

# 竹内晶 卒業論文『血のパイプオルガン芸術 ——ヘルマン・ニッチュの芸術をめぐる スキャンダル分析』によせて

青山愛香

1938年生まれのヘルマン・ニッチュは、戦後のウィーン行動主義派（Der Wiener Aktionismus）を代表する芸術家である。絵画、音楽、舞台美術にまで及ぶその活動は、血と生贄を主要モチーフとするパフォーマンス「祝祭劇 Orgien Mysterien Theater」で集大成されたとされるが、その芸術は長らくスキャンダルとしてオーストリア国民に受け止められてきた。戦後のドイツを代表する現代美術作家ヨーゼフ・ボイス（1921-1988）の活動もニッチュと同様に常にメディアの批判にさらされたが、その教育、芸術、社会活動は80年代から日本でも紹介され、日本の現代美術に大きな影響を与えている。一方ニッチュの芸術は、日本ではほとんど知られていない<sup>1)</sup>。

竹内晶氏の2007年度獨協大学卒業論文では、ニッチュ芸術をめぐる問題点が先行研究を十分に踏まえた上で多角的に扱われている。ニッチュの生い立ちと修行時代に始まり、ニッチュ芸術の土台となったウィーン行動主義派の運動を概観し（第二章）、続いて代表作となる1998年の祝祭劇「6日間の放逸な祝宴 das 6-Tage Spiel」がキリスト教およびディオニュソス信仰に基づいている点を紹介しながら、この劇において使用される宗教儀式用の道具を、図像学的に分析している（第四章）。ニッチュの祝祭劇はキリストの受難劇を独自の方法で解釈しているため、カトリック教会から激しい攻撃を受けているが、第四章ではカトリック教会が公にした抗議文をとりあげながら、カトリック教会と

---

1) ニッチュ芸術が日本において紹介された数少ない例として、山本現代画廊（東京）の「奇想の庭 chimerical garden」と題したグループ展（2005年12月～2006年2月）が挙げられる。

芸術との関わりについて分析が行われる。竹内氏は更に Pierre Bourdieu の「国家規範の芸術 die legitime Kunst」という概念を借りながら、誰が芸術を芸術として定義するのかという問題まで発展させて論じており（第三章、第五章）、その上で De Colle ならびに Sabine Reiter-Haydl の博士論文に依拠しながら、権力によって退けられるニッチュ芸術という観点からニッチュ芸術のスキャンダル問題を分析している（第六章）。今回の紀要論文は、特に卒論の第三章を取り上げ、加筆したものである。第七章および最終章においては、国家が芸術に深く関与するオーストリア社会の構造が紹介される。

ハンス・ベルティングが指摘しているように、第二次世界大戦後、ドイツの美術は大きな負の遺産を背負ったのであり、それはオーストリア美術も同様である<sup>2)</sup>。美術史学では 20 世紀初頭にウィーン学派が起こり、今日の美術史学の一つの基礎を作ったが、ウィーンでは特にこうした伝統的な美術史学の方法論ではなく、従来の価値を批判的に検証しようとする若い美術史家も多く登場している。竹内氏の論文は、二年間ウィーン大学の美術史講座で学んだ成果であるが、過去を批判的に捉え検証するという方法論は、今回の卒論がその多くを負っている De Colle (2001) ならびに Sabine Reiter-Haydl (2003) の二つの博士論文にもよく現れている。

現在日本において積極的に紹介されるオーストリアの芸術はグスタフ・クリムト、エゴン・シーレ、オスカー・ココシュカまでである。竹内氏は現代美術作家ニッチュ芸術の社会における受容という点に着目することで、日本ではあまり知られていない、現代オーストリア社会と芸術との依然として深い関わりを改めて浮き彫りにした点で、大変興味深い労作である。

---

2) Hans Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst: Ein schwieriges Erbe*, München 1992. ハンス・ベルティング著／仲間裕子訳『ドイツ人とドイツ美術 — やっかいな遺産—』晃洋書房 1998 年。

# „Kunst und Skandal“

## Eine Analyse des *Orgien Mysterien Theaters* und der Medienberichterstattung rund um das 6-Tage-Spiel von Hermann Nitsch 1998

Aki TAKEUCHI

### 1. Einleitung

In meiner Abschlussarbeit behandle ich das so genannte *Orgien Mysterien Theater* des österreichischen Aktionskünstlers Hermann Nitsch, in weiterer Folge kurz als *O.M.Theater* bezeichnet, und den Skandal um die bisher umfangreichste Kunstveranstaltung Nitschs, das „6-Tage-Spiel“. Dieser aktionistisch-theatralische Event erregte in der österreichischen Gesellschaft großes Aufsehen. Die Veranstaltung fand im Sommer 1998 am Wohnsitz von Nitsch, Schloss Prinzendorf, und in dessen Umgebung in Niederösterreich statt und hatte eine außergewöhnliche Spieldauer, die vom 3. August (Montag um 4.45 Uhr, eine Dreiviertelstunde vor Sonnenaufgang) bis 9. August (Sonntag) angesetzt war.

Die vorliegende Arbeit setzt sich intensiv mit der Medienberichterstattung um das 6-Tage-Spiel auseinander und fokussiert dabei auf die Rezeption und den Konsum von Kunst in der Gegenwart, indem sie die soziale und politische Funktion der Kunst hinterfragt. Parallel dazu beschäftigt sich die Arbeit mit dem Thema des Erkenntnisvermögens hinsichtlich Kunst im Allgemeinen.

Der österreichische Maler und Aktionskünstler Hermann Nitsch, einer der wichtigsten und bekanntesten Vertreter des Wiener Aktionismus<sup>1)</sup>, der mittlerweile auch als einer der bedeutendsten zeitgenössischen Künstler weltweit gilt, ist

---

1) Der Wiener Aktionismus ist eine der bedeutendsten künstlerischen Bewegungen Österreichs nach dem Zweiten Weltkrieg. Neben Nitsch zählen zu den Protagonisten dieser künstlerischen Bewegung Otto Muehl, Günter Brus und Rudolf Schwarzkogler. Der Wiener Aktionismus ist keine geschlossene Künstlergruppe. Jeder der einzelnen Aktionisten hatte seine eigene Sprachform, die sich von jener der anderen ganz eindeutig unterschied. So entwickelte neben Nitsch mit seinem *Orgien Mysterien Theater* Otto Muehl seine *Materialaktionen*, Günter Brus seine

in weiten Teilen der Bevölkerung Österreichs, vor allem den weniger gebildeten, allerdings in erster Linie als ein Skandale erregender Künstler bekannt. Nitsch wurde am 28. August 1938 in Wien geboren und besuchte die Graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Schon während seiner Ausbildung schuf er das Konzept des *O.M.Theaters*, also etwa in den Jahren 1958 bis 1960. Das *O.M.Theater* trägt den Charakter eines Gesamtkunstwerks und geht aus Nitschs Auseinandersetzung mit der Tiefenpsychologie und östlichen und westlichen Philosophien hervor.

Mit dem *O.M.Theater* konzipierte Nitsch eine neue Form von Gesamtkunstwerk, welche sich aus der Happening- und Aktionskunst<sup>2)</sup> entwickelte. Dabei spielen nicht Schauspieler Rollen, wie man es vom Theater zu erwarten hätte, sondern es werden reale Geschehnisse inszeniert.

Bevor nun die Arbeit auf die Kunst Nitschs und sein *O.M.Theater* eingeht, ist zunächst kurz die Persönlichkeit des Künstlers vorzustellen.

Nitsch lebte von 1968 bis 1978 im künstlerischen Exil im Ausland und er hatte in diesen zehn Jahren große Erfolge in Amerika und Deutschland. 1971 gelang ihm mithilfe seiner zweiten Ehefrau Beate Nitsch der Ankauf des Schlosses Prinzendorf in Niederösterreich aus dem Besitz der Kirche, das seit 1978 sein fester Wohnsitz ist und wo er sein *O.M.Theater* bis heute verwirklicht.

Er feierte Ende August 1998 seinen sechzigsten Geburtstag, und das aufwendige Kunstfest auf diesem Schloss sollte eine Bilanz seiner bisherigen Arbeit darstellen. Das 6-Tage-Spiel, für das er eine 1500seitige Partitur geschaffen hatte, war die

---

*Selbstbemalungen und -verstückelungen* und Rudolf Schwarzkogler seine *autodestruktiven Aktionen*.

2) Das Happening ist neben Fluxus eine der wichtigsten Formen der Aktionskunst der 1960er Jahre. Kurz gesagt ist Happening eine Art von Improvisation direkt vor dem Publikum, bei dem unterschiedlich auf das Publikum reagiert und eingegangen wird.

Die Fluxus-Bewegung ist eine Kunstrichtung der 1960er und 1970er Jahre, die von namhaften Avantgardekünstlern wie Joseph Beuys, Nam June Paik, Yoko Ono usw. geprägt wurde. Die Aktionskunst und Happening sind eine Kunsterscheinung der ausgehenden 50er Jahre, die ihren Höhepunkt in den 60er Jahren erreichten. Erstmals wirkten europäische und amerikanische Künstler in einer gemeinsamen Bewegung zusammen.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Happening> (entnommen am 4. November 2007)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Fluxus> (entnommen am 4. November 2007)

längste Aktion im künstlerischen Schaffen von Nitsch und wird, auch von ihm, als künstlerischer Höhepunkt seines 40jährigen Oeuvres angesehen. Er sagt, dass alle vorherigen Aktivitäten nur als Vorbereitung für das 6-Tage-Spiel zu sehen sind.

Kunst, die provoziert und Skandale hervorruft, unterliegt immer dem landläufigen Vorwurf, dass sie letztendlich nur auf gesteigerte Aufmerksamkeit der Gesellschaft abzielt. Oft wird eine solche skandalisierte Kunst als unbegabte Arbeit eingestuft und nicht nur der Boulevard, sondern durchaus auch Fachkreise sprechen in Zusammenhang damit vom „Tod der Kunst“.<sup>3)</sup>

Wenn man die Kunstgeschichte überblickt, fällt allerdings auf, dass Kunstskandale keineswegs nur in der modernen Kunst zu finden sind, sondern auch in früheren Zeiten auftauchen und jedenfalls bis in die Renaissance zurück nachweisbar sind. Kunstskandale werden im Kontext der Kunstgeschichte als Begleiterscheinung während der Entstehung neuer Stile und als ein Durchbrechen eines bisher beherrschenden konventionellen Werturteils verstanden. Aus dem Prozess der steten Erneuerung in der Kunst können wir uns in der heutigen Zeit auch nicht heraushalten und wir werden gerade hier unweigerlich mit Hermann Nitsch konfrontiert. Von diesem Standpunkt aus untersuche ich kritisch den Skandal um das 6-Tage-Spiel, das in nahezu der gesamten österreichischen Gesellschaft intensive Debatten auslöste.

Gleichzeitig geht meine Abschlussarbeit auf die Konzepte der Kunst Nitschs ein, und versucht, sie im Kontext der gesamten europäischen Kunstgeschichte zu ergründen. Nitschs Werke werden unter unterschiedlichsten Gesichtspunkten analysiert und deren Rezeption in der österreichischen Gesellschaft untersucht.<sup>4)</sup> Für den vorliegenden Beitrag wähle ich einige in der Arbeit wesentlich thema-

---

3) Beispielsweise der japanische Ästhetiker Kenichi Sasaki im Gespräch in der NHK-Abendsendung „*Bakushoumondai no nippon no kyouyou*“, unter dem Titel „*Jinrui no kibou wa bibibi.*“ 「爆笑問題のニッポンの教養—人類の希望は美美美」, ausgestrahlt am 29. Januar 2008.

4) Die Basis für den vorliegenden Artikel stellt meine Abschlussarbeit mit dem Titel „*Blutorgelkunst. Eine Analyse des ‚Orgien Mysterien Theaters‘ und der Medienberichterstattung rund um das 6-*

tisierte Aspekte aus.

Der erste Teil widmet sich der Untersuchung der Umstände, der Umgebungsbedingungen von Kunst bzw. deren Rezeption und Funktion in unserer Gesellschaft. Der zweite Teil behandelt die Problematik der künstlerischen Thematik.

Die Arbeit stellt Vorwürfe gegen die „skandalöse“ Kunst in Frage und hinterfragt die allgemeinen Erkenntnisse der Kunst.

*Tage-Spiel von Hermann Nitsch 1998*“ dar.

Diese Abschlussarbeit wurde im November 2007 eingereicht. Sie setzt sich aus elf Abschnitten zusammen, wobei die Kernaussagen sich zwischen dem zweiten und dem achten Kapitel finden.

Während des zweijährigen Aufenthalts in Wien habe ich die Kunst Nitschs kennen gelernt und mich damit schon im dortigen Studium eingehend beschäftigt. Die vorliegende Arbeit ist ein Resultat dieser mit zunehmendem Interesse betriebenen Auseinandersetzung.

Die Inhalte der genannten zentralen Kapitel sollen im Folgenden kurz zusammengefasst werden.

Das zweite Kapitel dient zur Einführung in die Persönlichkeit des Künstlers und in sein künstlerisches Schaffen, vornehmlich in sein *O.M.Theater*. Dazu werden der Wiener Aktionismus und dessen Formensprache eingehender behandelt. Im Anschluss daran erfolgt eine Vorstellung des „6-Tage-Spiels“ von 1998.

Das dritte Kapitel setzt sich mit Pierre Bourdieus These von der „legitimen Kunst“ auseinander. Es behandelt das Schaffen Nitschs auf der Folie einer Definition von Kunst, die von der „Macht“, welche in demokratischen Gesellschaften in der Gestalt von Institutionen erscheint, in eine legitime und eine illegitime Kunst gespleißt wird. Dieses Kapitel dient zum besseren Verständnis für die im Folgenden abgehandelten Themata.

Das vierte Kapitel widmet sich der ikonographischen Analyse des *O.M.Theaters* und durchleuchtet den Konflikt zwischen Nitsch und der Kirche, welche in Österreich wie in vielen anderen christlich/katholisch geprägten Ländern (wie z.B. in Mittel- und Südamerika) heute noch als Inbegriff einer institutionellen Macht verstanden werden kann und eine der Hauptangreifer gegen Nitsch ist. Das schwierige Beziehungsgeflecht zwischen einer „legitimen Kunst“ und der Forderung nach der Freiheit der Kunst wird in diesem Konflikt evident.

Das fünfte Kapitel geht von der Frage aus, warum Nitsch bei der katholischen Kirche, bei deren Vertretern und den meisten ihrer Anhänger so vehemente Gegenreaktionen evoziert. Es untersucht die kirchliche Politik, deren Einmischung in die Kunstlandschaft Österreichs und vornehmlich ins Schaffen Nitschs, um den Begriff der „legitimen Kunst“ besser verständlich zu machen.

Das sechste Kapitel behandelt den Skandal um das 6-Tage-Spiel anhand der Untersuchungsergebnisse der Medienberichterstattung um diese Kunstveranstaltung, welche Julia Fellerer und Sabine Reiter-Haydl vorgelegt haben. Dieses Kapitel versucht, die (ideologischen, politischen und kunsttheoretischen) Inhalte und den realen Ablauf dieses Kunstskandals zu erörtern. Die österreichische Politik und das dortige gesellschaftliche Klima dieser Zeit werden als unerlässliche Umgebungsbedingungen in die Untersuchung mit einbezogen.

Das siebte Kapitel zeigt die politische Dominanz über den Volksgeschmack und verweist darauf, wie mit abnehmendem sozialem Status gesellschaftlicher Schichten der Einfluss der übergeordneten Gruppen zunimmt. [siehe dazu auch die Erläuterungen zur Klassentheorie Bourdieus unter

## 2. Umgebungsbedingungen für Kunst (I): die Macht als Gönner

Künstlerische Normen gibt es zu allen Zeiten. Diese Normen werden zugleich mit Legitimität (einer bestimmten Kunst) gleichgesetzt, sollen den Geschmack der Bevölkerung ausbilden und raffinieren. Der mithin „legitime“ Geschmack bedarf erst eines Kristallisationspunktes, durch welchen die Kunst allerhöchsten Wert bekommt. Unter diesem Aspekt betrachtet gilt Macht als der zentrale Anhaltspunkt des legitimen Geschmacks, und zwar bezogen sowohl auf die weltliche als auch die geistliche (kirchliche) Politik. Beide treten seit dem Beginn der Kulturgeschichte als die wesentlichen Gönner auf.

### 2.1 Die „legitime Kunst“<sup>5)</sup>

Wie die Welt der einzelnen Menschen in der heutigen Zeit aussieht und worauf die Menschen Wert legen ist ein wesentlicher Aspekt für die Untersuchung der Rezeption der Kunst Nitschs, denn in den Wortgefechten um das 6-Tage-Spiel

---

Kap. 2.6 des vorliegenden Beitrags]

Das achte Kapitel entwickelt sich aus dem vorhergehenden. Die unterschiedliche Rezeption der Kunst Nitschs unter den sozialen Schichten wird behandelt, wobei der Individualismus der modernen Demokratien und das Erkenntnisvermögen der Kunst gegenüber hinterfragt bzw. in Frage gestellt werden.

Die Schlussbetrachtung weist auf die Bedeutung des Schaffens Nitschs innerhalb der Nachkriegskunst hin. Dazu erfolgt eine Durchleuchtung der Bedingungen für eine Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg und der Problematik der Kunst in der Gegenwart.

Meine Abschlussarbeit hinterfragt am Paradigma des Kunstskandals um Nitsch und sein 6-Tage-Spiel die Möglichkeit einer freien Weltanschauungsbildung der Menschen in Zivilgesellschaften. Die Arbeit geht von der Hypothese aus, dass die Kunst als eines der Mittel zur Weltbildkonstruktion politisch instrumentalisiert wird. Die Macht als Institution wird untersucht und es wird gezeigt, wie diese die Weltbilder weiter Teile der Bevölkerung mehr oder weniger stark beeinflusst und reguliert. Die Arbeit untersucht diese Phänomene anhand der österreichischen Gesellschaft, zeigt aber, dass diese Prozesse in jeder Zivilgesellschaft zu finden sind.

Die Kunstgeschichte wird vom Aspekt der Politik her betrachtet, wobei meine Abhandlung auch die zunehmende Emanzipation der Künstler im Verlauf der Geschichte herausstellt. Der Fall Nitsch gewinnt hierbei als ein Beispiel dieser Entwicklung in der europäischen Kunst an Bedeutung.

Der hier abgedruckte Beitrag unternimmt nun den Versuch, vor allem die Problemstellungen des dritten Kapitels meiner Abschlussarbeit nochmals aufzurollen und diese vertiefend zu bearbeiten.

- 5) Als typische legitime Kunst kann man sich das Kulturerbe und die Staatssammlungen vorstellen, welche in den Institutionen wie Museen und Bibliotheken vorhanden sind. Dieses akkumulierte

kollidierten zwei gegensätzliche Weltanschauungen miteinander. Die eine Fraktion vertritt das traditionelle und auch vorherrschende Weltbild, die andere zeigt sich dieser Weltauffassung gegenüber skeptisch und denunziert diese gesellschaftliche Realität.<sup>6)</sup>

Diese zwei einander gegenüberstehenden Positionen thematisieren eigentlich dieselbe Sache, nämlich den „legitimen“ Geschmack, der seinerseits auf den Komplex „Macht“ (als Institution) verweist, durch welchen die Welt reguliert wird und der stets danach strebt, sein dogmatisches Weltbild durchzusetzen.

## 2.2 Der Begriff der Macht

Nach Pierre Bourdieu wird eine Macht allgemein dann anerkannt, wenn diese in der Lage ist, die mit ihr verbundenen Symbole (d.h. Zeichen, Wörter, Distinktionsmerkmale, Diskurs usw.) als legitim durchzusetzen. *„Diese symbolische Macht vollziehe sich nicht auf der Ebene physischer Stärke, sondern auf der des Sinns und der Erkenntnis. Sie bestimme den Diskurs, den common sense. Diese symbolische Macht sei real und stehe immer in einem mehr oder minder engen Zusammenhang mit objektiven Macht- und Kräfteverhältnissen.“*<sup>7)</sup>

Die Macht kann als solche erst in hierarchischen Strukturen bestehen. Nach Bourdieu ist für die Aufrechterhaltung der Hierarchie eine

---

kulturelle Eigentum nennt Pierre Bourdieu symbolisches Kapital. Die legitime Kunst sei mittels der öffentlichen, kulturellen Anstalten und durch die schulische Erziehung für alle zugänglich und die Kulturpolitik wendet sich in erster Linie diesem Anliegen zu.

6) De Colle, Herbert. *Taurobolium: Das Orgien Mysterien Theater 1998 in den Medien*. Dissertation. Klagenfurt, 2001. S.112.

Angesichts des angekündigten Kunstfestes in Prinzen Dorf legten Kardinal Schönborn und Diözesanbischof Kapellari am 7. Juli 1998 gegen den Künstler Protest ein.

In: „Kathpress“. 7. Juli 1998. <http://www.kathpress.co.at/kathweb/news/98q3/KWB-K199803661.htm> (entnommen am 15. August 1998) zit. nach De Colle, ebenda, S.94.

*„Wenn die Bischöfe sich in die Kunstdiskussion einmischen, wissen sie, dass es um den common sense, um neue Lebensformen und deren Legitimität geht. Ich [Herbert De Colle] unterstelle den Vertretern der Kirche, dass sie als Herrschende mit großer symbolischer Macht den legitimen Geschmack vertreten, beibehalten und durchsetzen wollen.“* De Colle, ebenda, S.108.

7) Bourdieu, Pierre. *Sozialer Raum und „Klassen“*. Frankfurt a.M., 1985. S.22.

Geschmacksdifferenzierung erforderlich, wobei Kunst zum Distinktionsattribut dient und gemäß Bourdieu die Präsentation, die Erhaltung und die Reproduktion der Macht beschert.<sup>8)</sup> Bourdieu spricht hierbei von der Funktion des Kunstwerkes als einer „Maschine zur Klassenunterscheidung“ und dem mit diesem kulturellen Kapital verbundenen legitimen Geschmack.<sup>9)</sup> Der Geschmack distinguert seinen Besitzer, ist exklusiv, indem er sich vom „vulgären“ Geschmack der unteren Klassen distanziert.<sup>10)</sup>

### 2.3 Macht und Kunst

Kunsthistorisch bedurfte und bedarf die Macht der Kunst und die Kunst ist hinsichtlich ihrer politischen Funktion als Instrument der Macht definierbar. Unter diesem Blickwinkel wird der Kunstbetrieb nicht als Anliegen der einzelnen Künstler, sondern der Staatspolitik betrachtet. Die Unterstützung der Kunst durch die Politik, in heutiger Zeit durch staatliche Subventionen für ausgewählte Künstler, verrät die institutionelle Kontrolle über die Kunst, wobei hinsichtlich der österreichischen Verhältnisse auffällt, dass immer wieder auch die Kirche sich zur Zensur der Kunst sowie zur Verwaltung des legitimen Geschmacks berufen fühlt. Im Sinne der Kirche wird die Freiheit der Künstler erst dann zugebilligt, wenn sie der (jedenfalls in Österreich) durch den Katholizismus geprägten Gesellschaft gemäß die genehmigte Weltanschauung treu illustrieren. Dieser Verwaltungsmechanismus erhält sich selbst, wie die Geschichte zeigt, indem die jeweiligen gerade noch akzeptierbaren künstlerischen Unternehmungen im Sinne zu erhaltender Zeitgemäßheit in diese Institution integriert werden und so die Toleranzgrenze des legitimen Geschmacks ausgedehnt wird,<sup>11)</sup> ein Prozess, der im

---

8) Bourdieu, 1985. S.21.

ebenso Bourdieu. *Die feinen Unterschiede - Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M., 1998. S.104.

9) Bourdieu, 1985. S.12.

10) Bourdieu, 1998. S.104.

11) Die avantgardistische Kunstströmung, nämlich der österreichische Informel, welcher mit seinen außergewöhnlichen Sprachformen eine zweite Moderne nach Klimt und Schiele in Österreich ankündigte, wurde um die Mitte des 20. Jahrhunderts durch den damaligen Domprediger Monsignore Otto Mauer in seiner *Galerie Nächst St. Stephan* unter die katholische

Übrigen auch für Nitsch seit etwa dem Beginn des 21. Jhs. zu wirken beginnt.<sup>12)</sup>

## 2.4 Bedeutung der kunsthistorischen Forschung

Unter der politischen Obhut entwickelte sich die Kunst zwar hoch, aber die Kunstgeschichteforschung zieht auch jene Kunst als maßgeblich in Betracht, welche als Trägerin unlegitimen Geschmacks, als etwas Unliebsames, besonders auf Betreiben der Politik (weltlich wie geistlich) von der Öffentlichkeit ausgeschlossen wurde und wird.

Die Kunstgeschichte zeigt einerseits die Abhängigkeit der Künstler von der Macht, aber andererseits weist sie auch auf die Emanzipationsgeschichte der Künstler von der Macht hin. Die Kunst soll seitens der Künstler in erster Linie eine Wahrheitsaussage sein, welche die Menschen von der Lüge befreit.<sup>13)</sup> In der Erweiterung dieser Intention der Künstler liegt auch die Kunst Nitschs.

## 2.5 Der Kunstskandal um das 6-Tage-Spiel

Im Fall von Hermann Nitsch gelten das konservative, rechte Lager und die katholische Kirche als die Hauptangreifer gegen den Künstler. Dazu kommt noch die Boulevardpresse, welche ebenfalls vehement gegen das 6-Tage-Spiel plakatierte.

---

Schirmherrschaft gestellt. Die Wiener Aktionisten jedoch blieben aus diesem Kreis von Otto Mauer geförderter Künstler ausgeschlossen.

„Wie das Beispiel Arnulf Rainer zeigt, lassen sich Künstler dies [hier die Vereinnahmung durch die Kirche; Anm. d. Verf.] auch solange gefallen, wie sie mit bestimmten Glaubenssätzen übereinstimmen, noch dazu, wenn dabei das Geschäft gut läuft.“

De Colle, 2001. S.103.

- 12) Bereits 1995 wurde Nitsch eingeladen, an der Wiener Staatsoper die Ausstattung für die Oper *Herodiade* zu besorgen. Mittlerweile wird Nitsch in zwei Österreichischen Landesmuseen, dem Niederösterreichischen Landesmuseum St. Pölten und der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz dauerhaft ausgestellt und kann seit 24. Mai 2007 auf ein von Mitteln der öffentlichen Hand finanziertes „Hermann Nitsch Museum“ im Niederösterreichischen Mistelbach, seiner Heimatregion, verweisen.
- 13) Adorno, Theodor W. „In nuce.“ (1951). In: *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (= Rolf Tiedemann [Hrsg.]: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften Bd. 4). S.253-255. Frankfurt a.M., 2003. S.254.

Nach langjährigem künstlerischem Exil in Deutschland und in den USA und dem daraus erwachsenen internationalen Erfolg gelangte Nitsch zu einem gewissen Ansehen in seinem Heimatland, was ihm mithilfe seiner eigenen Finanzen, also ohne die staatliche Unterstützung, seine eigenen Kunstveranstaltungen in der Öffentlichkeit ermöglichte.<sup>14)</sup> Allerdings wurden während der Durchführung des 6-Tage-Spiels massive Proteste gegen die Veranstaltung und den Künstler unter der Leitung der oben erwähnten Institutionen geführt.

Die Argumente der Proteste gegen Nitsch entspringen aus seiner Verwendung religiös-katholischer Symbole sowie dem Einsatz von Kultgeräten wie u.a. Kelche, Kreuze und Messgewänder. Die mit der Kreuzigung Jesu' assoziierten Inszenierungen des *O.M.Theaters* werden von seinen Kritikern als Gottesschändung und Beleidigung der religiösen Gefühle des Volkes empfunden. Diesen Kritiken hält Nitsch entgegen, dass er, wie die alten Künstler auch, die Kirche interpretiere und sie illustriere. Gleichzeitig unterscheidet er aber die Stellung der heutigen Künstler von jener der alten, welche seines Erachtens im Gegenteil zu den aktuellen Künstlern bei der Interpretation der Dogmen nur wenig Eigenverantwortung getragen haben sollen. Nitsch meint, dass die Künstler in der Gegenwart im Gegensatz zu früheren Zeiten ungleich stärker auf sich selber gestellt seien.<sup>15)</sup>

---

14) Nitsch hat früher keine staatlichen Subventionen erhalten. Heute nimmt er sie mit der Begründung nicht an, dass seine Schaffungsmöglichkeiten unter der politischen Obhut reduziert und zensiert werden würden (Mit Subventionen sind staatliche finanzielle Unterstützungen künstlerischer Projekte oder laufende, im staatlichen Kunstbudget jährlich neu festgesetzte Zahlungen an künstlerische Institutionen oder Einzelpersonen gemeint, und in diesem Sinn bezog Nitsch niemals und bezieht er auch heute keinerlei pekuniären Zuwendungen durch die öffentliche Hand.). Der Vorwurf künstlerfeindlicher Politiker während der Abhaltung des 6-Tage-Spiels, dass Nitsch ein Steuerräuber sei, entbehre also jeglicher Grundlage. Auch die in den letzten Jahren zunehmende öffentliche Würdigung des Schaffens Nitschs (siehe Fußnote 12) kann nicht als Subventionierung gelten (schon gar nicht als eine, um die Nitsch von sich aus angesucht hätte). Die Finanzierung erfolgt im Fall des Mistelbacher Nitschmuseums durch lokale Kommunen und im Fall der beiden Landesmuseen durch deren Budget, auf dessen Verwendung die jeweiligen Kuratoren, nicht jedoch die Politik direkten Einfluss haben.

Nitsch, Hermann. *Leben und Arbeit*. Aufgezeichnet von Danielle Spera. Wien, 1999a. S.96.

15) Roussel, Danièle. *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher*. Klagenfurt, 1995. S.58.

## 2.6 Untersuchungsergebnisse des Kunstskandals

Einerseits garantiert die österreichische Verfassung Religionsfreiheit und andererseits die Freiheit der Kunst.<sup>16)</sup> Während die katholische Kirche, die rechten Politiker und die Boulevardmedien wie z.B. die „Neue Kronen Zeitung“<sup>17)</sup> und „Täglich Alles“ wegen der Verwendung der religiösen Symbole Klage gegen das 6-Tage-Spiel und den Künstler erheben, verlangen die Befürworter der Kunst Nitschs (in erster Linie durch Intellektuelle, Künstler und Qualitätsmedien wie „Der Standard“ und die österreichische staatliche Rundfunk- und Fernsehanstalt „ORF“ vertreten) die Freiheit der Kunst.

Bei der Untersuchung der Berichterstattungen über das 6-Tage-Spiel werden zwei österreichische Boulevardzeitungen, nämlich die oben erwähnte „Neue Kronen Zeitung“ und „Täglich Alles“ genauer untersucht, denn in diesen zwei Printmedien zeigt sich am massivsten ein ablehnendes Leserecho in Bezug auf das 6-Tage-Spiel vor und nach der Veranstaltung.

Die Reaktionen auf das 6-Tage-Spiel in den verschiedenen sozialen Schichten zeigen, dass der Volksgeschmack und der legitime Geschmack sich überschneiden.<sup>18)</sup>

Der Kunstskandal um das 6-Tage-Spiel von Nitsch ist tatsächlich beispielhaft für einen Vorgang, in welchem die Macht große Teile der Bevölkerung über einflussreiche Medien zum Widerstand gegen ihr unliebsame Vorgänge mobilisiert. In ihren Arbeiten über den Kunstskandal „6-Tage-Spiel“ bilden Sabine Reiter-Haydl und Julia Fellerer diese Macht analytisch ab. Sie untersuchen den Kunstskandal und analysieren die Medienberichterstattungen über diese

---

16) BVG (Bundesverfassungsgesetz) Art. 17a lautet: „*Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre sind frei.*“ Gesetzlich ist die Freiheit der Kunst in der österreichischen Verfassung seit dem 16. Juni 1982 in Kraft.

17) Die Neue Kronen Zeitung erreicht bei einer Auflage von täglich über einer Million eine Reichweite von etwa 43% der österreichischen Bevölkerung und gilt somit heute als die einflussreichste (Boulevard-)Tageszeitung Österreichs.

18) De Colle, 2001. S.109.

Kunstveranstaltung mit dem Ergebnis, dass der Kunstskandal nicht vom Künstler (was ihm immer wieder vorgeworfen wurde und wird), sondern tatsächlich von der Macht, so insbesondere von den genannten Boulevardzeitungen, in denen die Politik, vornehmlich in Gestalt der FPÖ<sup>19)</sup>, das Wort führte, sowie der Landesregierung von Niederösterreich gezielt entfacht wurde, wobei der Kunstskandal sich nachgerade zu einer Ketzerjagd auswuchs, in dem die Politiker sich selber als Saubermänner manifestieren ließen, um für die Menschenrechte und gegen deren Verletzung zu kämpfen<sup>20)</sup> und das Volk vor dem „Bösen“ zu schützen. In den jeweiligen Berichterstattungen mit Ausnahme der Qualitätsmedien ist das Konzept des Kunstfests (Das Konzept des *O.M.Theaters* Nitschs und seine eigenen Erläuterungen dazu werden im Teil II zur Sprache gebracht.) niemals vorgestellt worden und der Künstler selbst kam darin nie zu Wort.

Cornelius Kolig, ebenfalls Aktionskünstler und selbst mit ständigen Angriffen der Politik (vor allem seitens der rechtskonservativen FPÖ) konfrontiert, äußerte sich wie folgt: *„[...] die Freiheitlichen haben eben erkannt, dass sich nur drei Prozent der Bevölkerung für Kunst interessieren und dass man mit Feldzügen gegen zeitgenössische Kunst Wähler gewinnen kann. Da haben sich zwei Partner gefunden, die Herren Haider und Dichand.“*<sup>21)</sup>

Auf politischer Ebene fungiert die Kunst damit als Schaubühne, auf der die

---

19) Die FPÖ (die Freiheitliche Partei Österreichs), eine rechtspopulistisch-nationalkonservative österreichische Partei, verlangte eine behördliche Maßnahme gegen die Regelverstöße sowie die Kunstveranstaltung von Nitsch. Infolge der Verfahren musste Nitsch die Bezahlung für den Polizeieinsatz während des 6-Tage-Spiels (ÖS 134.700,-) übernehmen. Aber sonst wurden die angestregten Verfahren alle zurückgewiesen.

20) Jörg Haider im Nationalrat, XX.GP Stenographisches Protokoll 139. Sitzung I 11 - Kunstbericht 1996 der Bundesregierung, 18. September 1998. zit. nach De Colle, 2001. S.55-56.

21) Cornelius Kolig, zit. nach De Colle, 2001. S.86.

Jörg Haider, der ehemalige Parteiohmann der FPÖ, der aktuelle Kärntner Landeshauptmann und Parteiohmann des „Bündnis Zukunft Österreich“ (BZÖ).

Hans Dichand, welcher von Bruno Kreisky, einem ehemaligen österreichischen Bundeskanzler, „einer der Macher in Österreich“ genannt wurde und der noch heute, lange schon im Ruhestand, einen ausgeprägten Ruf als Medienkönig genießt, war Mitbegründer und jahrzehntelanger Herausgeber der „Kronen Zeitung“.

Macht einen sicheren Zugewinn an Aufmerksamkeit der Bevölkerung erwarten kann und einen Zuwachs an weitreichendem Einfluss auf sie (wohl nicht zu unrecht) zu erreichen hofft.<sup>22)</sup>

Eine hierarchische Struktur ist auch heute noch eine unleugbare gesellschaftliche Tatsache. Zwar wird geglaubt, dass der Mensch in unseren aktuellen Demokratien sowohl physisch als auch geistig frei sei. Aber die Wirklichkeit zeigt eher das Gegenteil. Vorgegebenes wird akzeptiert, oft ohne darüber nachzudenken, was da vorgeschrieben wird. Die zunehmende Macht der Medien lässt den Menschen als fremdgesteuert erscheinen. Die Massenmedien dienen ja in erster Linie den Machthabern als probates Mittel, um die „Herde“ in eine bestimmte Richtung hin zu orientieren, wobei die eigentliche Hierarchie darin besteht, dass der Einfluss auf die Massenmedien und damit wiederum auf die Gesellschaft mit sinkender gesellschaftlicher Position abnimmt. Die unteren Klassen<sup>23)</sup> besitzen also weitaus geringeren Einfluss als die oberen.<sup>24)</sup>

---

22) Die Konstellation im Kulturbereich hält Wolfgang Koch für Stellvertreterkämpfe in der Tradition Österreichs.

Koch in einem Interview mit Sabine Reiter-Haydl:

„Weil wir eine so schwach entwickelte politische Kultur haben, dass diese Kultur immer eine Bühne ist, auf der solche Stellvertreterkriege ausgetragen werden.“

zit. nach Reiter-Haydl, Sabine. *Medienopfer Nitsch? Eine Analyse der Medienberichterstattung rund um das 6-Tage-Spiel von Hermann Nitsch*. Dissertation. Salzburg, 2003. S.216f.

Wolfgang Koch ist Reporter. Seit den 80er Jahren wendet er sich der zeitgenössischen Kunst zu, indem er u.a. bei Christo und Maria Lassnig mitarbeitet. Hermann Nitsch lernte er 1980 kennen. Beim 3-Tage-Spiel 1984 wirkte er als Lärm Musiker mit. Koch war beim 6-Tage-Spiel für die Pressearbeit verantwortlich. Er stieß als Spezialist für Krisen-PR zum Team.

23) Der Begriff Klasse im Sinne der Soziologie Bourdieus bezeichnet eine Gruppe von Menschen, die sich durch bestimmte gemeinsame (insbesondere ökonomische) Merkmale, aber häufig auch durch ein spezifisches Zusammengehörigkeitsgefühl oder Klassenbewusstsein auszeichnen. Sehr viel stärker als die Begriffe *Schicht* oder *Milieu* betont der Begriff *Klasse* ein Unterdrückungs- und Ausbeutungsverhältnis.

Eine Voraussetzung für die Darstellung der Klassentheorie von Pierre Bourdieu ist die Klärung seines Kapitalbegriffs. Im Unterschied zu Karl Marx geht er davon aus, dass es nicht nur *ökonomisches Kapital* gibt, sondern auch noch andere Kapitalformen wie *soziales* oder *kulturelles Kapital*. Bourdieu konstatiert klassenspezifisch je unterschiedliche Wahrnehmungsweisen, Geschmäcker, Ängste und Verhaltensmuster. Da dies häufig unbewusst geschieht, spricht er auch vom *Habitus* als dem „Klassenunbewussten“.

Das erwähnte *soziale Kapital* definiert Bourdieu als die Gesamtheit aller „[...] Ressourcen, die auf der Zugehörigkeit zu einer Gruppe beruhen.“ [Bourdieu, 1992. S.63.]

Als *ökonomisches Kapital* bezeichnet Bourdieu den Besitz, das Vermögen, Einkommen und

Eigentumsrechte. Im Gegensatz zu Marx meint Bourdieu, dass alle Menschen über ökonomisches Kapital verfügen, wobei nur der Umfang der Kapitalausstattung unterschiedlich ist. Das ökonomische Kapital dominiert in modernen kapitalistischen Gesellschaften gegenüber den anderen Kapitalsorten. [Bourdieu, 1992. S.55.]

Das *kulturelle Kapital* kann nach Bourdieu in drei Formen existieren:

1. als inkorporiertes Kulturkapital, verinnerlichter Zustand in Form von dauerhaften Handlungsdispositionen (angeeignet etwa durch höhere, z.B. universitäre Bildung)
2. als objektivierte Kulturkapital, in Form von kulturellen Gütern
3. als institutionalisiertes Kulturkapital, in Form von schulischen Titeln

Eine unabdingbare Voraussetzung für die Wirksamkeit der drei genannten primären Kapitalsorten überhaupt und auch eine Voraussetzung für die Entstehung von Herrschaft ist das *symbolische Kapital*, die als legitim auch von den Beherrschten anerkannte Form der drei anderen Kapitalsorten. Denn ein gesellschaftliches Herrschaftsverhältnis kann ohne den Schleier symbolischer Verhältnisse nicht oder nur zeitweilig Wirklichkeit werden.

Für die Gliederung einer modernen kapitalistischen Gesellschaft schafft Bourdieu den Begriff *objektive Klasse* als ein Ensemble von Akteuren, die homogenen Lebensbedingungen unterworfen sind. Einer solchen Gruppe sind sowohl objektivierte, wie etwa Besitz oder Nichtbesitz von Gütern, als auch inkorporierte Merkmale wie klassenspezifische Habitusformen gemeinsam.

Demgegenüber unterscheidet er *mobilisierte Klassen*, deren Akteure sich zusammengefunden haben zum Kampf für die Bewahrung oder Veränderung der Verteilungsstruktur der Kapitalsorten unter die Klassen.

Für die kapitalistischen Industriegesellschaften geht Bourdieu davon aus, dass das *ökonomische Kapital* das dominierende Ordnungsprinzip darstellt. An zweiter Stelle kommt hier schon das *kulturelle Kapital*, während das *soziale Kapital* im Vergleich zu vorhergehenden Gesellschaftsformationen an Bedeutung verloren hat. Die Klassenfraktionen (oder einzelnen Berufsgruppen) innerhalb dieser Fraktionen unterscheiden sich noch zusätzlich durch ihre aufsteigende oder absteigende soziale Laufbahn.

Darüber hinaus wird eine Klasse auch noch determiniert durch eine Reihe von sekundären Teilungsprinzipien wie Geschlecht, Ethnie, Wohnort usw.

Gemäß diesen Merkmalen kann eine moderne kapitalistische Gesellschaft in grundlegende Klassen aufgliedert werden.

Die erste Klasse ist die herrschende Klasse oder *Bourgeoisie*, die in zwei Fraktionen gespalten ist: einer Fraktion (und diese gilt als der dominierende Teil der herrschenden Klasse), deren Reproduktion von ökonomischem, meist ererbtem Kapital abhängt, steht eine (an ökonomischem Kapital zwar schwächere) Gruppierung gegenüber, deren Reproduktion in der Hauptsache über kulturelles Kapital verläuft (diese Klasse nimmt nach Bourdieu den Platz als dominierten Teil der herrschenden Klasse ein). Der herrschenden Klasse entspricht der Habitus des legitimen Lebensstils.

Die zweite große Klasse ist die *Mittelklasse* oder das *Kleinbürgertum*, dessen Kapitalvolumen deutlich geringer ist als das der *Bourgeoisie*. Der mittleren Klasse entspricht der Habitus des Strebens.

Die dritte Klasse ist die *Arbeiterklasse* oder beherrschte Klasse, deren Kapitalvolumen sehr gering ist. Der beherrschten Klasse entspricht der Habitus der Notwendigkeit.

Bourdieu, Pierre. „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital.“ S.49-80. In ders.: Schriften zu Politik und Kultur: *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. Hamburg, 1992

- 24) Diese hierarchische Struktur findet sich gerade in der Konstellation zwischen dem Betrachter

In Bezug auf den Kunstkandal um das 6-Tage-Spiel lässt sich in den Kommentaren der Journalisten eine deutliche Meinungsmache erkennen, und mittlerweile wurden auch deutliche Manipulationen der Leserbriefe durch die Redaktion der „Kronen Zeitung“ nachgewiesen.<sup>25)</sup>

Reiter-Haydl legt eine Liste der in den Leserbeiträgen und Artikeln in Bezug auf das 6-Tage-Spiel verwendeten Wörter vor, nach der Urteile wie „widerlich“, „pervers“, „keine Kunst“ häufig auftauchen,<sup>26)</sup> die zudem in der Regel nicht begründet werden. So wird beispielsweise der Einwand gegen die Veranstaltung,

---

und dem Dargestellten stellvertretend für das Verhältnis zwischen Beherrschtem und Herrscher, der sich durch das Dargestellte repräsentiert. Kunst dient gemäß Bourdieu der Präsentation, der Erhaltung und der Reproduktion von Macht. Etymologisch wird das Wort „Bild“ aus dem germanischen Stamm „bil“ abgeleitet, welches so etwas wie „Wunderkraft“, oder „Wunderzeichen“ bedeutet. De Colle vermutet, dass es die Bilderverehrung wahrscheinlich gibt, seit es menschliche Kultur gibt. Die Macht der Bilder wurde schon in der frühen Menschheitsgeschichte und wird in verschiedensten Kulturen wahrgenommen.

Angesichts des angekündigten Kunstfestes in Prinzendorf riefen Kardinal Schönborn und Diözesanbischof Kapellari zum Widerstand gegen Nitsch und seine Kunstveranstaltung auf. Der Hinweis der Bischöfe, dass sich die Propheten zu Zeiten des Alten Testaments den orgiastischen Kulturen widersetzt haben, deutet eigentlich auf einen Widerspruch innerhalb der Kirche hin, den aber gerade sie selbst tabuisiert. Wenn die Bischöfe sich unter Einhaltung aller sich daraus ergebender Konsequenzen auf die Propheten beziehen, dann müssten sämtliche überlieferten Kultgegenstände in den ganzen westlichen Kirchen weggeräumt werden. Das Christentum sah sich allerdings stets mit Schwierigkeiten der Einhaltung des Bildverbotes im Alten Testament, mit Schwierigkeiten im Umgang mit der magischen Verführung der Bilder konfrontiert. Trotz der radikalen Gegenmaßnahmen zu kultischen Bildern wurden tatsächlich parallel zum Zurückdrängen der Bilderverehrung zahlreiche Ikonen wie die berühmte Vera-Ikone geschaffen. Der folgende Hinweis von De Colle ist in diesem Sinne nachvollziehbar:

*„Dem Gebilde [dem Abbild, dem Dargestellten; Anm. d. Verf.] wird die Macht und Kraft zugeschrieben, die dem Dargestellten oder Verehrten zukommt. Bildwerke garantieren im staatlichen Bereich eine Einheit. Sie waren und sind Sieger über andere.“*

De Colle, 2001. S.94.

- 25) *„Der Kronen Zeitung wurde beispielsweise wiederholt vorgeworfen ihre - fast ausschließlich der Meinung der Zeitung zustimmenden - Leserbriefe selbst zu schreiben oder schreiben zu lassen. Das haben Dichand und Co. stets mit der Begründung, sie bekämen so viele gute Leserbriefe zugeschickt, dass sie diese nicht selbst stricken müssten, bestritten. Es werden dort aber sehr wohl Veränderungen, die über Kürzungen hinausgehen, an den Schriftstücken vorgenommen. In jedem Fall bieten Leserbriefe auch die Basis von Manipulation: sie können durch Weglassen diverser Passagen wesentlich verändert werden - oder man kann sie als Ganzes unter den Tisch fallen lassen.“*

Reiter-Haydl, 2003. S.199.

- 26) Reiter-Haydl, 2003. S.177.

dass die hygienischen Gegebenheiten bedenklich seien, nur behauptet, aber nicht bewiesen.<sup>27)</sup>

Reiter-Haydl weist als sehr maßgeblichen Faktor auch auf einen gewaltigen Unterschied des Verständnisgrades zwischen der konventionellen und der zeitgenössischen Kunst unter der Bevölkerung hin, wobei das Unverständnis für die moderne Kunst sich scharf gegenüber einem Verständnis für die traditionelle Kunst abhebt.<sup>28)</sup>

## **2.7 Kunst als Vermittlerin bestimmter Weltbilder**

Der fragliche Kunstskandal geht, das wird bereits aus dem oben Dargelegten deutlich, nicht nur die Kunst etwas an, sondern wirkt darüber hinaus ganz maßgeblich in den Bereich der allgemeinen Weltanschauung hinein.

Der Reifeprozess eines Menschen läuft parallel zum Erwerbsprozess seiner Weltanschauung. Die Welt, an die er glaubt, wird zuerst durch eine externe Kontrolle gebildet und erkannt. Im Laufe des Reifungsprozesses wird sein Benehmen allmählich raffiniert und seine Weltanschauung wird zur „ästhetischen Einstellung“ sublimiert. Dieser Vorgang wird zugleich als eine Assimilation an die Gesellschaft angesehen, und zwar als eine von der Bildung ermöglichte.<sup>29)</sup>

In seinem Assimilierungsprozess wird die Legitimität jedes erworbenen Weltanschauungselementes durch die Erziehung geprüft. Anders gesagt, wird die jeweilige Phase des Erlernens der legitimen Kultur und somit auch der Weltanschauung unter den gesellschaftlichen Bedingungen ausgestaltet. Der Mensch nimmt also das dargebotene Weltbild in sich auf, indem er die legitime (von der Allgemeinheit in seiner Umgebung akzeptierte) Kultur erlernt sowie damit einhergehend eine ästhetische Einstellung erwirbt.<sup>30)</sup> Das dadurch erworbene Weltbild ist in unserem Sinne „legitim“, als sich hierin die politischen Interessen bewegen und die Macht damit Einfluss auf das Individuum gewinnt.

---

27) Reiter-Haydl, 2003. S.177.

28) Reiter-Haydl, 2003. S.56.

29) De Colle, 2001. S.120f.

30) De Colle, 2001. S.112.

Es geht im Kontext der vorliegenden Arbeit vor allem darum, darauf hinzuweisen, dass „Weltanschauung“ ein vorselektierter Auszug von „Welt“ ist und diese „gegläubte“ Welt eben einseitig und nur mittelbar erkannt ist.

In diesem Sinn schreibt die Macht dem Betrachter, mithin dem Volk, vor, was er bzw. es im Konkreten von einem Kunstwerk, in unserem Fall von der Kunst Nitschs, zu halten hat. Bischof Andreas Launs Mahnung an die Masse mit dem Schlagwort „Nein zu Nitsch!“, in der er zum Protest gegen das 6-Tage-Spiel aufrief,<sup>31)</sup> kann hier als Musterbeispiel gelten.

Übernimmt ein Betrachter diese angeordnete Wertennorm ohne Reflexion, bleibt er innerhalb der Grenze in der geschützten Welt und hat die gleiche Weltanschauung wie die ihn umgebende Gemeinschaft und die diese dominierende Macht. Aber es gibt auch Wertungshaltungen und Weltauffassungen, die diese Grenzen überschreiten, um die eigene Welt aus entgegengesetztem Blickwinkel zu betrachten.

Im Kunstskandal um das 6-Tage-Spiel stoßen diese zwei gegensätzlichen Blickrichtungen aufeinander.

### 3. Umgebungsbedingungen für Kunst (II): Legitimität und Freiheit

In einer modernen Demokratie hat die Kunst vielfältige Funktionen. Bourdieu kristallisiert drei zentrale Funktionen von Kunst heraus: zu den oben besprochenen Funktionen Kunst als Vorlage einer Weltanschauung und *Kunst als Mittel zur Präsentation, der Erhaltung und Reproduktion von Macht* gesellt sich noch *Kunst als Maschine zur Klassenunterscheidung*.<sup>32)</sup>

Auch die heutige soziale Gesellschaft besteht aus mannigfachen Gruppierungen, die durch die unterschiedlichen Lebensniveaus der einzelnen Klassen hierarchisch geordnet sind, wobei sich die verschiedenen Klassen in ihrer Weltanschauung (teilweise stark) voneinander unterscheiden.

Die verschiedenen Gruppen kann man nach ökonomischen Kriterien, d.h. nach

---

31) Andreas Laun (Weihbischof). „Nein zu Nitsch!“ In: „Die Neue Kronen Zeitung“. 6. Juli 1998. zit. nach Reiter-Haydl, 2003. S.233.

32) Bourdieu, 1985. S.22.

ihrem Einkommen unterteilen.<sup>33)</sup> Über je mehr Einkünfte jemand verfügt, umso wahrscheinlicher ist auch, dass er einer gehobeneren gesellschaftlichen Fraktion angehört. Eine bessere ökonomische Verfügbarkeit heißt, dass jemand in der Lage ist, sich Luxus zu leisten. Dabei dient Kunst zum Kriterium für seinen gesellschaftlichen Status und seine Lebensqualität. Sein kulturelles Eigentum, die zum Eigentum gewordene Kunst, nennt Bourdieu ein „ökonomisches Kapital“, mit Hilfe dessen sein Besitzer seine wirtschaftliche Potenz sowie seine Macht demonstriert und sich von anderen Klassen distinguieren. Kunstkonsum ist damit also auch ein Distinktionsprozess.<sup>34)</sup>

Unterscheidbarkeit bedingt, dass die jeweiligen sich gegen einander abgrenzenden Klassen in sich eine gewisse Homogenität aufweisen. Bourdieu nennt als eines der in diesem Zusammenhang bedeutsamen Mittel den Geschmack:

*„Der Geschmack ist die Grundlage alles dessen, was man hat - Personen und Sachen -, wie dessen, was man für den anderen ist, dessen, womit man sich selbst einordnet und von anderen eingeordnet wird. Die Geschmackäußerung und Neigungen sind die praktische Bestätigung einer unabwendbaren Differenz und behaupten sich durch Ablehnung von andern Geschmacksrichtungen. Geschmack ist klassenspezifisch ausgeprägt. Der ‚legitime‘ Geschmack der oberen Klasse hat Sinn für Distinktion, der mittlere oder prätentiose Geschmack distanziiert sich von der ‚vulgären‘ Kultur der unteren Klassen. Der dritte oder populäre Geschmack, der ‚illegitime‘ ist der Geschmack der Notwendigkeit.“<sup>35)</sup>*

Um als Gegenstand des nach Bourdieu „legitimen Geschmacks“, um als „legitime Kunst“ bewertet zu werden, ist die Zustimmung der gesellschaftlichen Mehrheit Voraussetzung. Die „legitime Kunst“ muss ein gewisses Ziel für die Leute sein, d.h. diese Kunst muss verehrt und gewünscht werden.

Die „legitime Kunst“ ist grundsätzlich in den staatlichen Museen zu finden.

---

33) De Colle, 2001. S.112. Vergleiche auch die Ausführungen zum Begriff Klasse bei Bourdieu unter Fußnote 23.

34) De Colle, 2001. S.112.

35) zit. Bourdieu, 1998. S.104.

Kunst ist, um legitim zu sein, in „Gattungen, Epochen, Stilrichtungen, Autoren, Komponisten“<sup>36)</sup> einzuordnen. Die „legitime Kunst“ ist eine Norm zur Kriterienbildung für die allgemeine Kunst, welche einem bei der Wertschätzung eines Kunstwerks hilft. Leichte Zugänglichkeit und optische Schönheit eines Kunstwerks z.B. sind überzeugende Kräfte, die eine weithin gültige Verehrung in der bürgerlichen Gesellschaft hervorrufen.<sup>37)</sup>

Und eben diese bürgerlichen Schichten lehnen Nitsch ab, weil sie ihren „hochwertigen“ Geschmack von seinem „vulgären“ unterschieden wissen wollen. Der Künstler wird als „Nestbeschmutzer“ offiziell nicht unterstützt.<sup>38)</sup>

Seitens der Künstler sollte jedoch ihre Arbeit eine Entdeckung oder eine Erfindung eines bis dato noch nicht Existenten sein. Die jeweiligen neu konzipierten Sprachformen provozieren den allgemeinen Geschmack der Bürger und neigen zur Ablehnung von deren gewöhnlichem Kunstideal.

Die Freiheit der Kunst gerät in diesem Punkt in ein Dilemma: Einerseits soll die Kunst, wie schon erwähnt, Wahrheit und Magie sein, welche die Menschen von der Lüge befreit [vergleiche Kapitel 2.4]. Andererseits sollen die Künstler mit den sozialen Gegebenheiten konfrontieren, welche die Bewertung der Rezipienten beeinflussen.

Alexander Huemer weist in seinem Artikel über den Skandal in der Kunst auf das Problem der Freiheit der Kunst hin, bei welcher es sich um eine Art geistiger Freiheit handle:

*„Denn das grundlegende Prinzip, das wirklich wichtige Kriterium im künstlerischen Schaffensprozess liegt in der Voraussetzung, seinen Geist von allen Regeln, Werten, Normen und bestehenden Konventionen befreien zu können, um*

---

36) De Colle, 2001. S.108.

37) Die Kunst im allgemeinen Verständnis wird oft mit der Frage nach dem Schönen assoziiert. Alexander Huemer. „Der Skandal in der Kunst als ein Phänomen der gesellschaftlichen Wirklichkeitskonstruktion.“

In: [http://www.alexanderhuemer.com/c\\_der\\_skandal\\_in\\_der\\_kunst.htm](http://www.alexanderhuemer.com/c_der_skandal_in_der_kunst.htm) (entnommen am 5. Mai 2007)

38) Nach einer gegen ihn verhängten Gefängnisstrafe musste Nitsch Österreich sogar verlassen.

Nitsch wird in dem Buch *Kunstskandal! Die besten Nestbeschmutzer der letzten 150 Jahre.* (Wien, 1997) von Sabine Fellner aufgezählt.

*fähig zu sein, etwas völlig Neues, noch nie da gewesenes entwickeln zu können.*<sup>39)</sup>

Im zweiten Teil wird die Problematik des künstlerischen Motivs und zwar der Wirklichkeitswiedergabe, immer auch mit Fokus auf die Kunst Nitschs, thematisiert.

#### **4. Die Kunst von Nitsch**

Die Kunst Nitschs fordert den Betrachter dazu auf, sich selber anzusehen, anzugreifen, zu riechen, zu hören was ihn umgibt, d.h. er soll selbst die Welt (erneut) erfahren. Das *O.M.Theater* kennt keine fixierte Form, keine Pinselspur, keinen bestimmten Ausstellungsraum (wiewohl Nitsch z.B. mit seinen Schüttbildern sehr wohl auch dauerhafte, für den musealen Gebrauch geeignete Werke geschaffen hat und noch immer produziert). Die nackten Akteure, die Amateure, keine professionellen Künstler sind, dienen hier zur Bildfläche, zum Farb- und Symbolträger, auf welche Blut und Eingeweide geopferter Tiere aufgetragen werden.

Diese Kunst will die von den Menschen verdrängte Natur mit ihrer Üppigkeit und Vitalität wieder ins menschliche Leben hineinziehen. Die noch immer relativ urwüchsige Landschaft dieses Teils von Niederösterreich, die den Spielort des Kunstschaffens umgebende Natur, wirkt bei Nitschs Kunstwerk, namentlich dem 6-Tage-Spiel mit seiner durchschnittliches Kunstschaffen sprengenden Dimension, als ein notwendiges Gestaltungsprinzip mit.

Die Handlung und die wesentliche Struktur des *O.M.Theaters* sind „Tod und Geburt“ sowie „Tod und Auferstehung“. Diese Kunst ist somit eindeutig ikonographisch charakterisiert, denn sie thematisiert das Leben bzw. die Fragen um das Leben der Menschen. Emotionen wie Schmerzen, die Furcht vor dem Tod und die Freude über die Geburt und die Auferstehung sollen in dieser Kunst intensiv

---

39) Huemer, ebenda.

erlebt werden,<sup>40)</sup> wobei die Geschichte von Jesus<sup>41)</sup> und die von Dionysos<sup>42)</sup> symbolhaft parallel dargestellt werden.

Das Bemerkenswerte an Nitsch im Vergleich zu den anderen Wiener Aktionisten ist, dass seine Kunst deutlich eine Rückkehr in traditionelle Kunstformen aufweist, während er sich von der Methode her stark von der Kunst der amerikanischen Avantgarde beeinflussen lässt. Seine von der amerikanischen Moderne geprägte Sprachform unterscheidet sich von jener aber durch die religiöse Thematik und die stark psychoanalytische Auseinandersetzung mit der Geschichte.

In unserer heutigen gesellschaftlichen Situation, in der der Tod als gewaltsames Naturereignis so gut wie möglich aus dem Alltagserleben verdrängt<sup>43)</sup> wird, gewinnt die Religion in dieser Kunst wieder ihre ursprüngliche Bedeutung, nämlich als Sublimierung der Lebensbejahung trotz der Tragödie der mensch-

---

40) „*Mein großes Vorbild ist Matthias Grünewald: Beim Isenheimer Altar finden Sie Tod, Grausamkeit, Abstieg in die Hölle, die Marter, das Unrecht in der konsequentesten Form vor Augen. Klappen Sie die Seiten des Alters um, dann erblicken Sie den Auferstandenen, den Lebenden, der herzlich lacht. Und hinter ihm sieht man den unendlichen Kosmos. Diese Dichte der Aussagen möchte ich auch mit meiner Arbeit erreichen. Und im Übrigen: Die Natur ist wesentlich grausamer, als ich es je in meiner Kunst zeigen könnte.*“

Nitsch in einem Gespräch mit Eduard Kopp. In: „Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt“ vom 31. Juli 1998. Nr.31. 1998. zit. nach De Colle, 2001. S.72

41) Jesus Christus von Nazareth soll zwischen 7 und 4 v. Chr. in Betlehem oder Nazareth geboren worden sein. Das Neue Testament verkündet Jesus als Christus, was „der Gesalbte“ bedeutet und zugleich auf seine Eigenschaft als „Sohn Gottes“ hinweisen soll. Auf der Wanderung im Gebiet des heutigen Israel und im Westjordanland predigte er vor dem israelischen Volk und mahnte es zur Umkehr angesichts des zu erwartenden Gottesreichs. Die Evangelien überliefern viele Wundertaten Jesu, wie Heil-, Geschenk-, Rettungs-, Normenwunder und Totenerweckungen. Im Jahr 30, 31 oder 33 n. Chr. wurde er von den Römern in Jerusalem gekreuzigt. Im Christentum wird geglaubt, dass Jesus drei Tage nach dem Tod auferstanden sei.

Die vier Evangelien des Neuen Testaments. Tokyo, 1986. S.1-179.

[http://de.wikipedia.org/wiki/Jesus\\_von\\_Nazaret](http://de.wikipedia.org/wiki/Jesus_von_Nazaret) (entnommen am 23. April 2008)

42) Vergleiche die Ausführungen zum Dionysos-Kult unter Kapitel 5.1.

43) So wird zumindest in den modernen Industrieländern das Sterben aus dem Alltag ausgeblendet und Institutionen wie z.B. Krankenhäusern überantwortet. Auch die Schlachtung von Tieren zum Zweck der Fleischgewinnung wird vor der Öffentlichkeit verhüllt, wird dort so gut wie nie thematisiert.

lichen Existenz. Diese Lebensbejahung gilt als die größte Leistung des *O.M.Theaters*.

Die Journalistin Elke Schmitter weist in diesem Zusammenhang auf ein Paradoxon in den Protesten der katholischen Kirche gegen Nitsch hin: die Kritik der Kirche an Nitsch könnte von einer Art Eifersucht getragen sein, denn Nitsch vollziehe in seiner Rückkehr zum Körper etwas, was ihr, der Kirche, versagt sei, weil man von ihr modernes Gebaren verlange.<sup>44)</sup>

Religion und Sexualität stehen ursprünglich miteinander in enger Verbindung, was sich nicht zuletzt an heidnischen Ritualen nachweisen lässt, denen auch die christlichen Liturgien entspringen sollen.<sup>45)</sup> So zeigt beispielsweise der Kult um Dionysos in der griechischen Antike deutlich das Zusammenwirken zwischen der Religion und der Sexualität, wobei Frauen eine wesentliche Rolle spielten.<sup>46)</sup>

Dazu sei folgender von De Colle zitierter Satz Georges Batailles angeführt:

*„Die Frage nach den Beziehungen zwischen Erotik und Religion ist umso gewichtiger, als die heute noch lebenden Religionen diese Beziehungen im Allgemeinen leugnen oder ausklammern. Dass die Religion grundsätzlich alles Erotische verdammen muss, ist unsinnig, wenn man bedenkt, dass beide Bereiche ursprünglich ineinandergriffen.“*<sup>47)</sup>

## 5. Die Problematik der Thematik (I): Wirklichkeitsdarstellung

Nitschs Kunst erscheint in ihrer Art der Wiedergabe von Wirklichkeit mit durchaus ekelhaften Inhalten und Erscheinungsformen den meisten Zuschauern sicherlich als außerordentlich radikal.

---

44) Schmitter, Elke. „Die Schöne Barbarei.“ In: „Die Zeit“. 17. August 1998

45) De Colle zitiert einen Hinweis des Benediktiners Odo Casel, welcher im Mysterium Christi die Vollendung der heidnischen Mysterien sah.

*„Das Christentum ist zugleich eine Mysterien- und Geistesreligion. Die Form ist konservativ, vom Heidentum übernommen; neu ist der Geist. Die Kirche hat diese Form nicht ‚aufgelöst‘ sondern ‚erfüllt‘.“*

Plooi, Jakob. *Die Mysterienlehre Odo Casel's. Ein Beitrag zum ökumenischen Gespräch der Kirchen*. Neustadt an der Aisch, 1968. S.36. zit. nach De Colle, 2001. S.138.

46) Siehe auch die Ausführungen zur Zerreißungs-Aktion bzw. zum Dionysoskult im Kapitel 5.1.

47) Bataille, Georges. *Die Tränen des Eros*. München, 1981. S.78. zit. nach De Colle, 2001. S.31.

Das *O.M.Theater* stellt Wirklichkeit dar, indem es sich alltäglicher Materialien wie Blut, Essig, Kot, Eingeweide, Wein, Benzin, Urin, Eier, Blumen, Obst, usw. bedient, die die Wirklichkeit extrahieren sollen. Diese Materialien werden als „reine Wirklichkeit“ verstanden, wobei Nitsch auch den menschlichen Körper als eines der begrenzten physischen Materialien in diese Palette mit einbezieht.

Im Ensemble mit Kultgeräten der christlichen (katholischen) Liturgie sollen sich diese Materialien mit religiöser Symbolik aufladen, auf alle fünf Sinne der Anwesenden, riechen, sehen, tasten, schmecken, hören, einwirken und ihre Assoziationskraft erregen.

Auch die Tierschlachtungen in der Handlung des Kunstfests sind im Zusammenhang mit der Wiedergabe der Wirklichkeit zu interpretieren. Die Tötung soll eine direkte Assoziation zu „Tod“ hervorrufen. Diese Inszenierungen verursachten Massenproteste und Abneigung gegen den Künstler. Von der Niederösterreichischen Landesregierung wurde eine Reihe gerichtlicher Interventionen angestrengt.<sup>48)</sup>

Die Arbeit behandelt im Folgenden zunächst das Konzept des *O.M.Theaters*, dann versucht sie, die schwierige Rezeption von Nitschs Kunst in der Öffentlichkeit zu verdeutlichen.

### **5.1 Die Grundtheorie des *O.M.Theaters* (I): Theorie der Abreaktions- und Lusterlebensspiele**

Nitsch als Kenner der Tiefenpsychologie achtet auf die freudianische sowie jungianische kathartische Methode und die Theorie, dass Unbewussthalten von Bedürfnissen und Wünschen Energie bindet und krank macht. Dabei wirken nicht ausgelebte Aggressionen selbsterstörerisch nach innen.<sup>49)</sup> Diese Theorie ist klar im Kontext der österreichischen Tradition der Tiefenpsychologie zu verste-

---

48) So vom damaligen niederösterreichischen Landesrat Jörg Schimanek (FPÖ).

49) Freud, Sigmund: „Zur Psychotherapie der Hysterie.“ In: Breuer, Josef; Freud, Sigmund: *Studien über Hysterie*. (1895) S.246-267. Frankfurt a.M., 1996 und De Colle, 2001. S.29

hen.

Der Theaterraum übernimmt seinen Sinn von jenem des griechischen Theaters, nämlich die therapeutische Bedeutung. In der Antike bekamen für die Gesellschaft zerstörende, negative Energien einen Abreaktions- und Lusterlebensplatz und zwar im Theater. Der Exzess wurde dort zugelassen. Das Theater diene als neutraler Raum, als Medium zwischen dem Exzess (der Orgie) und der Vernunft. Die Vernunft wird als die Gesellschaft verstanden, welche die Ordnung und das Verbot verwaltet. Dieser Mechanismus des Theaters ist dem *O.M.Theater* mit dem griechischen Theater gemein.

Das aus den Liturgien des Dionysoskultes<sup>50)</sup>, den Dionysien, entstandene griechische Theater als Ort der Abreaktion und des Lusterlebens führt uns weiter zu einem der zentralen Akte des *O.M.Theaters* und gleichzeitig einem der Hauptgründe für dessen Ablehnung durch die Öffentlichkeit, zu den inszenierten Tierschlachtungen. Auch wenn eine detaillierte ikonografische Analyse der Schlachtungen den Umfang der vorliegenden Arbeit sprengen würde, so ist es doch unerlässlich, wenigstens in groben Zügen deren Bedeutung für Nitschs Gesamtkunstwerk zu skizzieren.

Gerade im Vorgang der Opferung von Tieren, Nitsch nennt diese Handlungen „Zerreißungs-Aktion“ oder auch „Lammzerreißung“, erfolgten Abreaktion und

---

50) Beim Dionysoskult sollen wilde Tiere zerrissen und gegessen und „freie Liebe“ zwischen den Geschlechtern genossen worden sein. Dionysos wurde v.a. von Frauen, den Mänaden verehrt. Bei ihren orgiastischen Riten (Dionysoskult) tanzten sie, begleitet von Flöten, Pauken und Tamburinen. Dionysos erschien dabei als Stier, in welchen Zeus ihn verwandelt haben soll, um ihn, seinen mit einer menschlichen Geliebten namens Semele gezeugten Sohn vor seiner eifersüchtigen Frau Hera zu schützen. Dieser fanatische Frauenkult soll aber im Jahr 186 vom Staat und dem Christentum blutig niedergeschlagen worden sein. Die Nähe der Griechen zum chaotisch Triebhaften, zur Möglichkeit ekstatischer Stauungslösung ging durch den Zivilisierungsprozess verloren. Dionysos versinnbildlicht Aufstehung, Wiedergeburt, Unsterblichkeit, denn er wurde zerrissen, gekocht, verschlungen, aber dann wieder geboren. Er ist ein Erlöser, der die Menschen entfesselt, sie von Sorgen befreit.

Krammer, Eva. *Das Fest der Sinne. Untersuchung synästhetischer Aspekte im Orgien-Mysterien-Theater von Hermann Nitsch*. Diplomarbeit. Wien, 2005. S.52.

Nitsch, Hermann: *das orgien mysterien theater 2. theoretische Schriften, partiturentwurf des 6 tagespieles*. München, 1976, S.109.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Dionysos> (entnommen am 2. Oktober 2007)

Lusterleben.

Der Zweck dieser Zerreißen, so formuliert Hubert Klocker in seiner Dissertation zum *O.M.Theater*, sei

*„[...] ein gewisser kathartischer bzw. psychoanalytisch stauungsbefreiender Erregungszustand, der den Teilnehmer bzw. Zuschauer in einen assoziativ-bewusstseinswerdenden Zustand gelangen lässt.“<sup>51)</sup>*

Der Stier, der zerrissen, ausgeweidet und im Zentrum des Spielraums mit dem Kopf nach unten aufgehängt wird, soll die Zuschauer an die Geschichte des Dionysos und den Dionysoskult erinnern.

Im *O.M.Theater* wird der Tod konsequent thematisiert. Anlässlich der Schlachtungen im *O.M.Theater*, welche die Anwesenden direkt mit dem Tod konfrontieren, wird erkennbar, wie sehr unsere Gesellschaft die Vergänglichkeit aus unserem Alltag heraushält und unser Leben wie in einer dauerhaft sterilisierten Vitrine abläuft. Das Fleisch, das uns täglich als beliebiger denaturierter Klumpen aufgetischt wird, bekommt angesichts der Zerreißen im *O.M.Theater* wieder individuelle Züge.

Über den Zweck der Tieropfer führt Nitsch in seiner Theorie zum *O.M.Theater* aus:

*„für den frühzeitmenschen war das sehen, begreifen und berühren der inneren organe, der feuchten gedärme des opfers verbunden mit natürlichem, sinnlichem ausempfinden im hinblick auf tötendes raubtierverhalten, welches philogenetisch tief in uns ist. es ist für uns ein großes trauma, dass wir unsere brüder aus dem tierreich töten und essen (müssen). die vorerst nicht entschlüsselbaren reinlichkeitsforderungen, die es dem normalen gegenwartsmenschen fast verbietet [sic!], feuchtes, schleimiges zu empfinden, bedeuten angst vor tod und Zerstörung,*

---

51) Klocker, Hubert. *Der Wiener Aktionismus. Das Orgien-Mysterien-Theater*. Dissertation. Wien, 1983. S.133.

*angst vor der realen lebenseinsicht, dass der wunsch, zu jagen und zu töten tief in uns ist. ebenso ist eine furcht vorhanden zu erkennen, dass wir ja tatsächlich indirekt unsere tötungslust, fast ohne es zu wissen, befriedigen, indem wir fleisch essen. wir wollen diese tatsache nicht wahrhaben, indem wir abseits der gesellschaft schlächter bezahlen, die für uns töten. das uns verabreichte fleisch ist bis zur Unkenntlichkeit zerlegt und verpackt und lässt uns vergessen, dass tiere für unsere nahrung sterben müssen. das verbot zu töten ist für uns alle ein schein tabu, denn es wird täglich getötet. aber wir machen uns dabei die FINGER NICHT SCHMUTZIG.*

*die angst vor dem getötetwerden und vor dem inneren grundwunsch zu töten ist so stark, dass man sich schon beim anblick des feuchtschleimigen davor schützt. [...]*

*wir sind das stärkste, unersättlichste und rücksichtsloseste mordende raubtier. diese einsicht gehört zur tragischen Wirklichkeit unserer existenz. auch ist unsere kultur eine kultur von raubtieren. um das trauma des opfers, des tötens, ranken sich alle mythen. [...]*

*die tötung soll als tragische gegebenheit in unserem sein erkannt werden. wir müssen als tragische grundkonstellation hinnehmen, dass wir töten müssen, um uns lebendig ereignen zu können.*

*[...]*

*der tötungswunsch soll aus seiner Verdrängung genommen werden und gemäß seiner realität anerkannt werden. das bedürfnis nach der intensität des tötungsaktes muss durch grundsätzlich intensives leben und sinnlich sensibelstes und intensivstes einverleiben und rückhaltloses lieben der schöpfung getilgt werden, durch ekstatisches, trunkenes schauen, schmecken, riechen, hören und tasten.<sup>52)</sup>*

Eva Krammer bezieht die dionysische, rituelle Handlung des *O.M. Theaters* auf die Eucharistie im Christentum, bei der der christliche Glaube auch ein Mysterium praktiziert. In der Eucharistie bietet sich Christus selbst in Gestalt von Wein und Brot als Speise dar. „Dieses real sich vollziehende Opfer, der ständig sich ereignende

---

52) Nitsch, Hermann. *der gesichtsinn im orgien mysterien theater. Hefte für Kultur und Politik*. Graz, 1985. S.10ff.

*Kreuztod, deckt sich mit dem Grundexzesserlebnis der realen Abstraktion im O.M.Theater.*<sup>53)</sup>

Das *O.M.Theater* zeigt, dass das Leben um die ewige Wiederkehr kreist, wie die Sonne täglich aufgeht. Den Tod in der bitteren, tragischen, endgültigen Form gibt es in der Weltsicht Nitschs nicht.

*„Ich zeige, Zerrissenes kommt wieder zusammen. Es gibt im Leben immer wieder Auferstehungen. Es ist für mich ein Gleichnis ewigen Werdens. Aber es gibt auch den Abstieg in das Grab, in die Hölle. Dionysos ist ein Gleichnis für eine lebensbejahende Weltschau.“*<sup>54)</sup>

## 5.2. Die Grundtheorie des *O.M.Theaters* (II): Sinn des Opfers

De Colle zitiert Wilhelm Bittner, der schrieb, dass das historische Leben von Jesus der Prototyp der Menschwerdung sei.<sup>55)</sup> De Colle bezieht dieses Zitat auf die Opfertheorie von C.G. Jung, von dessen psychoanalytischer Weltauffassung Nitsch tief beeinflusst ist. Nach C.G. Jung kann man erst von Opfer sprechen, wenn der Grundsatz „ich gebe, damit du gibst“ aufgegeben wird. Erst wenn man etwas gibt, was nur einem selbst gehört, wird jedes Opfer im weitesten Sinn zu einem Selbstopfer. Dies ist einerseits eine Selbstvernichtung, kann aber andererseits auch als Gewinn angesehen werden. In diesem Sinn ist sich opfern zu können zugleich ein *sich-haben*, ein *über-das-Ich-verfügen-können*.<sup>56)</sup>

Nach Jung impliziert die Selbstopferung auch einen Individuationsprozess: „Werde, was du bist“.<sup>57)</sup> Diese Selbstwerdung bedeutet, dass man eine innerste Zentrierung einerseits und eine äußerste Erweiterung andererseits schaffen kann und damit einen Zustand von Lebensbejahung erreicht.

---

53) Krammer, 2005. S.55.

54) Nitsch in einem Gespräch mit Eduard Kopp. ebenda, zit. nach De Colle, 2001. S.72.

55) Bittner, Wilhelm. *Freud, Adler, Jung. Einführung in die Tiefenpsychologie für Theologen, Mediziner und Pädagogen*. München, 1977. S.80. zit. nach De Colle, 2001. S.139.

56) De Colle, 2001. S.138.

57) De Colle, 2001. S.138.

Nitsch betont, dass seine Kunst nicht primär mit einem Opfer im Sinne christlicher Hingabe und Selbstlosigkeit zu tun habe (In seinem Gespräch mit Eduard Kopp weist er einen derartigen Zusammenhang sogar entschieden zurück).<sup>58)</sup> Kreuzigungen und Tierschlachtungen im *O.M. Theater* werden eher als dionysische Handlung inszeniert (wobei neben Anlehnungen an die Stiergestalt des Dionysos Anspielungen an das christliche „Lamm Gottes“ freilich nicht zu leugnen sind). Die Auferstehung des geschlachteten Opfers erfolgt, dem heidnischen wie dem christlichen Mythos auch nicht unähnlich, symbolisch und materiell durch dessen Aufnahme in den Körper der Akteure der Kunstveranstaltung als Nahrung. Nitsch weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass das (menschliche) Leben aus anderen, vorausgegangenen Leben (z.B. den dahingegangenen Leben der Nahrung) bestehe.

Auch die Schlachtung und der Konsum des Alltagslebens wird im *O.M. Theater* in der Struktur der Opferung und des Speisens<sup>59)</sup> wiedergegeben. Die Mahlzeit findet am Ende des Kunstfests in lebendiger und fröhlicher Stimmung bei Tanz und Musik statt.

Die Inszenierung der Auferstehung und des Vergnügens soll das verwünschte menschliche Leben zur Lebensbejahung im Diesseits führen. (Nitsch ist allen religiösen Auffassungen, vom Hinduismus über den Buddhismus bis hin zum Christentum, gegenüber skeptisch, die das menschliche Leben und dessen Dasein entwerten und die Gläubigen mahnen, sich von dieser Welt abzuwenden.<sup>60)</sup>) Gleichzeitig soll die Auseinandersetzung mit der Welt und dem Leben die einzelnen Akteure dazu bringen, sich selber die Bedeutung des Lebens zu erteilen.

Nitsch weist darauf hin, dass das Leben der einzelnen Menschen auch in dieser Wiederkehr stattfindet. Diese Struktur des Lebens findet Nitsch in der Natur, im Leben Jesu und in Dionysos, in deren Geschichte die Zuschauer die Menschwerdung sehen sollten.

---

58) Nitsch in einem Gespräch mit Eduard Kopp. ebenda, zit. nach De Colle, 2001. S.71.

59) In der Inszenierung wird den Anwesenden Speise angeboten, wobei das Fleisch der getöteten Tiere auch gegessen wird.

60) Nitsch, 1999a. S.44.

In einem Interview<sup>61)</sup> beantwortete Nitsch die Frage, was sein Welttheater mit den Menschen in der Gegenwart zu tun habe und welche Rolle Dionysos heute spiele. Er wolle die antiken Mythen keineswegs in einer sklavischen Abhängigkeit oder in einer philologischen Auseinandersetzung illustrieren. Durch die Gestalt des Dionysos beruft er sich auf die heutigen, gesellschaftlichen Zusammenhänge, in denen die Natur in unserem Alltag erneut versinnlicht wird. Nitsch versteht das Dionysische als die Natur, welche die beste Künstlerin sei und der nichts mehr hinzugefügt werden müsse.<sup>62)</sup> Dionysos dient für den Künstler als Bild für die Kraft der Natur, die sich gegen Einengungen durch die Zivilisation wehrt, und gegen zu hochgesteckte Sublimierungsforderungen. Dionysos sei eher über die moderne Psychologie verständlich geworden.

Nitschs von den antiken Mythen abgeleitete Gesinnung im Kontrast zur christlichen findet ihren Ausdruck in der folgenden auf eine provokante Frage von Eduard Kopp gegebenen Antwort:

*Kopp: Ein zerstückeltes Tier neu zu ordnen ist die eine Sache, es zum Leben zu erwecken eine andere. Vermögen Sie Tote wieder zum Leben zu erwecken - das also zu tun, was sonst Gott vermag?*

*Nitsch: Sicherlich nicht in der Form, wie es Ihre Frage nahe legt. Was die Natur vermag, das kann man jedes Jahr sehen. Tod und Leben haben direkt miteinander zu tun. Meine Weltanschauung weicht aber insofern von der christlichen ab, als ich das Sein nicht in der Transzendenz, im Jenseits ansiedle, sondern bereits im Diesseits.<sup>63)</sup>*

### 5.3 Die Grundtheorie des *O.M.Theaters* (III):

#### Die Rolle der Kunst in der Gegenwart aus künstlerischer Sicht

Die Auseinandersetzung mit den religiösen Aspekten des *O.M.Theaters* gewinnt

61) Nitsch in einem Gespräch mit Eduard Kopp. ebenda, zit. nach De Colle, S.70ff.

62) Nitsch, zit. nach De Colle, 2001, S.117f.

63) Nitsch in einem Gespräch mit Eduard Kopp. ebenda, zit. nach De Colle, 2001. S.72.

im Lichte der aktuellen weltpolitischen Umstände, wo religiöser Fundamentalismus offene Gesellschaftsformen bedroht, vermehrte Bedeutung, denn Nitsch, obgleich er sich stark auf das Christentum bezieht, relativiert dieses und stellt starke Bezüge zu außer- und vorchristlichen religiösen Erscheinungen her, was seine Kritiker als Blasphemie nicht nur hinsichtlich des Christentums, sondern einer Religiosität schlechthin verstanden haben wollen.

In einem Gespräch mit Daniele Spera spricht Nitsch vom Krieg, den er als Kind erlebte, ferner über den Krieg im ehemaligen Jugoslawien in den 90er Jahren und den aktuellen Irakkrieg. Die religiöse Thematik, thematisiert in der Kunst, steht dabei in engem Zusammenhang mit dem Krieg.

Als während des 6-Tage-Spiels Panzer zur Anwendung kamen, zog sich Nitsch sogar den Tadel aus der Schicht seiner Befürworter zu. Nitsch selbst begründet den Einsatz der Panzer damit, dass es für ihn wichtig sei, diese Aggressionsmaschinen als trauriges Resultat einer hoch entwickelten Technologie zu zeigen. Den entsprechenden Vorwürfen seiner Anhänger begegnet er mit dem Argument, dass keine Künstler den Krieg verschwiegen hätten<sup>64)</sup> und dass man nichts verschweigen dürfe. Wenn man gegen den Krieg sei, so müsse man sich mit ihm auseinandersetzen. Den Krieg nennt Nitsch eines der wichtigsten Motive der Kunst und hält ihn für eine reine Wirklichkeit, über welche der Künstler nicht hinwegsehen dürfe. In der Realität wurzelt die wesentlichste Aufgabe der Künstler, insofern ist ihnen eine ziemlich harte Arbeit auferlegt. Nitsch gibt sich als Anarchist, aber er betont immer wieder auch die Realität: *„Wenn ich Anarchie konsequent leben würde, dann könnte ich kaum existieren.“*<sup>65)</sup>

Etwas derart Furchtbares wie den Krieg in der Kunst zu übergehen, hieße dekorative Kunst zu machen. Dieses Künstlerbewusstsein erinnert uns an Adorno: dass es nämlich barbarisch sei, nach Auschwitz noch Gedichte zu schreiben.<sup>66)</sup>

---

64) Nitsch, 1999a. S.116.

65) Nitsch, 1999a. S.116.

66) Theodor W. Adorno. „Kulturkritik und Gesellschaft.“ (1955). In: *Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen - Ohne Leitbild* (= Rolf Tiedemann [Hrsg.]: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften Bd.10.1). S. 11-30. 2. Aufl. Frankfurt a.M., 1996. S.30.

## 6. Die Problematik der Thematik (II)

Die Thematik der Wirklichkeit interessiert in Zusammenhang mit Nitsch vor allem unter zwei Aspekten. Sie wird erstens von der Kunst (und nicht nur jener Nitschs) als ideologisches Konstrukt hierarchischer Herrschaft entlarvt,<sup>67)</sup> zweitens wird sie zugleich in der existenzialistischen Thematik behandelt.

Die österreichische Nachkriegskunst<sup>68)</sup> und mit ihr die Kunst des Wiener Aktionismus setzt sich konsequent mit Fragen nach der Wirklichkeit auseinander, wobei das allgemeine Erkenntnisvermögen in Frage gestellt wird. Diese Kunst sucht eine Entmachtung jener Welterkenntnis, welche durch den institutionellen Zwang bestimmt wird und welche die Weltanschauung der Menschen bestimmt. Um die Welt selber zu erfassen, werden (in der Kunst) die gesellschaftlich vorgegebenen Formen ausgeschaltet,<sup>69)</sup> das der Tradition gemäße Schönheitsideal wird nicht mehr gesucht.

Die Aktionskunst ist nicht gleich dem Wohlgefallen an einem schönen Gemälde an der Wand. Sie erzeugt in den Zuschauern Ratlosigkeit. Das Chaotische dieser Kunst lässt sich aber keineswegs als Kommunikationslosigkeit deuten, ganz im Gegenteil sucht diese Kunst nach Kontakt zum Betrachter. Die Moderne Kunst bzw. die Nachkriegskunst thematisiert konsequent den Abgrund zwischen der Kunst und der Öffentlichkeit, wobei eine interaktive Beziehung zur Öffentlichkeit erzielt wird.<sup>70)</sup> Das *O.M. Theater* von Nitsch ist eine Inszenierung, die von dessen Konzept her auch mit der Mitwirkung des Publikums rechnet.

---

67) Braun, Kerstin. *Der Wiener Aktionismus. Position und Prinzipien*. Wien, 1999. S.10.

68) Während des Zweiten Weltkrieges war Österreich ein unfruchtbarer Boden für Kunst, weil alle aussichtsreichen kulturell-künstlerischen Keime vom Nationalsozialistischen Regime erstickt wurden. Nach 1945 gab es in Österreich zunächst kaum eine Kunst der Moderne. Die Österreichische Kunst blieb hinter der Zeit zurück, während Amerika sich zur neuen Wiege künstlerischen Schaffens entwickelte. Der Kunsthistoriker Hanno Millesi betrachtet den Wiener Aktionismus als erstmaligen supernationalen zeitgenössischen Beitrag österreichischer Kunst auf der internationalen Bühne.

Millesi, Hanno. „Vorschläge zur Verbesserung von Mitteleuropa, die 60er und 70er Jahre in Österreich.“ In: *Katalog Mitteleuropa*. 1999. S.171. zit. nach Reiter-Haydl, 2003. S.123f.

69) Braun, 1999. S.10.

70) Über diese ursprünglich aus den amerikanischen Happenings oder der Fluxus-Bewegung stammende Konzeptkunst etablierten sich auch die Wiener Aktionisten.

Vorausgesetzt ist eine Zusammenarbeit zwischen dem Künstler und den Teilnehmern, für deren Erfolg ein gegenseitiges Verständnis erforderlich ist. Im *O.M.Theater* will Nitsch die Wahrnehmungsfähigkeit der Rezipienten wachrufen. Als Inszenierung außergewöhnlicher Umstände soll es die Leute dazu bringen, sich die Bedeutung der einzelnen dargebotenen Gegenstände selbst zu entwerfen; die Sprache, die Objekte und der menschliche Körper werden erneut versinnlicht.

Auch die Wiener Aktionisten setzten bei der akademischen Tafelmalerei an, sprengten aber den Rahmen des traditionellen zweidimensionalen Bildes und mit ihm die etablierte Auffassung von Malerei, indem sie es z.B. durch Anbringen verschiedener Gegenstände an der Leinwand ins Räumliche hin erweiterten. Der menschliche Körper wurde als Medium und als Symbolträger in den künstlerischen Prozess hereingeholt mit der Absicht, diesen von seinem Korsett aus Normen und Regeln zu befreien.<sup>71)</sup> Die Kunst der Wiener Aktionisten im Allgemeinen und auch das Schaffen Nitschs im Besonderen lehnte sich gegen die von Unterdrückung und gesellschaftlichen Zwängen geprägte Einstellung dem Körper gegenüber auf. Ihr Ziel ist eine psychophysische Sensibilisierung, die Erlebnisfähigkeit des Betrachters und die Bewusstseinsbildung zu steigern.<sup>72)</sup>

Die Aktionskünstler setzten sich mit Tabuthemen auseinander,<sup>73)</sup> was ihre Kunst in Konfrontation zur Institution „Macht“ im Sinne Bourdieus<sup>74)</sup> brachte. Für die Macht sind solche künstlerischen Bewegungen in erster Linie subversive Elemente. Das Werturteil und das Weltbild, das sie anbietet, dürfen nicht in Frage gestellt werden.

Wie Kunstgeschichte und Kulturpolitikforschung nachweisen, diene und dient die Kunst im weitesten Sinn unter anderem zur Darstellung von Weltbildern, im engeren Sinn zur Darstellung und Selbstdefinition von Nationen. Dies ist z.B. nach dem Zweiten Weltkrieg in Österreich in der Pflege und am Festhalten an

---

71) Jebinger, Petra. Teil II, Kap. 1.: Wiener Aktionismus. S.7-11. *Material: Bild. Eine Analyse der Bildgedichte von Heinz Cibulka*. Diplomarbeit. Wien, 2006 und Braun, 1999. S.9-10.

72) Braun, 1999. S.10.

73) Jebinger, 2006. S.10. und Millesi, 1999. S.171f. zit. nach Reiter-Haydl, 2003. S.124f.

74) siehe Kap. 2ff.

den katholischen, barocken Werten des ehemaligen Habsburgerreichs feststellbar.<sup>75)</sup> In Japan wird v.a. in den letzten Jahren das „Schöne Land Japan“<sup>76)</sup> plakatiert. Das idealisierte Staatsbild wurde und wird eben in beiden Fällen durch die Heroisierung und Verklärung der Geschichte des Landes erreicht, wobei neben der Literatur auch die Bildende Kunst als Medium dazu eine bedeutende Rolle spielt. Die Interpretation der Geschichte und die Darstellung der Welt basieren aber typischer Weise nicht auf realen Tatsachen. Gerade bei der Gestaltung der Nationsbilder wird vieles von dem tabuisiert, was als das Unangenehme in der Vergangenheit sowie in der gesellschaftlichen Realität gilt.<sup>77)</sup> Auch im Alltag lassen sich Tabuthemen erkennen. Die Freiheit und das Individuum in der demokratischen Gesellschaft werden von der kritischen Kunst wie dem Aktionismus als etwas Gegläubtes, als Illusion in Frage gestellt. Provokation dient dieser Kunst dabei als Mittel, um den Wahrnehmungsgrad Menschen zu prüfen, wobei die Reaktionen der Rezipienten beobachtet werden, welche eben in den meisten Fällen eine ablehnende Haltung zeigen. Der Psychotherapeut Felix de Mendelssohn betrachtet den Prozess der Ablehnung im Publikum und fragt, warum die Menschen sich von der Kunst provoziert fühlen. Er meint dazu: „*Tabus regulieren Ängste. Wenn sie wegfallen, fällt die schützende Schranke weg*“.<sup>78)</sup> Die Wirklichkeit, auf die diese Kunst verweist, wird nicht akzeptiert, denn der größte Teil der Menschen habe es gar nicht gerne, „[...] sich

---

75) Knapp, Marion. Teil II, Kap. 5.: Kulturpolitik als Domäne der ÖVP (1945 - 1970). S.91ff. *Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation: Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945*. Frankfurt a.M., 2005 und Rathkolb, Oliver. Kap.7: „Alles Walzer ...“: Kunst und Kulturpolitik als Lebenselixier der frühen zweiten Republik. S.297ff. *Die paradoxe Republik: Österreich 1945 bis 2005*. Wien, 2005

76) „*Utsukushii Kuni Nippon*“ in der Stellungnahme zur Kabinettsbildung unter der Leitung von Shinzo Abe, dem ehemaligen Ministerpräsident der FDP Japans. (Amtsantritt, September 2006. Rücktritt, September 2007.)

77) „*Cultural turn*“, wobei die historische Situation umgeschrieben wurde. „*Bildende Kunst, bzw. die historische Malerei sei Teil der Rhetorik, diese stellen nicht die Realität dar, sondern schaffen eine Realität*.“

Pippal, Martina, Skriptum zur VO der „Kunstgeschichte für HistorikerInnen.“ an der Universität Wien. WS 2006

78) Felix de Mendelssohn in einem Diskussionsforum in der ORF-Abendfernsehsendung „Treffpunkt Kultur.“ (ausgestrahlt am 27. Oktober 2003) zit. Reiter-Haydl, 2003. S.62.

*einen Spiegel vorzuhalten.*<sup>79)</sup>

Der österreichische Philosoph Konrad Paul Liessmann sieht die Menschen empfindlich getroffen, „*wenn ihre Wahrnehmungsgewohnheiten außer Kraft gesetzt werden.*“<sup>80)</sup>

In dieser Hinsicht wird die eigentliche Funktion der Kunst in der Gesellschaft klar, d.h. die so genannte schöne Kunst agiert als Maschine, welche, wie schon erwähnt, ein Symbol der Macht und der ökonomischen Kräfte ist, und fungiert zugleich als das, was den Blick der Zuschauer von der Realität ablenkt und sie die Wirklichkeit vergessen lässt.

Liessmann weist auch darauf hin, dass die Aktionskunst nicht nachahmte, sondern Wirklichkeit als Wirklichkeit zu Kunst machte. Daraus ergaben sich sowohl moralische als auch juristische Probleme.<sup>81)</sup>

Anerkannt wurden die Künstler der Wiener Avantgarde bzw. die Wiener Aktionisten und die Künstler der Wiener Gruppe<sup>82)</sup> erst in den 90er Jahren.

79) Reiter-Haydl, 2003. S.63.

Als ein typisches Beispiel für initiierte Skandale in der Kunst in Österreich gilt der Fall des Schriftstellers Thomas Bernhard.

80) Konrad Paul Liessmann im Diskussionsforum in der ORF-Abendfernsehsendung „Treffpunkt Kultur.“ (ausgestrahlt am 27. Oktober 2003) zit. nach Reiter-Haydl, 2003. S.65.

81) Konrad Paul Liessmann, ebenda.

Die experimentale Kunst bzw. die Aktionskunst lotet oft die physischen Möglichkeiten des menschlichen Körpers aus und geht dabei bis an dessen Limit. Die Gewalt beispielsweise, der die Körper der Künstler dabei häufig ausgesetzt werden (wie z.B. bei den *Selbstverstümmelungen* von Günter Brus oder den *autoaggressiven Performances* von Wolfgang Flatz), wird vom breiten Publikum tatsächlich als moralisch anstößig und als kriminelle Handlung empfunden. Wegen derartigen Inszenierungen von Gewalt wurden die Wiener Aktionisten oft bei der Polizei angezeigt. Wie bereits erwähnt, wurde auch gegen Nitsch im Verlauf des 6-Tage-Spiels von der niederösterreichischen Landesregierung mit den Argumenten, kriminelle Handlungen in Form der privat veranstalteten Schlachtungen und der sexuelle Assoziationen erregenden Darstellungen durch nackte Akteure unter der Teilnahme Minderjähriger zu begehen, Klage erhoben.

82) Die Wiener Gruppe war die Suche nach progressiven, avantgardistischen Schreibweisen bei gleichzeitiger Ablehnung konventioneller Literatur. Anknüpfungspunkte fand man im literarischen Expressionismus, im Surrealismus und Dadaismus, theoretische Impulse gaben die Sprachkritik L. Wittgensteins und F. Mauthners sowie die Philosophie Max Stirners. In Gemeinschaftsarbeit „*poetische gesellschaftsspiele*“ setzte man sich mit dem Material „Sprache“ auseinander, in Lesungen und Happenings „*literarische cabarets*“ präsentierte man Textmontagen, konkrete, akustische und visuelle Poesie, Chansons und Sketches. Neu entdeckt für die moderne

Schon am Ende der 60er Jahren hörten die meisten Künstler mit ihren Aktionen auf. Konrad Beyer, Mitglied der Wiener Gruppe und Rudolf Schwarzkogler, einer der Wiener Aktionisten, der mit Nitsch an der Graphischen Schule studierte, begingen in den 60er Jahren Selbstmord.

## 7. Schlussbetrachtung

Wieweit können wir die Wirklichkeit wahrnehmen? Gibt es wirklich Opfer in unserem Leben? Viele wollen nicht an Opfer im Alltagsleben glauben. Aber wer von uns kann denn behaupten, dass sein Leben kein Opfer in Anspruch genommen hat?

Jeden Tag werden massenhaft Tiere für uns getötet. Ein großer Teil ihres Fleisches verdirbt und wird schließlich weggeworfen. Welche Bedeutung hat Kunst unter diesen Umständen? Die „legitime“ Kunst bietet hier größtenteils nur eine unzulängliche Auseinandersetzung an.

In der vorliegenden Arbeit wurde die Macht abgebildet, und zwar in ihrer Anwendung durch Kunst, indem die Kunst dazu dient, die Menschen die Wirklichkeit vergessen zu lassen. Unter diesen Umständen scheinen aber sogar die in unserer Gesellschaft geglaubte Freiheit oder das Individuum ihre Authentizität zu verlieren.

Die Macht wird nicht nur durch sich selbst bedingt, sondern auch aus den allgemeinen Einverständnissen heraus, wobei die Wirklichkeit des Unangenehmen in der Gesellschaft übersehen wird. Das verrät sich beispielsweise im Kunstskandal um das 6-Tage-Spiel, in dem nur wenige Menschen die gesellschaftliche Wirklichkeit reflektierten.

Das *O.M.Theater* von Nitsch hat keineswegs den religiösen Impetus, die Betrachter zu irgendeiner Buße zu zwingen. Aber es setzt eine bewusste Mitwirkung der Rezipienten

---

Dichtung wurde der Dialekt von H. C. Artmann, „*med ana schwaoazzn dintn*“ (1958). Die künstlerisch konsequente und kompromisslose Arbeit der Autoren, ihre oft provokanten, grotesk-makabren Texte führten zu Anfeindung und Isolation.

<http://aeiou.iicm.tugraz.at/aeiou.encyclop.w/w585755.htm> (entnommen am 10. November 2007)

Mit den Künstlern der Wiener Gruppe standen die Wiener Aktionisten in engem Kontakt. Die von der Wiener Gruppe experimentierte Dekonstruktion der Sprache und des klassischen Tafelbildes pflanzte sich unter den Wiener Aktionisten fort. Klocker, 1983. S.46.

voraus. Es ist, anders als z.B. Nitschs *Schüttbilder*, die als bleibende Dokumente seiner *Schüttaktionen* gelten oder bewusst als Einzelwerke im Sinne traditioneller Tafelmalerei entstanden sind, keine museale Kunst oder eine des Wohnzimmers, an deren Schönheit oder Luxus man sich weidet. Das könnte vielleicht für einen Nachteil oder eine Schwäche des *O.M.Theaters* gehalten werden, aber genau darauf, dass man die aktive Bereitschaft dazu mitführt, selbstbewusst an der Geschichte mitzuwirken, legt das *O.M.Theater* Wert.

Es ist nicht die Absicht des vorliegenden Beitrags, die schöne Kunst im Museum zu denunzieren. Angesichts des Tadels und der Missverständnisse der so genannten „skandalösen“ Kunst gegenüber unternimmt die Arbeit den Versuch einer Erklärung für die Ablehnung dieser Kunst. Die Arbeit weist darauf hin, dass sich die Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg für einen neuen Weg entscheiden musste, wobei sie ihre eigene Bedeutung und unsere hoch entwickelte Kultur, die der Menschheit zwar viele Früchte bescherte, aber schließlich auch zu den Massenmorden des Kriegs und zur weltumspannenden Umweltzerstörung in der Gegenwart führte, zu reflektieren hatte.

Auch darf die Person Hermann Nitsch im Zusammenklang mit seinem künstlerischen Wirken nicht überbewertet werden. So wie Kunst immer ein an seine Entstehungszeit gebundenes Phänomen ist, das im Optimalfall den Versuch unternimmt, einen Schritt über diese Zeit hinauszudeuten, so erlebt auch Nitsch mit seinem künstlerischen Schaffen, was sein Künstlerkollege Flatz so formulierte: „*Was vor zehn Jahren tabu war, ist es heute nicht mehr.*“<sup>83)</sup> Dass dies allmählich auf Nitsch zutreffen beginnt, zeigt uns die Tatsache, dass mittlerweile das Niederösterreichische Landesmuseum St. Pölten und die Neue Galerie

---

83) Wolfgang Flatz im Diskussionsforum in der ORF-Abendfernsehsendung „Treffpunkt Kultur.“ (ausgestrahlt am 27. Oktober 2003) zit. nach Reiter-Haydl, 2003. S.63.

Anlass für diese Sendung war die Nitsch-Retrospektive zu seinem 65. Geburtstag in der Sammlung Essl in Klosterneuburg in Niederösterreich und die damit wieder einmal laut gewordenen Proteste gegen Nitsch.

Flatz meint, dass jede gute Kunst immer provoziert habe, die Form der Provokationen sich immer verändern, immer subtiler werden muss. Provokation als Selbstzweck sei allerdings abzulehnen. Kunst solle aufrütteln, bewusst machen. Regelverletzungen haben immer provoziert. zit. nach Reiter-Haydl, 2003. S.63.

am Landesmuseum Joanneum in Graz Ankäufe von Werken Nitschs tätigten. Auch hat am 24. Mai 2007 im Museumszentrum Mistelbach das aus kommunalen Mitteln finanzierte „Hermann Nitsch Museum“ seine operative Tätigkeit aufgenommen – ein weiteres Indiz dafür, dass Nitsch allmählich in den Bereich der „legitimen Kunst“ gezogen wird (und sich ziehen lässt) (siehe dazu auch Kap. 2.3).

Die jeweiligen künstlerischen Strömungen spiegeln mit den Zeiterscheinungen ihrer Entstehung also die jeweilige soziale Lage wieder. Bedenken wir, dass die Wirklichkeitssuche immer die wesentliche Thematik der Kunst war und wie viele große Künstler in der Vergangenheit sich ihr konsequent zuwandten, während sie immer wieder mit politischen Einmischungen konfrontiert waren.

Die meisten Menschen können sich vielleicht nicht vorstellen, wie unter diesen Umständen die Schönheit, der wir in künstlerischen Meisterwerken begegnen, zustande kam. Der im Folgenden zitierte Text von Nitsch kann diesbezüglich vielleicht aufschlussreich sein. Es wird uns klar, dass in der Kunst die Schönheit und die Wahrheit stets eng aneinander gebunden waren. Diese Grundlage bleibt bis heute unverändert und bei Vertretern des Wiener Aktionismus sowie bei Künstlern wie Nitsch, Kolig und Flatz sehen wir die Schönheit aus dem „Kot“ auftauchen.

*„den künstler fasziniert die herausforderung an unsere Sinnlichkeit, sie entdecken ‚schönes‘ hinter der ekelschranke. ich denke an die künstler der renaissance, die unter lebensgefahr leichen sezieren, an rembrandt, der mehrere anatomien und geschlachtete oxen malte, wie ja überhaupt die niederländer in ihren lebensvollen Stilleben immer wieder ausgeweidete tiere, fische, feucht, fleischig glänzende fische und meerestiere darstellten. Weiteres denke ich an delacroix, der morgens ins Schlachthaus ging, um die farbenpracht der dort stattfindenden ereignisse zu studieren, bis herauf zu lovis corinth, oskar kokoschka, chaim soutine und den Surrealisten, lässt sich das interesse für geschlachtete tiere und eingeweide feststellen. vergessen darf nicht werden, daß im Zentrum der christlichen malerei die passion und tötung eines gottes steht, der sein geopfertes fleisch und blut allen als speise und trank anbietet, in der dichtung kann ebenfalls von homer über die griechische tragödie bis herauf zur moderne der umschriebene interessenbereich erkannt werden.“<sup>84)</sup>*

---

84) Nitsch, 1985. S.14f.

Photographische Dokumentation des 6-Tage-Spiels 1998



Photo 1. Ein Plakat des 6-Tage-Spiels 1998. Photo von Heinz Cibulka



Photo 2. Abschnitt der „Zerreißung“ im 6-Tage-Spiel. Photo von Heinz Cibulka

**Literaturverzeichnis:****Printquellen:**

- Adorno, Theodor W. „In nuce.“ (1951). In: *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (= Rolf Tiedemann [Hrsg.]: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften Bd. 4). S.253-255. Frankfurt a.M., 2003.
- Adorno, Theodor W. „Kulturkritik und Gesellschaft.“ (1955). In: *Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen - Ohne Leitbild* (= Rolf Tiedemann [Hrsg.]: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften Bd. 10.1). S.11-30. 2. Aufl. Frankfurt a.M., 1996
- Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M., 1998
- Bourdieu, Pierre. *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. Hamburg, 1997
- Bourdieu, Pierre. „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital.“ S.49-80. In ders.: *Schriften zu Politik und Kultur: Die verborgenen Mechanismen der Macht*. Hamburg, 1992
- Bourdieu, Pierre. *Sozialer Raum und „Klassen“*. Frankfurt a.M., 1985
- Braun, Kerstin. *Der Wiener Aktionismus. Position und Prinzipien*. Wien, 1999
- Bütter, Frank; Gott dang, Andrea. *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*. München, 2006
- De Colle, Herbert. *Taurobolium: Das Orgien Mysterien Theater 1998 in den Medien*. Dissertation. Klagenfurt, 2001
- Die vier Evangelien des Neuen Testaments*. S.1-179. Tokyo, 1986
- Fellerer, Julia. *Zur Kulturpolitik der FPÖ. Inszenierte Kulturskandale und die Instrumentalisierung der Medien*. Diplomarbeit. Wien, 2001
- Freud, Sigmund: „Zur Psychotherapie der Hysterie.“ In: Breuer, Josef ; Freud, Sigmund: *Studien über Hysterie*. (1895) S.246-267. Frankfurt a.M., 1996
- Jebinger, Petra. *Material: Bild. Eine Analyse der Bildgedichte von Heinz Cibulka*. Diplomarbeit. Wien, 2006
- Klocker, Hubert. *Der Wiener Aktionismus. Das Orgien-Mysterien-Theater*. Dissertation. Wien, 1983
- Knapp, Marion. *Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kultur: Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945*. Frankfurt a. M., 2005
- Krammer, Eva. *Das Fest der Sinne. Untersuchung synästhetischer Aspekte im Orgien-Mysterien-Theater von Hermann Nitsch*. Diplomarbeit. Wien 2005
- Nitsch, Hermann. *das orgien mysterien theater 2. theoretische Schriften, partiturentwurf des 6 tagespieles*. München, 1976
- Nitsch, Hermann. *der gesichtsinn im orgien mysterien theater. Hefie für Kultur und Politik*. Graz, 1985
- Nitsch, Hermann. *Leben und Arbeit*. Aufgezeichnet von Danielle Spera. Wien, 1999a
- Nitsch, Hermann. *6-Tage-Spiel in Prinzendorf 1998*. Wien, 1999b
- Nitsch, Hermann. *Das 6-Tage-Spiel des Orgien Mysterien Theaters 1998*. Otmar Rychlik [Hrsg.] Bonn, 2003
- Pippal, Martina. *Kunstgeschichte für HistorikerInnen*. Skriptum zur VO. an der Universität Wien. WS 2006
- Rathkolb, Oliver. *Die paradoxe Republik: Österreich 1945 bis 2005*. Wien, 2005
- Roussel, Danièle. *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher*. Klagenfurt, 1995
- Reiter-Haydl, Sabine. *Medienopfer Nitsch? Eine Analyse der Medienberichterstattung rund um das 6-Tage-Spiel von Hermann Nitsch*. Dissertation. Salzburg, 2003
- Rychlik, Otmar. *Kunstgeschichte Österreichs im 20. Jahrhundert*. Skriptum zur VO. an der Universität Wien. SS 2006
- Schmitter, Elke. „Die Schöne Barbarei.“ In: „Die Zeit“. 17. August 1998

Schimmel, Paul. *Out of actions: Zwischen Performance und Objekt 1949-1979*. Peter Noever/MAK [Hrsg.] Wien, 1998

#### **Internetquellen:**

Huemer, Alexander. „Der Skandal in der Kunst. Als ein Phänomen der gesellschaftlichen Wirklichkeitskonstruktion.“ In: [http://www.alexanderhuemer.com/c\\_der\\_skandal\\_in\\_der\\_kunst.htm](http://www.alexanderhuemer.com/c_der_skandal_in_der_kunst.htm) (entnommen am 5. Mai 2007)

Schmitter, Elke. „Die Schöne Barbarei.“ In: [http://www.zeit.de/archiv/1998/34/199834.nitsch\\_xml?page=4](http://www.zeit.de/archiv/1998/34/199834.nitsch_xml?page=4) (entnommen am 5. Mai 2007)

Das Happening: <http://de.wikipedia.org/wiki/Happening> (entnommen am 4. November 2007)

Die Fluxus-Bewegung: <http://de.wikipedia.org/wiki/Fluxus> (entnommen am 4. November 2007)

Jesus Christus: [http://de.wikipedia.org/wiki/Jesus\\_von\\_Nazaret](http://de.wikipedia.org/wiki/Jesus_von_Nazaret) (entnommen am 23. April 2008)

Die Wiener Gruppe: <http://aeiou.iicm.tugraz.at/aeiou.encyclo.w/w585755.htm> (entnommen am 10. November 2007)

#### **Photographieverzeichnis**

Photo 1. Ein Plakat des 6-Tage-Spiels (1998). In: Nitsch, 2003. S.29.

Photo 2. Ein Abschnitt der „Zerreißung“ im 6-Tage-Spiel. In: Nitsch, 2003. S.104.

Die Photographien bei Archiv Cibulka

