der Verwendung der Materialien. Als weitere Anspielung auf Mühl lagen in der Ecke aufeinander getürmte Mehlpackungen, und Federn bedeckten den Boden.

In Anlehnung an Hermann Nitschs Theorie des Orgien Mysterien Theaters, versucht Schlingensief seinen Animatographen zu beschreiben.

Der Animatograph ist fast apollinisch-klar, verspielt sowieso, irgendwie Apollon und Dionysos zusammen, eine Tragödie, weil sich projizierte Bilder selber schneiden. Man kann Ordnung nicht unbedingt herstellen, ist ausgeliefert: Wenn ich eine halbe Stunde drin bleibe, lerne ich eine andere Erzählstruktur kennen, als wenn ich durchlatsche und sage: Kenn' ich schon. Rauschhaft ist etwas anderes.¹⁷⁸

Im Zentrum der Installation befand sich eine große Drehbühne. Auf ihr befand sich ein Aufbau aus Maschendraht und durchsichtigem Plastik, der die Form eines riesigen Penis und der dazugehörigen Hoden hatte. Die Hoden dienten als Projektionsfläche. Zu beiden Seiten des Penis waren rot-weiß-rote Fahnen aufgestellt. Zwischen den Hoden stand der „Spermaspiegel“, ein mit rohen Eiern beschmierter Spiegel. Ein Porträt von Joseph Beuys war auf dem Brettergerüst des Animatographen aufgestellt worden.

¹⁷⁷ vgl. Kralicek, Wolfgang; „Es darf gelacht werden“ In *Falter* vom 2.8.2006.

¹⁷⁸ Christoph Schlingensief im Interview mit Christoph Irrgeher; In *Wiener Zeitung* vom 29.7.2006.

Schlingensief spielte einmal mehr mit den Erwartungshaltungen, die ihm, dem vermeintlichen „Provokateur“, entgegengebracht werden, blendete zwei Aushängeschilder österreichischer Kultur, Mozart und den Wiener Aktionismus, übereinander [...] ¹⁷⁹

Thematisch griff Schlingensief in *Chicken Balls* das (sexuelle) Leben von Wolfgang Amadeus Mozart auf und überblendete es mit Richard Wagners *Parsifal*, den Wiener Aktionisten und Joseph Beuys. In einem Interview erklärt Schlingensief seine Intention folgendermaßen:

Da hab ich mir Wagners Grals-Mystik in ihrer verwirrten deutschen Tiefe zu Eigen gemacht und jetzt möchte ich Wagner mit Mozart kreuzen, wodurch der Gral auch für Mozart geöffnet wäre. Genau das ist es auch, was ich in meinem aktuellen Animatographen "Chickenballs. Der Hodenpark" versuche. Ich führe Film, Theater, Aktion und Oper zusammen. Dadurch wird der Raum zur Zeit und der Mozart, der ja ähnlich wie Wagner ein Sexist vor dem Herrn war und gewaltig zugeht, von seinem Zuckerguss befreit. Wagner ist der Gral und Mozart ist der Hodensack in dem es juckt. ¹⁸⁰

Das Ei

Mit der Verwendung der Eier, spielte Schlingensief auf Otto Mühl, aber auch auf Allan Kaprows *Chicken* an. Eier, in ihrer Doppelbedeutung als Hoden, wurden mit den Salzburger Mozartkugeln überblendet. So zeigte eines der Videos in den Guckkästen Akteure die Mozartkugeln samt Plastikmozarts und Notenblättern im Mixer pürierten. Die Bezeichnung *Chicken Balls* war wiederum eine Anspielung auf die englische Übersetzung für Mozartkugeln: moztart balls.

In *Chicken Balls* kritisiert Schlingensief Salzburgs Mozart-Kult, auf dem die Tourismusindustrie der Stadt aufbaut. Die Mozartkugel, als Inbegriff dieses Phänomens, wird mit Hoden gleichgesetzt und somit parodiert. Die Anspielungen auf den Wiener Aktionismus, insbesondere Otto Mühl, können als ein Gegenpol zu Mozart gesehen werden. Verkörpert dieser den zuckersüßen, kulturellen Mythos der Stadt, so sind die Wiener Aktionisten dessen genaues Gegenteil.

Chicken Balls ist zugleich ein weiterer Schritt Schlingensiefs, seine Kunst in einem musealen Kontext umzusetzen. Die Installation wurde zwar am ersten Tag noch bespielt, jedoch nicht mehr durch zusätzliche Aktionen aufgeladen. Der Zuschauer wird zum Betrachter von Schlingensiefs Bilderwelten.

¹⁷⁹ Berka; S. 113.

¹⁸⁰ Christoph Schlingensief in einem Interview mit Lindenbauer, Christoph; „Christoph Schlingensief: "Ich öffne den Gral auch für Mozart" In *APA Basisdienst* vom 29.7.2006.

9 **Schlusswort**

Schlingensiefel beweist in seinen animatographischen Projekten seine Kenntnis der Kunstgeschichte, insbesondere der künstlerischen Avantgarde. Seine Hauptbeschäftigung gilt dabei den Aktionskünstlern der 1960er Jahre. Die Beschäftigung mit Joseph Beuys war schon in Schlingensiefels früheren Werken, wie etwa *Mein Filz, mein Fett, mein Hase*, auffallend. Seit dem Jahr 2004 scheint es zu einer deutlichen Verschiebung in seinem Schaffen gekommen zu sein. Ab diesem Zeitpunkt kommt es zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit der Aktionskunst. Schlingensiefels Arbeiten beinhalteten bereits zu einem früheren Zeitpunkt Elemente dieser Kunstformen.

Christoph Schlingensiefels Bezug zu Happening, Fluxus und Wiener Aktionismus manifestiert sich in der Verwendung von Zitaten. Hierbei werden Materialien mit symbolischem Wert, wie etwa Beuys Hasen, Schwarzkoglers Fisch, oder Mehl in Anlehnung an Otto Mühl zitiert. Diese werden auf ihren Hintergrund untersucht, kritisch hinterfragt und mit zusätzlichen Bedeutungen angereichert. Dabei nähert er sich formal der Aktionskunst an.

Kaprow City griff in seiner Installationsanordnung Allan Kaprows *18 Happenings in 6 Parts* auf. Die zentralen Themen dieses Happenings waren die Partizipation des Zuschauers und die Fragmentierung des Blicks. Schlingensiefel versetzt in diesem Projekt den Zuschauer in eine ähnliche Situation. Der Besucher der Installation wird zum Mitwirkenden, indem er in Environments, die um den Themenkreis des Lebens Prinzessin Dianas kreisen, involviert wird. Dabei wird der Blickwinkel durch die Einteilung in verschiedene Bereiche der Installation fragmentiert. Zusätzlich wird der Mythos einer öffentlichen Person, wie der Prinzessin von Wales untersucht. Diese wurde zwar durch sämtliche Boulevardzeitungen dokumentiert, doch geht Schlingensiefel der Frage nach, ob diese Person nicht ein bloßes Konstrukt, eine Projektionsfläche für die Fantasien der Leser der *Yellow Press*, war. *Kaprow City* war Schlingensiefels (vorläufiger) Abschied von der Welt des Theaters.

Durch das Nachspielen historischer Aktionen in *Area 7*, wie Otto Mühls Materialaktionen, zeigt sich Schlingensiefels Vorgangsweise, fremde Formate zu übernehmen der Animatograph ist ein ebensolches und mit eigenen Inhalten zu füllen. Durch diese Aneignung wird es auch möglich, die Frage nach der Originalität der Kunst zu stellen. So sind Schlingensiefels animatographische Projekte ein Spiel zwischen Schein und Sein, in welches der Besucher der Aktionen hineingezogen wird. Dadurch wird eine klare Deutungsweise nicht möglich. Der

Zuschauer wird mit Schlingensiefs (gestohlener) Bilderwelt konfrontiert, die eine eindeutige Aussage bewusst verweigert.

Chicken Balls war Schlingensiefs Auseinandersetzung mit dem Mozart Mythos, der mit denen des Wiener Aktionismus gegenübergestellt wurde. Gleichzeitig markierte diese Installation Schlingensiefs Übergang in die Welt der Museen. Aktionskünstler wie Joseph Beuys, Hermann Nitsch und Günter Brus haben heute Eingang in die Welt der Museen gefunden. Dies stellt einen klaren Widerspruch zu den Anfängen des Wiener Aktionismus und Happening dar, der von einer starken Kritik gegenüber der Welt der Museen war.

Abschließend lässt sich sagen, dass Schlingensief mit seinen animatographischen Projekten die Auseinandersetzung mit vorangegangenen Kunstrichtungen intensivierte. Durch den Animatographen wurde es ihm ermöglicht, deren Bilderwelten mit seinen eigenen zu überlagern, wobei er sich ebenfalls mit seinen künstlerischen Vorbildern beschäftigte. Dies geschah jedoch nicht ohne Kritik an seinen Vorbildern/Idolen. In dem Nachspielen von Aktionen und Zitieren von Materialien versuchte Schlingensief deren Mechanismen sichtbar zu machen und einer kritischen Prüfung zu unterziehen.

10 Bibliographie

- Berka, Roman; „Schlingensiefs Animatograph; Beobachtung eines künstlerischen Langzeitprojekts von Christoph Schlingensiefel“; Dipl. Arb. Wien 2008.
- Bierbichler, Josef; *Bensheimer Rede*; Berlin, 1998.
- Brassat, Wolfgang; *Rhetorik, Ein internationales Jahrbuch Band 24 Rhetorik*; Tübingen 2005.
- Braun, Kerstin; *Der Wiener Aktionismus*; Wien, Köln, Weimar, Böhlau 1999.
- Briegleb, Till; „7 Tage Notruf für Deutschland. Eine Bahnhofsmision“; In *Schlingensiefel!*; Lochte, Jutta; Schulz, Wilfried (Hrsg.) Hamburg 1998.
- Brucher, Rosemarie; „Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus“; Dipl. Arb. Wien 2007.
- Burgtheater Gmbh (Hrsg.) *Programmbuch zur Produktion Area 7. Matthäusexpedition von Christoph Schlingensiefel*; Wien 2005.
- Dreher, Thomas; *Performance Art nach 1945, Aktionstheater und Intermedia*; München 2001.
- Dürschmidt, Anja (Hrsg.) *Werk Stück Regisseure im Porträt*; Berlin 2003.
- Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.) *Theater seit den 60er Jahren*; Tübingen 1998.
- Fischer-Lichte, Erika; *Performativität und Ereignis*; Tübingen 2003.
- Flacks, Richard; „Ursprünge der amerikanischen New Left“ In Gilcher-Holtey, Ingrid; *1968. Vom Ereignis zum Mythos*; Frankfurt am Main 2008.
- Gilcher-Holtey, Ingrid (Hrsg.) *1968. Vom Ereignis zum Mythos*; Frankfurt am Main 2008.
- Gilcher-Holtey, Ingrid; Kraus, Dorothea; Schöblier, Franziska; *Politisches Theater nach 1968*; Frankfurt, 2006.
- Goldberg, Rose Lee; *Performance Art from Futurism to the Present*; New York 1989.
- Gorsen, Peter; „Der Wiener Aktionismus“ In Werkner, Patrick (Hrsg.) *Kunst in Österreich 1945-1995*; Wien 1996.
- Green, Malcolm; *Brus, Mühl, Nitsch, Schwarzkogler. Writings of the Vienna Actionists*; London 1999.
- Groblewski, Michael; Bättschmann, Oskar; (Hrsg.) *Kultfigur und Mythenbildung, Das Bild vom Künstler und seinem Werk in der zeitgenössischen Kunst*; Berlin 1993.
- Harlan, Volker; Rappmann, Rainer; Schata, Peter; *Soziale Plastik Materialien zu Joseph Beuys*; Achberg 1984.

- Hegemann, Carl; (Hrsg.) *Ausbruch der Kunst, Politik und Verbrechen II*; Volksbühne am Rosa-Luxemburg Platz; Berlin 2002.
- Hegemann, Carl; (Hrsg.) *Einbruch der Realität, Politik und Verbrechen*; Volksbühne am Rosa-Luxemburg Platz; Berlin 2002.
- Heineke, Thekla; Umathum, Sandra (Hrsg.); *Christoph Schlingensiefels Nazis rein. Torsten Lemmer in Nazis raus*; Frankfurt am Main 2002.
- Hendricks, Geoffrey (Hrsg.) *Critical Mass*; New Brunswick 2003.
- Higgins, Hannah; *Fluxus Experience*; University of California 2002.
- Kandutsch, Kazuo, Friedemann, Helmut; „Das Jahr 1968 am Beispiel der Veranstaltung „Kunst und Revolution“ in der (gesellschafts-)politischen Diskussion in Österreich“; Dipl. Arb. Wien 2007.
- Kelley, Jeff; *Childsplay, The art of Allan Kaprow*; Berkeley 2004.
- Klocker, Hubert; „Der Wiener Aktionismus, Das Orgien Mysterien Theater“, Diss. Wien 1983.
- Klocker, Hubert; *Der Wiener Aktionismus 1960 – 1071. Band I.*; Wien 1989.
- Klocker, Hubert; *Der Wiener Aktionismus 1960 – 1971. Band II. Der zertrümmerte Spiegel*; Wien 1989.
- Koberg, Roland „Das Schlingensief Theater“ In *Schlingensiefel!*;Lochte, Jutta; Schulz, Wilfried (Hrsg.) Hamburg 1998.
- Kotte, Andreas; Moser, Rupert; (Hrsg.) *Theaterfreiheit – Wunsch oder Wirklichkeit*; Bern 1995.
- Kotte, Andreas; *Theaterwissenschaft*; Köln 2005.
- Kowarick, Julia; „Bilderflut im Bambiland“; Dipl. Arb. Wien 2004.
- Krammer, Eva; „Das Fest der Sinne. Untersuchung synästhetischer Aspekte im Orgien-Mysterien Theater von Hermann Nitsch“; Dipl. Arb. Wien, 2005.
- Lilienthal, Mathias; Philipp, Claus (Hrsg.) *Schlingensiefels Ausländer raus*; Frankfurt 2000.
- Lochte, Jutta; Schulz, Wilfried (Hrsg.) *Schlingensiefel!*; Hamburg 1998.
- Loers, Veit; „Als die Bilder laufen lernten“ In Loers, Veit, Schwarz, Dieter (Hrsg.) *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus Wien 1960-1965*; Zürich 1988.
- Loers, Veit; Schwarz, Dieter (Hrsg.) *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus Wien 1960-1965*; Zürich 1988.
- Lomberger, Reinhard; „Von Happening zu Performance“; Dipl. Arb. Wien 2002.
- Menekes, Friedhelm; *Joseph Beuys Manresa*; Frankfurt am Main und Leipzig 1992.

- Nitsch, Hermann: „Vorläufige unverbindliche Gesamtkonzeption für das vom 3. bis 9. August 1998 in Prinzendorf geplante Sechstagespiel“ In Rychlik, Otmar (Hrsg.) *Das Sechstagespiel des Orgien Mysterien Theaters*; Ostfildern-Ruit 2003.
- Nitsch, Hermann; „ritual als ausdrucksform der kunst“ In Uhl, Florian; Boederl, Artur (Hrsg.) *Rituale: Zugänge zu einem Phänomen*; Düsseldorf 1999.
- Nitsch, Hermann; *Zur Theorie des Orgien Mysterien Theaters*; Wien 1995.
- Noever, Peter (Hrsg.) *Otto Mühl. Leben/Kunst/Werk*; Katalog zur Ausstellung Otto Mühl. Leben/Kunst/Werk des MAK Wien; Köln 2004.
- Noever, Peter (Hrsg.) *Out of Actions, zwischen Performance und Objekt 1949-1979*; Cantz Verlag, Ostfildern 1998.
- o.A.; „Freiheit für Alles 1. Teil Gespräch zwischen Alexander Kluge und Christoph Schlingensief“ In Lilienthal, Matthias; (Hrsg.) *Schlingensiefs Ausländer Raus*; Frankfurt am Main 2000.
- Oshidari, Mitra, Parvaneh; „Die Dekonstruktion in Christoph Schlingensiefs AREA 7“; Dipl.Arb. Wien 2006.
- Pijnappel, Johann (Hrsg.) *Fluxus Today and Yesterday*; New York 1993.
- Poeschl, Michaela, Maria; „Kurt Kren. Die Aktionsfilme“; Dipl. Arb. Wien 1999.
- Prestel Lexikon; Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert; München.
- Quermann, Andreas; *Demokratie ist lustig*; Berlin 2006.
- Sandford, Mariellen (Hrsg.) *Happenings and other Acts*; New York 1995.
- Scheugl, Hans; „Kurt Kren lacht immer sehr laut“; In Scheugl, Hans (Hrsg.) *Ex Underground Kurt Kren seine Filme*; Wien 1996.
- Schickmaier, Claudia; „Der Wiener Aktionismus“; Dipl. Arb. Graz 1990.
- Schlingensief, Christoph; „Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da“ In *Schlingensief!*; Lochte, Jutta; Schulz, Wilfried (Hrsg.) Hamburg 1998.
- Schlingensief, Christoph; *Rosebud*; Köln 2002.
- Schlingensief, Christoph; *Talk 2000*; Zsolnay Verlag; 2002.
- Schmidt-Burkhardt, Astrit; *Maciunas Learning Machines*; Berlin 2003.
- Schröder, Gerald; „Aktionskunst als Psycho-Dramolette“ In Brassat, Wolfgang (Hrsg.) *Rhetorik, Ein internationales Jahrbuch Band 24 Bild Rhetorik*; Tübingen 2005.
- Spera, Danielle; *Hermann Nitsch. Leben und Arbeit*; Wien 2005.
- Temkin, Ann; Rose, Bernice; *Thinking is Form, The Drawings of Joseph Beuys*; Philadelphia Museum of Modern Art, Philadelphia 1993.
- Thurm, Hans-Peter; *Soziologie der Kunst*; Stuttgart 1973.

Umatham, Sandra; „Christoph Schlingensief Regisseur der schnellen Reaktion“ In Dürrschmidt, Anja (Hrsg.) *Werk Stück Regisseure im Porträt*; Berlin 2003.

Weber, Christa; *Vom „Erweiterten Kunstbegriff“ zum „Erweiterten Pädagogikbegriff“*; Frankfurt 1991.

Weibel, Peter; Export, Valie (Hrsg.) *Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus u. Film*; Frankfurt 1970.

Wick, Rainer; *Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis*; Köln 1975.

Wiener Secession (Hrsg.) *Katalog zur Ausstellung von Kurt Kren*; Text von Tscherkassky, Peter; Wien 1996.

Artikel

Baretzo, Dieter; „Update“ In *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 4.1.2008.

Bazinger, Irene; „Dem Installatör ist nichts zu schwör“ In *Die Deutsche Bühne* Nr. 11, 2006.

Bazinger, Irene; „Prinzessin Diana als Heidekönigin“ In *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 15.9.2006.

Boyes, Roger; „So sah es der Berliner Korrespondent der London Times“ In *B.Z.* vom 15.9.2006.

Brachmann, Jan; „Lungenleiden“ In *Die Zeit* Nr. 19 vom 30.4.2008.

Dietschreit, Frank; „Die Banalität des Blöden“ In *Maerkische Allgemeine* vom 18.9.2006.

Dietschreit, Frank; „Lady Di in Cellophan verpackt“ In *Westfälische Rundschau* vom 15.9.2006.

Helmler, Judith; „Nitsch im Burgtheater: Gesamtkunstwerk, das betäubt“ In *Apa Basisdienst* vom 20.11.2005.

Hilgenstock, Andrea; „Lady Di und der Weihnachtsmann“ In *HNA* vom 18.9.2006.

Hirschmann, Christoph; „Theater gegen schlechte Laune“ In *Format* Nr. 1-2/06 vom 13.01.2006.

Horny, Henriette; Wiesauer, Caro; „Ein Spiel aus Fleisch und Blut“ In *Kurier* vom 20.11.2005.

Horny, Henriette; Wiesauer, Caro; „Gestriegelt und geschniegelt“ In *Kurier* vom 20.11.2005.

Horny, Henriette; Wiesauer, Caro; „Jenseits von gut und böse“ In *Kurier* vom 16.9.2005.

Horny, Henriette; Wiesauer, Caro; „Und an den Schuhen klebt Blut“ In *Kurier* vom 21.11.2005.

Irrgeher, Christoph; „Der Untergang ist das Glück! Schlingensief, ab Samstag mit einer Installation am Salzburger Mönchsberg“ In *Wiener Zeitung* vom 29.7.2006.

Kainberger, Hedwig; „kunst“ In *Salzburger Nachrichten* vom 31.07.2006.

Karcher, Eva; „Etwas, das stattfindet“ In *Süddeutsche Zeitung* Nr. 241.

Kasch, Georg; „Jetzt mal was anderes“ In *Freitag* Nr. 39 vom 29.9. 2006.

Knipphals, Dirk; „Im Kampf um Wirrnis“ In *Die Tageszeitung* vom 16.9.2006.

Kohse, Petra; „Auf dem Riesendurcheinanderkarussell“ In *Frankfurter Rundschau* vom 15.9.2006.

Kralicek, Wolfgang; „Es darf gelacht werden“ In *Falter* vom 2.8.2006.

Kralicek, Wolfgang; „Frequently asked Questions“ In *Falter* Nr. 4/06 vom 25.1.2006.

Krug, Hartmut; „Hat Lady Di so etwas verdient?“ In *Mannheimer Morgen* vom 15.9.2006.

Laages, Michael; „Grenzgänger zwischen den Künsten“ In *dradio.de* vom 14.9.06.

Langwallner, H.; „Ein krätziges Chaos des Grauens“ In *Kronen Zeitung* vom 30.7.2006.

Laudenbach, Peter; „Auf der Durchdrehbühne“ In *Süddeutsche Zeitung* vom 15.9.2006.

Laudenbach, Peter; „Jetzt sage ich die Wahrheit, Interview mit Christoph Schlingensief“ In *Tip* vom 19.9.2006.

Lindenbauer, Christoph; „Christoph Schlingensief: "Ich öffne den Gral auch für Mozart" In *APA Basisdienst* vom 29.7.2006.

Mahmoud, Karin; „Berliner Nazi Spektakel schockt Prinzessin Dianas Söhne“ In *Berliner Kurier* vom 13.9.2006.

Mehlig, Holger; „Heidekönigin der Herzen“ In *Eßlinger Zeitung* vom 15.9.2006.

Mehlig; Holger; „Diana Performance empört Zuschauer“ In *stern* vom 14.9.2006.

Merck, Nikolaus; „Spaziergang durch eine bübische Landschaft“ In *Stuttgarter Nachrichten* vom 15.9.2006.

Merck, Nikolaus; „Wo bleibt die Äktschn? Spaziergang durch den Kopf“ In *Badische Zeitung* vom 16.9.2006.

Molnar, Laszlo; „Dionysos und Apoll“ In *Salzburger Nachrichten* vom 18.11.2005.

Mommert, Wilfried; „Elvers im Flakturm“ In *Münchner Merkur* vom 15.9.2006.

Müller, Katrin Bettina; „Lady Di im Blicke Knast“ In *Spiegel online* vom 14.9.2006.

o.A.; „An den Wiener Bühnen“ In *Vorarlberger Nachrichten* vom 21.11.2005.

o.A.; „Bewegte Weltenbilder“ In *Kronen Zeitung* vom 18.1.2006.

o.A.; „Bluttausch im Burgtheater ließ das Publikum kalt“ In *Neues Volksblatt* vom 21.11.2005.

o.A.; „Boycott sick Diana play“ In *Sunday Express* vom 3.9.2006.

o.A.; „Chrisoph Schlingensiefs Installation im Haus der Kunst – Ein Leben gegen die Ausweitung der Dunkelphase“ In *Stuttgarter Nachrichten* vom 13.9.2007.

o.A.; „Der exzessive Seelenschreiber“ In *Die Presse* vom 14.01.2006.

o.A.; „Der Guckkasten im Bluttausch“ In *Wiener Zeitung* vom 16.9.2005.

o.A.; „Diana Altar, Schlingensief als Strassenkünstler“ In *Berliner Morgenpost* vom 16.10.2006.

o.A.; „Ein Plädoyer für Sack und Eier“ In *Abendzeitung* vom 31.07.2006.

o.A.; „Erfolgreich scheitern“ In *Berliner Zeitung* vom 4.9.2006.

o.A.; „Fades Opferspiel, schlechter Wein!“ In *Kronen Zeitung* vom 20.11.2005.

o.A.; „Gesamtkunstwerkmacher“ In *Oberösterreichische Rundschau* vom 12.10.2005.

o.A.; „Hier können auch Hühner leiten“ In *netzeitung.de* vom 14.9.2006.

o.A.; „Jünger des Christentums. ZKM-Chef Peter Weibel über die Bedeutung des Aktionisten Hermann Nitsch“ In *Salzburger Nachrichten* vom 19.11.2005.

o.A.; „Lang lebe der Hase“ In *Der Standard* vom 4.5.2007.

o.A.; „Nachgefragt. Interview mit Hermann Nitsch“ In *Kurier* vom 18.11.2005.

o.A.; „Nachrichten“ In *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* vom 24.9.2006.

o.A.; „Nachrichten“ In *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* vom 15.10.2006.

o.A.; „Nitsch im Burgtheater: Aktion begann ohne Proteste“ In *Apa Basisdienst* vom 19.11.2005.

o.A.; „Nitsch im Burgtheater: Echtes Blut, aber keine Schweinderln“ In *Apa Basisdienst* vom 15.9.2005.

o.A.; „Nitsch im Burgtheater: Für Wiener BZÖ eine „Schande““ In *Apa Basisdienst* vom 16.9.2005.

o.A.; „Nitsch in der Burg“ In *Salzburger Nachrichten* vom 16.9.2005.

o.A.; „Nitsch mit seiner Blutkunst...“ In *Kronen Zeitung* vom 18.9.2005.

o.A.; „Orchester & Sänger“ In *Kurier* vom 20.11.2005.

o.A.; „Orgien-Mysterien im Burgtheater“ In *Die Presse* vom 16.9.2005.

o.A.; „Premiere von Lady Di Stück mit Jenny Elvers-Elbertzhagen“ In *ard.de* vom 13.9.2006.

o.A.; „Schande?!“ In *Oberösterreichische Nachrichten* vom 17.9.2005.

o.A.; „Schlingensief lädt William und Harry ein“ In *Frankfurter Rundschau* vom 5.9.2006.

o.A.; „Schlingensief wandert mit Diana Altar durch London“ In *Frankfurter Rundschau* vom 16.10.2006.

o.A.; „Schlingensief-Installation nicht für Park zugelassen“ In *Frankfurter Rundschau* vom 25.9.2006.

o.A.; „Schlingensiefs Hodenpark“ In *Neue Zeitung für Tirol* vom 30.7.2006.

o.A.; „Stoppen Dianas Söhne Schlingensief“ In *B.Z.* vom 2.9.2006.

o.A.; „Überlebensstrategien für die Kunst“ In *die Stütze* vom Oktober 2006.

o.A.; „Und ewig verwesen die Hasen“ In *Süddeutsche Zeitung* vom 4.8.2007.

o.A.; „Viel Stierblut im Burgtheater“ In *Salzburger Nachrichten* vom 21.11.2005.

o.A.; „Wie man gewiss weiß, was man sieht“ In *Der Standard* vom 18.9.2006.

o.A.; „Nitsch Happening am Samstag: Echtes Blut im Burgtheater“ In *Apa Basisdienst* vom 16. 11. 2005.

Oberländer, Jan; „In der Wundertrommel“ In *Der Tagesspiegel* vom 15.9.2006.

Pauly, Katrin; „Lady Di’s letzter Walzer“ In *Berliner Morgenpost* vom 15.9.2006.

Philipp, Claus; „Vom Sieg der Zeit über den Raum“ In *Der Standard* vom 21.11.2005.

Pilz, Dirk; „Installationstheater“ In *Zitty* Nr. 20/06.

Plewnia, Ulrike; „Schlingensief-Stück: Zitronen, Blut und Kaninchen“ In *Focus* vom 15.9.2006.

Prückler, Andreas; „Gelungenes Experiment“ In *Kleine Zeitung* vom 20.9.2005.

Prückler, Andreas; „Prinzendorf im Wiener Burgtheater“ In *Kleine Zeitung* vom 15.11.2005.

Prückler, Andreas; Reiterer, Reinhold; „Freiluft-Event in der Novemberkälte“ In *Kleine Zeitung* vom 20.11.2005.

Reiterer, Reinhold; „Bilder werfen im überfüllten Mythenprater“ In *Kleine Zeitung* vom 20.1.2006.

Reiterer, Reinhold; „Dilettantisch und unpräzise“ In *Oberösterreichische Nachrichten* vom 21.11.2005.

Rüdenauer, M.; „Fatal blutleer trotz sehr viel Blut“ In *Tiroler Tageszeitung* vom 21.11.2005.

Schlingensief, Christoph; „Rasierklingen raus, Schmerzbekanntnis“ In *Süddeutsche Zeitung* vom 30.11.2006.

Schödel, Helmut; „Die Ausländer-Beschwörung“ Artikel in der *Süddeutschen Zeitung* In Lilienthal, Mathias; Philipp, Claus; *Schlingensiefs Ausländer raus*; Frankfurt am Main 2000.

Schütt, Hans-Dieter; „Der Kunst zum Huhn“ In *ND* vom 16.9.2006.

Seidler, Ulrich; „Zum Inhalt später“ In *Berliner Zeitung* vom 15.9.2006.

Söring, Helmut; „Schlingel-Mief“ In *Hamburger Abendblatt* vom 15.9.2006.

Spiegler, Almuth; „Der Ur-Exzess findet nun im Salon statt“ In *Die Presse* vom 30.11.2006.

Spiegler, Almuth; „Und zum Schluss doch noch die Exstase“ In *Die Presse* vom 21.11.2005.

Titz, Walter; „Revolte mit dem Körper“ In *Kleine Zeitung* vom 08.05.2006.

Tominey, Camilla; „Fury at German play that shows Queen as Nazi“ In *Sunday Express* vom 3.9.2996.

Trautwein, Björn; „Jennys tierische Kollegen, Interview mit Christoph Schlingensief“ In *Berliner Zeitung* vom 24.9.2006.

Ullrich, Wolfgang; „Alles so schön esoterisch“ In *Die Zeit* Nr. 21 vom 15.5.2008.

Ursprung, Philip; „Kunst die der Welt den Spiegel vorhält“ In *Tages Anzeiger* vom 2.11.2006.

Ursprung, Philip; „Kunst, die der Welt den Spiegel vorhält“ In *Tages Anzeiger* vom 2.11.2006.

Wahl, Christine; „Diana Festspiele“ In *Tip* Nr.20/06.

Wengierek, Reinhard; „No Sex, no Nazi, kein Verbot, kein Skandal“ In *Die Welt* vom 15.9.2006.

Wiesauer, Caro; „Die chaotischen Systeme“ In *Kurier* vom 20.1.2006.

Wiesauer, Caro; „Zwischen Parzifal, Spaghetti und Beuys“ In *Kurier* vom 24.3.2006.

Winkler, Willi; „Der fliegende Deutsche“ In *Süddeutsche Zeitung* vom 8.12.2007.

Internet

o.A.; „Schlingensief im Burgtheater 19.11.2006“ In

<http://www.youtube.com/watch?v=eqNPgFw2wM>; Zugriff am 15.9.2008.

http://supervert.com/elibrary/rudolf_schwarzkogler/aktion_viewer

www.sueddeutsche.de

Van der Horst, Jörg; „Christoph Schlingensief Biographie“ In www.schlingensief.com ; Zugriff am 10.9.2008.

Film

Poet, Paul; *Schlingensiefs Container Aktion*; Wien 2005.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1; Obenansicht Kaprow City; Volksbühne Berlin 2006; Foto; Soulek, Georg In <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t057>; Zugriff am 20.9.2008.

Abb. 2; Zitronen Kaprow City; Volksbühne Berlin 2006; Foto; Soulek, Georg In <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t057>; Zugriff am 20.9.2008.

Abb. 3; Huhn Kaprow City; Volksbühne Berlin 2006; Foto; Soulek, Georg In <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t057>; Zugriff am 20.9.2008.

Abb. 4; Plastikschokoladehasen; Area 7; Wiener Burgtheater 2006; Foto; Soulek, Georg In

<http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t054>; Zugriff am 20.9.2008.

Abb. 5; Kamine aus Der König wohnt in mir; Kunstraum Innsbruck 2008; Foto o.A. In

<http://www.schlingensief.com/weblog/index.php?p=265>; Zugriff am 20.9.2008.

Abb. 6; Materialaktion; Area 7; Foto; Soulek, Georg In

<http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t054>; Zugriff am 20.9.2008.

Abb. 7; Materialaktion; Area 7; Foto; Soulek, Georg In

<http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t054>; Zugriff am 20.9.2008.

Abstract

Christoph Schlingensiefel verwendet in seinen Arbeiten *Area 7 – Matthäusexpedition*; *Kaprow City* und *Chicken Balls – Der Hodenpark* Versatzstücke aus Arbeiten von Joseph Beuys, Happening und Fluxus sowie der Wiener Aktionisten. In Zitatform wird auf diese Künstler angespielt. Dabei zeigt sich Schlingensiefels Arbeitsweise, bestehende Formate aufzugreifen und für seine Zwecke zu gebrauchen. In dem Fall seiner Installation *Kaprow City* werden Elemente Allan Kaprows Arbeiten *18 Happenings in 16 Parts* und *Chicken* verwendet. Dabei thematisiert Schlingensiefel den Beobachterstandpunkt und versucht eine Involvierung des Zuschauers zu erzeugen. Gleichzeitig ist es Schlingensiefels Versuch, sich von der Welt des Theaters zu verabschieden.

Area 7 weist starke Bezüge zu Joseph Beuys und den Wiener Aktionisten Hermann Nitsch und Otto Mühl auf. Diese manifestieren sich in der Verwendung von Materialziten bzw. dem Nachspielen historischer Aktionen. Mit dieser Vorgehensweise verneigt sich Schlingensiefel vor seinen Vorbildern, jedoch nicht ohne diese ebenfalls zu kritisieren. Symbolträchtige Materialien werden von ihm mit eigenen Bedeutungen überlagert. *Area 7* wirft die Frage nach der Originalität der Kunst auf.

Chicken Balls – Der Hodenpark weist ebenfalls starke Bezüge zu Joseph Beuys und Otto Mühl auf. Diese Installation markiert Schlingensiefels Übergang in die Welt der Museen, eine Tendenz die sich in seinen nachfolgenden Werken verstärkt.

Lebenslauf

Geboren 1976 in Wien. Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft und Anglistik an der Universität Wien. Praktika bei Tanzquartier Wien, Büro Hermann Nitsch, ORF Besetzungsbüro, UNO City Vienna. Seit 2006 freie Mitarbeiterin der APA Marketingabteilung.