

II- 9079 der Beilagen zu den Stenographischen Protokollen  
des Nationalrates XVIII. Gesetzgebungsperiode



BUNDESMINISTERIUM FÜR UNTERRICHT UND KUNST

GZ 10.000/4-Parl/93

Wien, 9. März 1993

Herrn Präsidenten  
des Nationalrates  
Dr. Heinz FISCHER

Parlament  
1017 Wien

4055 /AB

1993 -03- 12

zu 4118 /J

Die schriftliche parlamentarische Anfrage Nr. 4118/J-NR/93, betreffend Skandal rund um die Hermann Nitsch-Ausstellung bei der EXPO 92 in Sevilla/Spain, die die Abgeordneten Mag. Karin Praxmarer und Genossen am 20. Jänner 1993 an mich richteten, beehre ich mich wie folgt zu beantworten:

1. Aus welchen Gründen hat sich der Bundesminister für Unterricht und Kunst gerade für die Werke Hermann Nitschs als kulturellen Beitrag zur EXPO 92 entschieden?

Antwort:

Professor Peter Weiermair, ein international anerkannter Ausstellungskurator und langjähriger Leiter des Frankfurter Kunstvereins wurde beauftragt, einen österreichischen Beitrag im Bereich der bildenden Kunst anlässlich der Weltausstellung 1992 in Sevilla zu realisieren.

Professor Peter Weiermair hat autonom die Entscheidung getroffen, Hermann Nitsch für diese Ausstellung auszuwählen.

2. Welche anderen Künstler und deren Werke wurden als mögliche Ausstellungsteilnehmer in Betracht gezogen?
3. Warum wurden diese Künstler bzw. Kunstwerke nicht für die EXPO 92 ausgewählt?

- 2 -

Antwort:

Herr Prof. Wiesmeier war als von mir beauftragter Ausstellungskurator in seiner künstlerischen Entscheidung autonom und keiner Einflußnahme hinsichtlich der Auswahl der Künstler ausgesetzt.

4. Welche Kosten verursachte der EXPO-Ausstellungsbeitrag Hermann Nitschs der Republik Österreich?

Antwort:

S 1,051.800,--

5. Hat der Herr Bundespräsident mit Ihnen bezüglich dieser EXPO-Ausstellung zu irgendeinem Zeitpunkt Kontakt aufgenommen, und wenn ja, was war der Inhalt dieser Kontaktaufnahme?

Antwort:

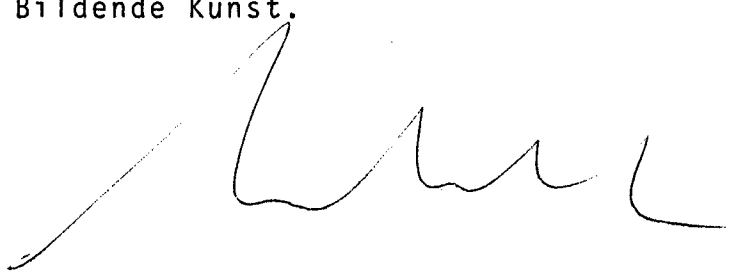
Vor der Abreise nach Sevilla zum Österreichtag auf dem Expo-gelände habe ich mit dem Herrn Bundespräsidenten in dieser Angelegenheit keine Gespräche geführt.

6. Welche Förderungen hat Herr Nitsch insgesamt vom Bundesministerium für Unterricht und Kunst bisher erhalten?

Antwort:

Keine Förderungen seit 1978.

- 1984 Würdigungspreis für Bildende Kunst.

BeilageA large, stylized handwritten signature in black ink, likely belonging to the official being interviewed.

## VORBEMERKUNG

Eine Ausstellung von Hermann Nitsch als Beitrag zu einer Weltausstellung?

Die Nominierung dieses Künstlers ist so naheliegend und einleuchtend, daß sie, bevor über einzelne Aspekte der Ausstellung gesprochen werden soll, in wenigen Sätzen begründet werden sollte. Nitsch ist, wie immer man zu ihm stehen mag, neben dem deutschen Künstler Joseph Beuys einer der wenigen künstlerischen Figuren in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dessen Werk in seiner vielfältigen medialen Verzweigung von einem universalen, die Geschichte der Kunst und Kultur, der Religionen und Mythen aufarbeitenden Anspruch geprägt ist.

Die radikale Konzeption dieses „Kultarchäologen“ (Arnulf Rainer) mit seinem utopischen Entwurf eines sechs Tage dauernden Gesamtkunstwerks muß zur Korrektur unserer rationalen Zivilisationserfahrungen dienen, die so gerne in Weltausstellungen stolz als letzte Errungenschaften vorgeführt werden. Nitsch verweist auf die Wurzeln unserer Existenz, sein Werk, das über längere Zeit verfolgt und mißgedeutet wurde, stellt eine echte Provokation im zivilisatorischen Kontext dar.

Hermann Nitsch, ein Künstler, dessen Gesamtkunstwerksidee eines synästhetischen Theaters aller Sinne, eben das Orgien Mysterien Theater, mit Ideen des späten 19. Jahrhunderts und beginnenden 20. Jahrhunderts sympathisiert, jener Periode eines radikalen Umbruchs der Künste, will in seinem intermediären Programm den Durchbruch der Kunst zum Leben verwirklichen. Es handelt sich um radikale Theaterkonzepte, die ursprüngliche Erfahrungen der Existenz mit höchsten formalen Ansprüchen verbinden, ein Theater der Grausamkeit, das den katholischen Auferstehungsmythos mit den antiken Mythen, den Strategien barocker Feste, christliche Liturgie mit ländlich-heidnischen Riten verknüpft.

Die Welt des Barock, eines katholischen Kultes der sinnlichen Ekstase und Sinnlichkeit – und wir befinden uns hier in Spanien auf einem von der katholischen Tradition geprägten Bereich – die Sakramentalformen des Katholizismus, haben Nitsch und dies ist wesentlich festzustellen,

zu einer konstruktiven, nicht destruktiven, wie manchmal polemisiert wurde, Haltung gegenüber dem Christentum geführt.

Sie wühlt auf, erregt den, der sich nicht mit Leerformeln begnügt und ermöglicht ihm tiefere Erfahrungen der Existenz. Auf dem kulturellen, sozio-psychologischen Trauma des Gottesmordes basiert das gesamte Werk dieses Künstlers. Die Ausstellung, deren sorgfältig ausgewählten Werke aufeinander bezogen sind und den großen Zusammenhang deutlich machen, die Spannung, von der alles, auch das von der unmittelbaren Handlung des O.M.Theaters zeitlich und räumlich entfernteste Relikt, noch erfüllt ist, dokumentiert auch eine mediale Spannweite, die einzigartig ist.

Der Künstler hat als Autor begonnen, ließ die Literatur hinter sich, unbefriedigt von ihrer Mittelbarkeit und Unfähigkeit Erfahrungen zu transportieren und tauschte diese zugunsten realer Aktionen ein, deren Sinnlichkeit und Unmittelbarkeit ihm wesentlich wurden. Deren Spuren führten ihn zur frühen Malerei und zur Photographie als Mittel der Dokumentation, deren Ästhetik er reflektierte. Die Malerei wurde lange Zeit zugunsten der zahlreichen Aktionen zurückgestellt, die eine stärkere Auseinandersetzung mit Theorie, Architektur und Musik begleitete. Später wurde, vor allem in den achtziger Jahren, die Malerei, die Malaktion wiederentdeckt und ihre Ausdrucksmittel erweitert. 1978 stellt Nitsch in einem manifestartigen Text fest: Schloß Prinzendorf ist das Orgien-Mysterientheater. Das Schloß, ihm bereits aus der Kindheit als ein archetypischer Ort bekannt, kann von ihm erworben werden und Schloß wie Landschaft werden zur Spielstätte der immer extensiveren Spiele.

Nitschs Werk wird verständlich, wenn man seine kulturhistorischen Wurzeln, die in der fiebrigen Kunst der Wiener Jahrhundertwende liegen, in gleicher Weise studiert wie die kulturgeographischen Parameter dieser Spielstätte. Es sind die elementarsten Erfahrungen der Existenz und der Schöpfung, die Nitsch dort beschwört.

Seine große Leistung ist die Remythologisierung der Lebensprozesse. Peter Gorsen sieht in den Aktionen, vor allem in den mehrtägigen Festspielen in ihrer komplexen Synästhesie, ein bewußtes Anknüpfen an Nietzsches Geburt der Tragödie und das Versprechen einer rauschhaften Aneignung des Lebens als einer Gratwanderung zwischen anarchistischer Triebabfuhr und der Diktatur der künstlerischen Form. Nitsch weiß um die Schwierigkeit Unmittelbarkeit zu inszenieren. Der Zuschauer wird aktiviert, soll jedoch nicht über seine eigene Spontaneität handelnd eingreifen, sondern assoziativ dem Spielgeschehen oder im Falle der „theatralischen Bilder“ Schütt- und Aktionsmalereien nur über seine Imagination eingebunden werden. Der Betrachter wird in all seinen Sinnen angesprochen, wird jedoch nicht zum agierenden Mitspieler, wie auch der Akteur nicht frei agieren kann, sondern sich einem strengen Ablauf und einer präzisen Choreographie unterwerfen muß. Der Künstler agiert stellvertretend für den Betrachter, der sich mit ihm identifiziert.

In den Abreaktionsspielen ist Grausamkeit nie Selbstzweck, sondern stets mit dem Ziel ihrer Überwindung eingesetzt worden, als Psychoanalyse. Die Inszenierung intensiven Lebens führt zu einem Fest der Sinne, wobei der Exzeß in strenger ästhetischer Ritualisierung gebannt und gebändigt wird. Destruktion wird durch die Form neutralisiert.

Alle von Nitsch eingesetzten Objekte, die des Spielgeschehens wie die späteren Relikte, alle Farben, Materialien und Stoffe, seien es das Lamm, die Monstranz oder das katholische Meßritual in Erinnerung rufende Priestergewand, aber auch Farben wie rot, an Blut erinnernd oder von der Konsistenz des Blutes selbst, das Schwarz der Nacht und des Todes, erlauben nicht nur ästhetische Erfahrungen, sondern lösen elementare Assoziationen aus, die nicht nur mit philosophischen Bildungserfahrungen zu tun haben. Nitsch strebt die kathartische Wirkung der Tragödie an. Er will die Kunst aus ihrer Unverbindlichkeit erlösen.

## ZUR AUSSTELLUNG

Nitsch spricht immer wieder von der unmittelbaren Erfahrung der Aktion, in der der Betrachter in ein synästhetisches Spiel in Zeit und Raum eingespannt ist. All denen, schreibt der Sammler R. Speck in einer Rede über Bilder, die kein Fest in Prinzendorf mitgemacht haben, fehlen wesentliche Komponenten der Synästhesie, etwa einer Lamm-Ausweidung. Geruchs-Geschmacks- und Tastsinn müssen also vorgestellt werden über die konservierten Aktionseindrücke auditiven oder visuellen Charakters. Nitsch war es in den Relikten, den sorgfältig gewählten photographischen Stills der Aktionen oder vor allem der Aktionsmalerei wichtig gegen die Flüchtigkeit der Erfahrung das statische Werk zu stellen. Im Zusammenhang mit dem Asoloraum, der auch in dieser Ausstellung wieder nachgebaut wurde, bemerkt der Künstler: „die besudelten Materialien sollen das vergangene so direkt als möglich in die Gegenwart hereinbringen. die nicht benützten Gegenstände und Werkzeuge sollen einen in der Zukunft liegenden Ablauf einer Aktion ins Assoziationsfeld bringen.“ Die von Spuren des verschütteten und verspritzten Blutes getränkte Fläche, die vom Gebrauch befleckten Bahnen oder Priestergewänder wecken Erfahrungen an die christliche Tradition der Schweiß-, Toten- und Aufbahrungstücher, sie evozieren in uns Bilder vorangegangener Exzesse, frieren diese Vorgänge in den hinterlassenen Spuren ein. Nitsch hat die Relikte nicht als Souvenirartikel der Aktionen eingesetzt und präpariert, sondern eine eigene Ästhetik auf dem Hintergrund einer Ästhetik der Spuren entwickelt. Ein eigener Bereich in dieser Ausstellung gehört neben den photographischen Aufnahmen der Aktionen, den statischen, strengeren, schwarz-weißen, fast bildhaft konzipierten der frühen kurzen Aktionen sowie den Folgen der Stills der späteren O. M. Theateraufführungen den Architekturzeichnungen und Raumvisionen, Dokumenten einer visionären, symbolistischen Architektur, utopisch und maßlos wie die literarischen Visionen späterer Feste. Anatomische Darstellungen der Eingeweide des Menschen werden mit unterirdischen Labyrinthen über-

blendet und verweisen auf eine organische-labyrinthische Spielstätte, die im Keller des Prinzenendorfer Schlosses zu entwickeln wäre. Diese Zeichnungen und Litographien sind Dokumente eines Künstlers wie es auch die Choreographie des Sechstagespiels ist, dessen Prinzip die Maßlosigkeit, dessen Ausdruck der Exzeß und dessen Form das Ritual ist. (W. Schmied)

In dieser Ausstellung werden die wichtigsten Stationen der Entwicklung von Hermann Nitsch mit Hauptwerken belegt. Für die Achtzigerjahre wurde die Konfrontation der Dokumentation des Dreitagespiels, die sich auch hier im Katalog befindet, mit einem jüngst entstandenen mehr als dreißig Meter langen Bild realisiert. Beides sind die Pole des künstlerischen Schaffens von Hermann Nitsch. Nitsch schreibt in diesem Bild, dessen dramatische Konzeption deutlich wird, wenn wir es abgehen, eine Passion nieder, „vergleichbar den Verzweiflungsspuren, welche Gefangene gelegentlich mit ihren Exkrementen an die Mauern ihrer Zellen schmieren.“ (J. Kirsten) Malerei und Theater sind bei Nitsch eng verbunden. Beide verbindet, dies wird beim Schaumalen, der Malerei als Aktion, besonders deutlich, der zeitliche Ablauf. Mit den ersten Abreaktionsspielen hat Nitsch versucht den Tachismus, den er, als dieser bereits seinen Höhepunkt überschritten hatte, kennenlernte, nach allen erkennbaren Möglichkeiten auszuschöpfen. Die frühe Aktionsmalerei, der spanische Maler Saura hat von ihr als einer dionysischen Malerei gesprochen, versucht die durch den Malprozeß ausgehende Erregung des Schüttens, Spritzens und Befleckens auf der Bildfläche zu konservieren. Die Malerei will das Bedürfnis des sinnlich intensiven Empfindens befriedigen. Das Bild wird zum Seismogramm dieser Empfindungen und an ihm läßt sich die zeitliche Dimension ablesen. Auch für das Bild spielt der für das O.M. Theater zentrale Begriff der Abreaktion als eines Vorgangs der Freilegung tiefer psychischer Schichten eine wichtige Rolle. In dem großen schwarzen Bild, das die Breitseite der Ausstellungshalle einnimmt, hat Nitsch Malhemden integriert und gibt mit diesen Malhemden einen weiteren Hinweis auf den dramatischen und prozessualen Charakter der Bildherstellung. Hinweis darauf, daß

der Künstler als Priester in einem dionysischen Ritual sich entäußert und uns mit den heftigen Spuren der kämpferischen Entäußerung konfrontiert. Nitsch arbeitet mit unterschiedlichen Bildschichten, neuerdings mit einer pastosen, sehr materialen Malschicht, die er mit dem Körper verreibt. Damit bringt er unterschiedlichste Formen der körperlichen Interaktion mit ins Spiel, die zu einer komplexen Dramaturgie bei der Entstehung der Bildwand führen, die in der Höhe seine Körpermaße spiegelt.

Es ist müßig, Prioritäten zwischen Malerei und Aktionen, zwischen der Malerei und dem O. M. Theater einzuführen. Beides sind Ausdrucksformen, um Nitschs Intentionen intensive Existenzerlebnisse zu vermitteln, zu verwirklichen. Sie gehorchen unterschiedlichen ästhetischen Kategorien und ökonomischen Bedingungen.

Alle Teile dieser Ausstellung, die Malerei, die in den Büchern verschlossene Theorie und Poesie, die Architekturzeichnungen, die Einzelaufnahmen und Fotografien, die Videodokumentation in einem von Nitsch überwachten Schnitt sowie die bearbeiteten und arrangierten Relikte sind aufeinander bezogen und beziehen sich auf das zentrale Projekt dieses Künstlers, das Projekt des O. M. Theaters.

Ich will, fordert er von sich selbst „das Leben verherrlichen, zum Bewußtsein des Festes bringen, zum festlichen Bewußtsein seiner selbst bringen.“

Peter Weiermair