

Hermann Nitsch

20. Malaktion



Wiener Secession

1987

**»1987 wurde ich von otmar rychlik und edelbert köb eingeladen in der wiener secession eine malaktion zu veranstalten. ich nahm diese einladung mit freuden an, wurden doch in diesem haus um die jahrhundertwende impressionisten, wie gauguin und van gogh, hodler, klimt und schiele und vor allem klingers beethoven mit dem dazugehörigen klimt fries ausgestellt.**

**das gesamtgefüge der secessions-  
exponate konnte bis heute zusammen-  
gehalten werden. die einzelnen bilder  
werden nicht signiert um eine zerstö-  
rung, auflösung und zerstückelung  
des gesamtprojektes in richtung kunst-  
handel zu verhindern. es handelt sich  
bei der 20. malaktion um eine heute  
noch vollständig vorhandene malaktion  
von mir, deren gesamtgefüge und  
echtheit ich hiermit bestätige.«**

Hermann Nitsch

## Die 20. Malaktion von Hermann Nitsch

Hermann Nitsch, im Jahr 1938 in Wien geboren, ist Mitbegründer des Wiener Aktionismus und zählt mit seinem Werk zu den internationalen Pionieren der Performing-Art-Bewegung.

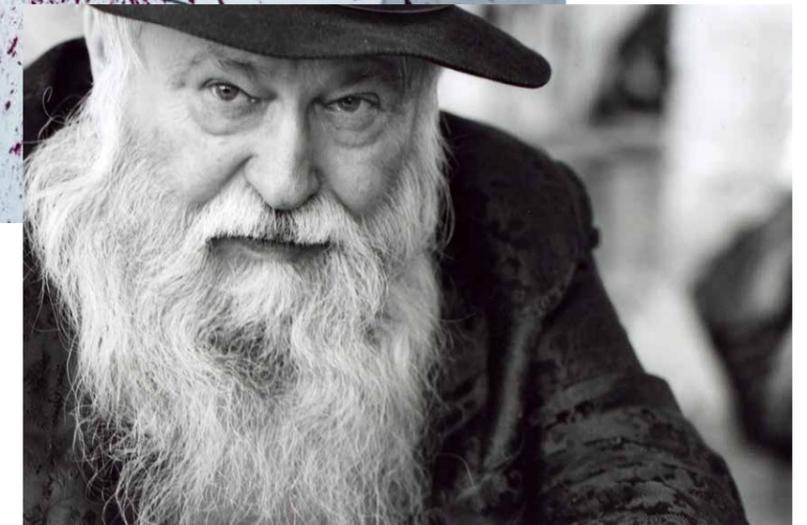
Mit seinen weltberühmten Malaktionen hat der österreichische Universalkünstler Entscheidendes zur Entwicklung der Kunst nach 1945 beigetragen.

Die 20. Malaktion wurde 1987 in der Wiener Secession realisiert und ist die einzig vollständig verfügbare Malaktion des Künstlers. Bis dato sind über 80 Malaktionen verwirklicht worden.

Entstanden im Haus der künstlerischen Freiheit symbolisiert dieser wohl wichtigste Werkkomplex des Künstlers dessen außergewöhnlichen Werdegang und ist ein unwiederbringliches Zeitdokument mit internationaler Strahlkraft.

Geboren zu Kriegsbeginn, aufgewachsen in den Nachkriegsjahren und aufgrund seiner künstlerischen Tätigkeit mehrfach verurteilt, ist der Künstler heute Staatspreisträger und eine gefeierte Kunstikone. Kein anderer Künstler dieser Republik verzeichnete einen vergleichbaren Lebensweg vom Staatsfeind zum kulturellen Erbe dieses Landes.

Die Malaktion besteht aus dem mit 5x20 Metern größten Schüttbild des Künstlers, einer Bodenarbeit mit 10x10 Metern, 50 großformatigen Schüttbildern, 3 Malhemden im Kreuzkasten und weiteren Applikationen.

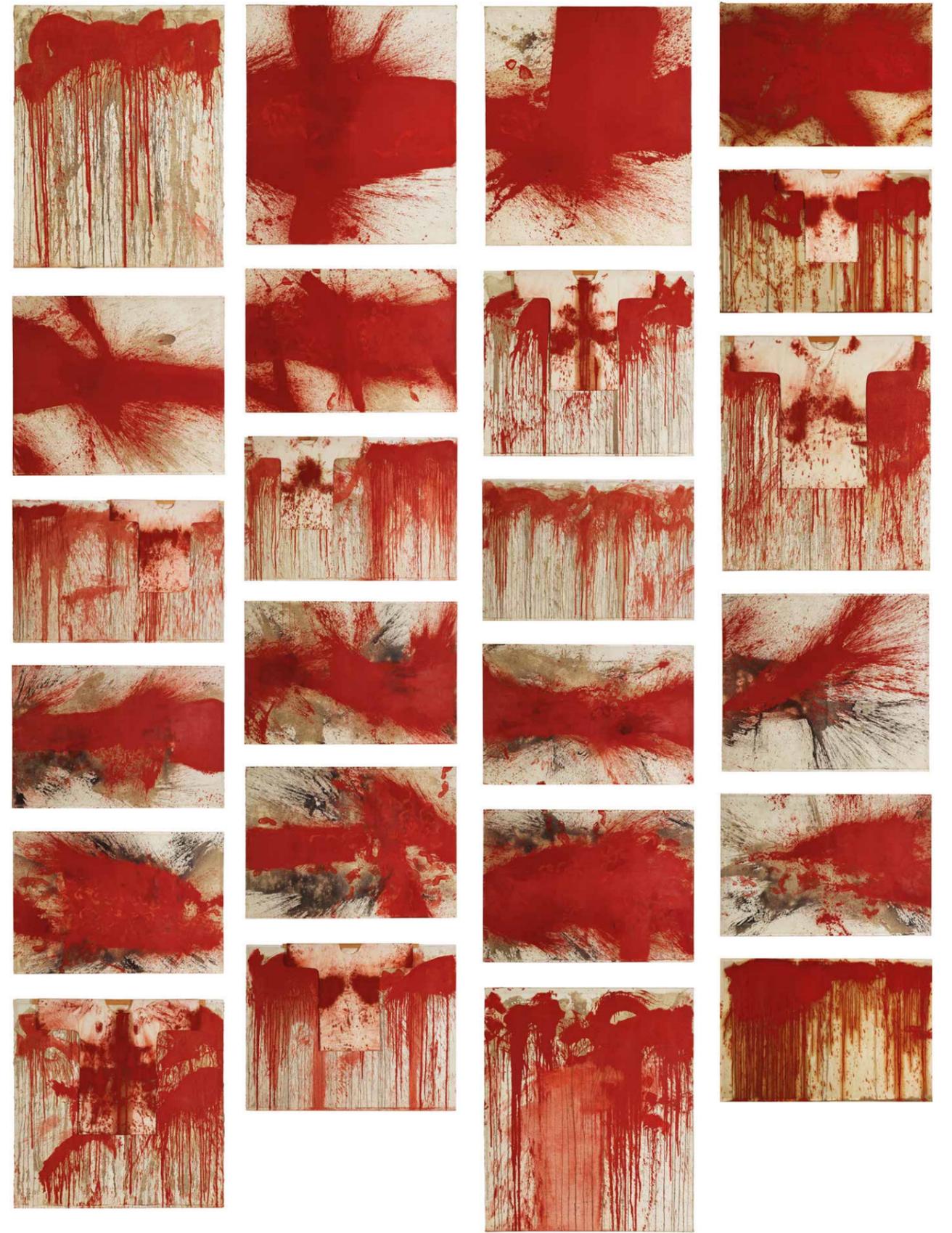
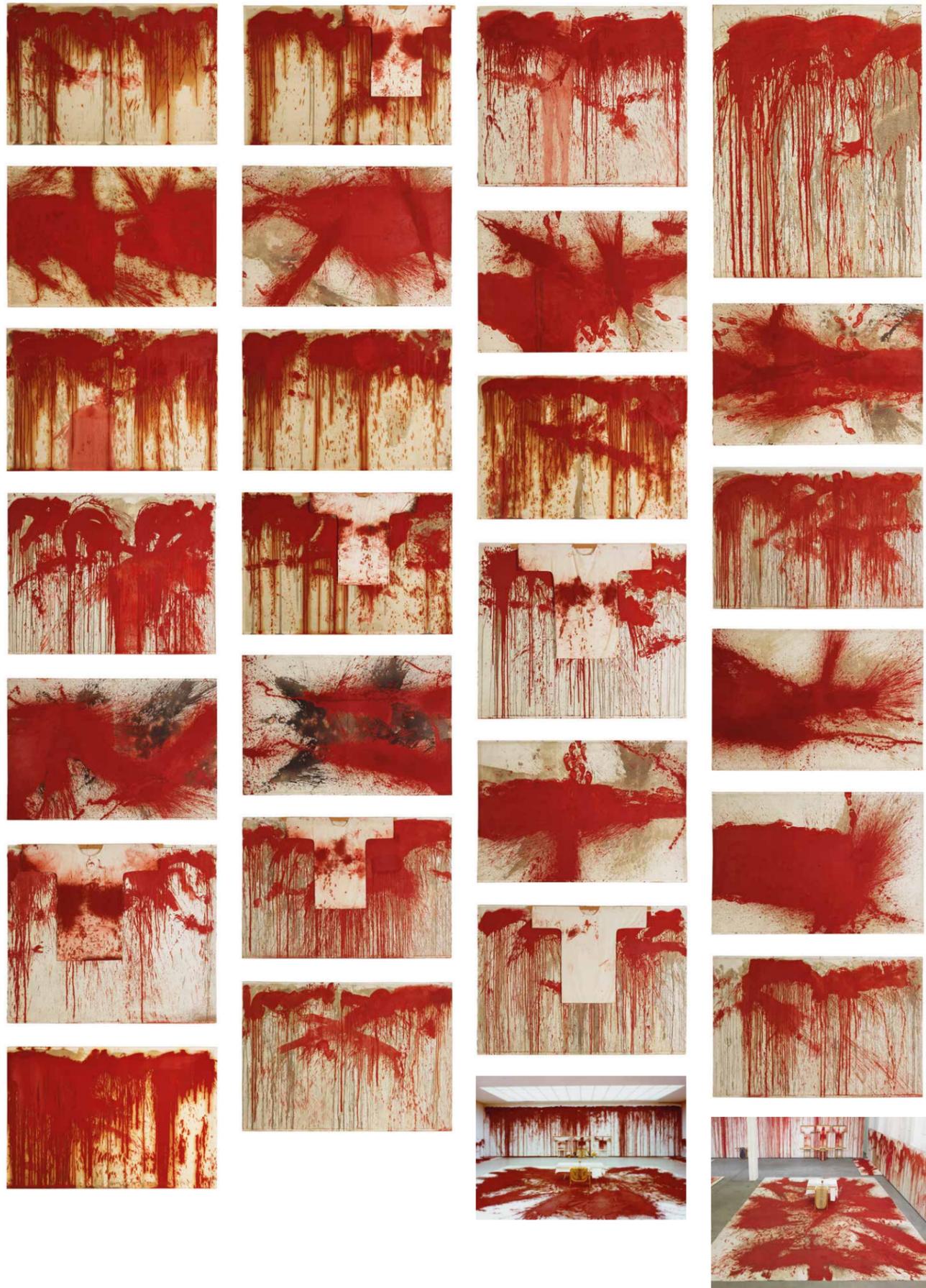


**»Der Zeit ihre Kunst.  
Der Kunst ihre Freiheit.«**

(Ludwig Hevesi)



HERMANN NITSCH, AUSSTELLUNGSANSICHT, WIENER SECESSION, 1987  
FOTO: LIESELOTTE BIBER





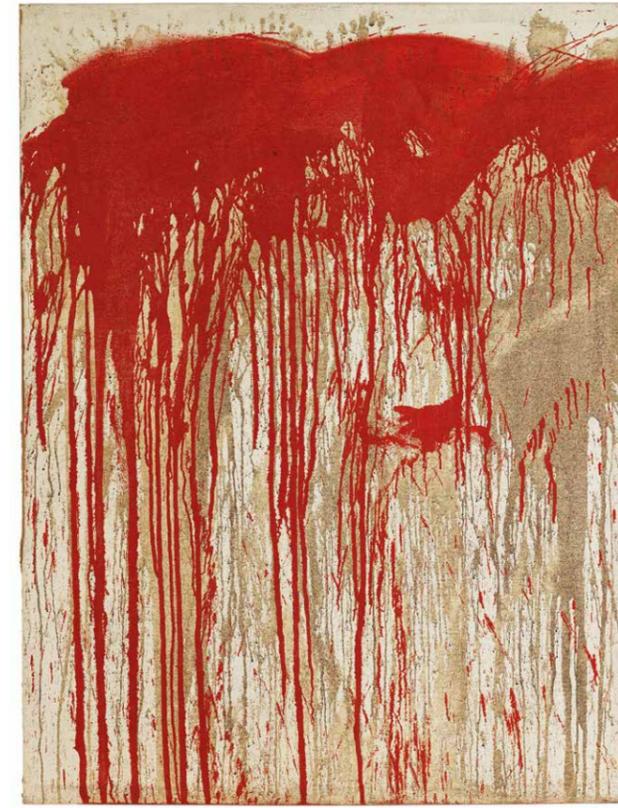
1. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF MOLINO, 1987  
200 X 300,5 X 3 CM



3. SCHÜTTBILD, ÖL AUF LEINWAND, 1987  
199,5 X 235,5 X 3 CM



2. SCHÜTTBILD MIT MALHEMD, ÖL/BLUT AUF MOLINO, 1987  
200 X 309 X 6 CM



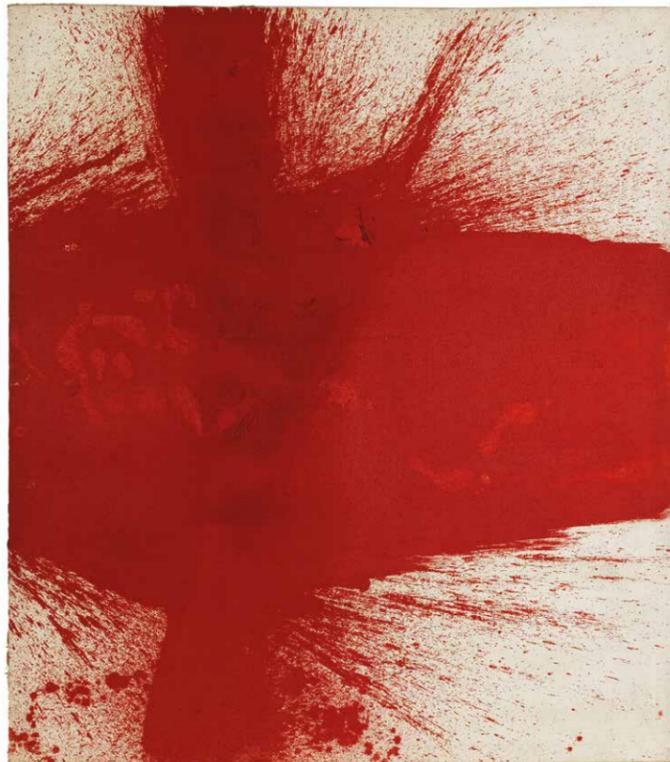
4. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
199,5 X 153 X 3 CM



5. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200,5 X 161 X 3 CM



7. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200 X 174,5 X 3 CM



6. SCHÜTTBILD, ÖL AUF LEINWAND, 1987  
200 X 177,5 X 3 CM



8. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF MOLINO, 1987  
200 X 300,5 X 3 CM



9. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF MOLINO, 1987  
200,5 X 300,5 X 3 CM



11. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200 X 300,6 X 3 CM



10. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200 X 300,5 X 3 CM



12. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200 X 300 X 3 CM

**HERMANN NITSCH, 2019,  
VORWORT ZUR AUSSTELLUNG  
IM ALF LECHNER MUSEUM**

**1987 Wiener Secession**

1987 wurde ich von otmar rynchlik und edelbert köb eingeladen in der wiener secession eine malaktion zu veranstalten. ich nahm diese einladung mit freuden an, wurden doch in diesem haus um die jahrhundertwende impressionisten, gauguin und van gogh, hodler, klimt und schiele und vor allem klingers beethoven mit dem dazugehörigen klimt fries ausgestellt. rudi fuchs unterstützte mein projekt, mein freund lüpertz war anwesend, wir tauschten bilder. die aus der malaktion sich ergebenden resultate ergaben eine installationsausstellung, die viel beachtet wurde. ich konnte auch zur zeit der ausstellung eine lehraktion veranstalten, die den zusammenhang von aktionsmalerei und dem orgien mysterien theater aufzeigte. das gesamtgefüge der secessionsexponate konnte zusammengehalten werden und wechselte mehrmals den besitzer. die einzelnen bilder werden nicht signiert, um eine zerstörung, auflösung und zerstückelung des gesamtprojektes in richtung kunsthandel zu verhindern. es existiert nur ein zertifikat, welches die echtheit der secessionmalerei durch mich bestätigt. meine vorstellung von litanei und ritual konnte ich bei dieser malaktion realisieren. die bereits von den secessionisten angestrebte tendenz das ausstellungsgebäude als tempel zu begreifen, kam mir entgegen. die sakralisierung aller kunst wurde und wird auch von mir angestrebt. kunst ist für mich metaphysische tätigkeit. während der öffentlichen malaktion wurde die gregorianische osterliturgie gespielt. etwas von den mittelalterlichen passionsdarstellungen, passionsspielen und auch von den passionen von schütz und bach sollte mit den mitteln meiner aktionsmalerei weitergeführt werden. das archetypen und verdrängtes aus dem unbewussten herausholende schütten mit farbe und blut sollte das leiden christi, den exzess des kreuzes veranschaulichen, aber auch die umkehrung der passion, die orgiastik, das fest der trauben, des traubenfleisches soll wach gerufen werden. dionysos und der gekreuzigte assoziieren sich. geschundenes fleisch, zerquetschtes traubenfleisch weisen in das orgien mysterien theater.

**Orgien Mysterien Theater in Prinzendorf**

die gestaltung, sensibilisierung, intensivierung und ästhetische ritualisierung unseres lebensablaufs führt zum gesamtkunstwerk. das leben selbst wird zum kunstwerk, wird ästhetisch überhöht, die form treibt das leben zum fest. ursprünglich wurde ausgegangen vom drama, von dem sich mit dem mythos verbindenden drama. die mythische formel von tod und auferstehung, die aufbauende, formende kraft der zerstörung als wesentliches element der unaufhörlich sich ausbreitenden lebendigkeit stellt sich dar durch die wucht der dramatischen katastrophe. das drama macht die innerste, essenzielle lebendigkeit erst anschaulich, es wird in den abgrund geschaut, der eine rational nicht zu fassende, schaudern machende wirklichkeit und naturkraft zeigt, die über leben und tod hinausgeht. eine ekstase, die bis in die bahnen der gestirne und in den verwandlungspunkt des todes reicht, fliesst durch uns und offenbart sich.

eine schöpfung, die sich selbst verschlingt, einschmilzt, um sich wieder neu zu gebären, stellt sich dar. der vorgang des eintauchens in die essenz, in den extremen verwandlungsprozess, in den grundsätzlichen ekstatischen prozess, in den grundexzess ergibt sich. die existenzgier des raubtieren, die verheimlichte wollust zu töten, die verdrängte, uneingestandene jagdlust kommt durch die katastrophe des dramas hoch. die aufgestaute sinnhaftigkeit stürzt in die abreaktion. das ewig sich ereignende drama, das morden der atriden, der geblendete vatermörder und blutschänderische ödipus, christus am kreuz werden in den aktionen des o.m. theaters wesentlich. das wesen der wirklichkeit, welches tief im tragischen vollzug des weltganzen, in dem als drama ablaufenden schöpfungsereignis liegt, wird begreiflich. rohes fleisch wird zerrissen, geschlachtete schafe, rinder, tierkadaver werden geöffnet, ausgeweidet, blutschleimfeuchte, nasse eingeweide werden herausgerissen, herausgezogen, leibwarme, heissfeuchte gedärme quellen aus den offenen tierleibern und fallen auf den boden. auf prallen, überreifen, übersüssen, saftvollen weinbeeren wird herumgetrampelt, herumgesprungen. der blasse fuss spürt, tastet das nass des traubenzuckersaftes und den schleim des übersüssen, zuckervollen, zerquetschten fruchtfleisches. überall gärungsbereite maische.

blut spritzt auf weisse kalkwände. blut spritzt warm, heiss und lau auf weisse bettwäsche. schmerzliche, wollüstige beanspruchung unserer fünf sinne bringt rausch, das rasen, die exzessive wirklichkeit der schöpfung in unser bewusstsein.

## »nicht umsonst ist rot die intensivste farbe, die ich kenne, ist rot die farbe, die am intensivsten zur registration reizt, weil sie die farbe des lebens und des todes gleichzeitig ist.«

das prinzip dionysos erklärt sich. der gott des rausches, des überschwanges, der zerreisungs-ekstase, der neuordnung, der veränderung, der gott des tragischen, der tragödie erfüllt unsere Herzen. der gott weiss, dass theater, drama eigentlich das ereignis der gesamten schöpfung bedeutet. er weiss, dass der schöpfungsablauf innigst mit dem tragischen verbunden ist, mit dem widerstand, welcher jeder schöpferischen entfaltung gegenübersteht und auferlegt ist, welcher zum tragischen scheitern führen kann. grundsätzlicher gedacht: das uns tragisch scheinende ist permanentes fließen alles sich ereignenden, ist fließen in die verwandlung des todes. jener immerwährende strom der alles zu ständigem, sich verwandelndem ereignis bringt, ist das bleibende, das sich ewig im raum der unendlichkeit vollzieht. letztlich meint der gott der auseinanderfliehenden milchstrassen, der sich im vollzug ihres existierens zerreisenden expandierenden schöpfung, die annahme des tragischen und seine überwindung durch das fest. das 6 tage spiel des orgien mysterien theaters, das grösste fest der menschheit, wird alljährlich im weinviertel aufgeführt.

**Synästhesie**

die spätromantik, die kunst des jugendstils, endete damit, ein ungenügen an den damaligen kunstmitteln zu finden. trotz einer übersensibilisierung und einer manieristischen übersteigerung fühlte man sich unbefriedigt. es wurde versucht, auszubrechen. neben der additiv angestrebten einheit von dichtung und musik innerhalb der gesamtwerksbemühungen von richard wagner, dessen musik überdies im spätwerk (parsifal) die klangfarbe empfindbar machte, versuchte man umfänglicher verschiedene medien zueinander in beziehung zu bringen. demonstrativ geschah dies bei skryabin, neben einem farbklavier versuchte er, eine duftorgel zu entwickeln. (bei seiner prometheussinfonie sind töne mit farbprojektionen vermischt.) seine musik war in dem masse spät, dass sie mit synästhetischen empfindungs-

werten und erotisch religiös philosophischen projektionen überladen war. sein synästhetisches denken ging aber noch weiter und sollte in dem philosophisch religiösen projekt des „mysteriums“ gipfeln.) (musik sollte eine allbeglückende mystische verückung erzeugen.) selbst ein umwerter wie kandinsky war durch die synästhesie entscheidend bestimmt. trotzdem musste die nachfolgende kunst einen anderen weg gehen und die synästhesie vergessen. erst das informell änderte vieles. das konkrete der verschütteten und verschmierten farbe bietet sich an. durch das schütten, plantschen, spritzen und schmieren wurde die farbe als substanz erkannt, nicht die farbe wurde auf das bild gestrichen, sondern die paste der farbe wurde aus der tube gedrückt, verschmiert usw. einen schritt weiter gingen die aktionen, das aktionstheater. die aktionen verwerteten das tatsächlich erlebte, das sich tatsächlich ereignende für die kunst. diese geschehnisse wurden nicht mehr gespielt, nicht mehr interpretiert, wie das beim klassischen theater der fall war. keine guckkastenbühne, nicht der magere ausschnitt, den eine guckkastenbühne bietet, zwingt uns mehr zu beengten ausblicken, die kunstgattungen voneinander trennen. unsere sinne sollen nicht hinter der möglichkeit des erfassbaren nachhinken. die begebenheit wird zum synästhetisch begreifbaren all erhoben. unsere erlebnismöglichkeit ist von natur aus synästhetisch.

**Das Malhemd**

meine grosse verehrung für stephan george und klimt und meine überzeugung, dass kunstausbübung der tätigkeit eines priesters gleichzusetzen ist, bewogen mich bereits 1960 ein kuttenartig, einfach geschnittenes, weisses malhemd während meiner malaktionen anzuziehen. das tragen des hemdes wurde später noch vertieft durch die auseinandersetzung mit den relikten des o. m. theaters. der in den exzess ekstatisch abgestiegene akteur befleckt und beschüttet so spontan als möglich von seiner intensität und erregung bestimmt, die bildfläche. oft noch spontaner als

es nur auf der bildfläche gelingt, trägt sich die intensität auf dem HEMD auf. es wird automatisch befleckt, besudelt, beschmutzt, betappt, beschmiert, beschüttet, bespritzt mit blut (roter farbe), mit allen farben des regenbogens, des farbspektrums. der vorgang seismographiert sich entschiedener, weil der zwanghaft ordnende gedanke ausgeschaltet ist. der herausgeforderte, konzipierte zufall ist alleinherrscher, nur die intensität des vorganges zeichnet sich unbestechlich unleugbar ab. das hemd wird feucht vom „schweiss und blut“ der farbe. nasse, farbige blutflecken von farbigem blut bilden sich und kleben am nackten körper des malers. rasch verdunstender terpentin. der abstieg des malers in richtung der bereiche des unappetitlichen, der perversion, des todes, des mordes, des opfers, des gemordet werdens, des geopfert werdens. sein abstieg in richtung orgiastik, rasender sexualität, in abgrund und gefahr des erlebens, der uns bedingenden grundkräfte, zeigt sich am blutfarbigen niederschlag auf dem kleid. es ist, als ob der unsere abgründe eröffnende maler beim malvorgang in die nähe des blutschwitzens, des austrinkens des leidenskelches, der geisselung, der kreuzigung, der zerreißung des dionysos, der blendung des ödipus gerät. sein priesterkleid, sein opferhemd ist geprägt vom feuchten stempel der entäusserung.

ICH BIN DER MALER, DER DIESEN HERRLICHEN WEIN FÜR EUCH KELTERT. MEIN KLEID IST GEZEICHNET UND TRÄGT NASSE SPUREN VOM FEUCHTEN, ZERQUETSCHTEN PURPUR, DEM BLUTIGEN FLEISCH DER TRAUBE, VON DER GÄREN DEN, dunstenden, dampfenden MAISCHE. es ist bespritzt vom vergorenen, betäubenden, bis zum wahnsinn berausenden, mostigen frischen wein. ICH BIN DER MALER, der das TIER (untier, gotttier, stier des mithras – drache – totemtier) FÜR EUCH SCHLACHTET UND JAGT. ich wühle mit beiden HÄNDEN IM BLUTFEUCHTEN FLEISCH SEINER EINGEWEIDE UND BEFLECKE MIT KOT, BLUT UND SCHULD MEIN HEMD. das hemd wird oft als höchster schmuck und trophäe auf ein bild gehängt, um dessen farbgefüge zu bereichern. es gibt bilder, die brauchen kein hemd, andere verlangen danach. sowohl bilder als auch hemd können allein existieren. finde ich an einem hemd ungenügen, wird es durch strenge geste bemalt.

## »die sakralisierung aller kunst wurde und wird auch von mir angestrebt.«

### Die Entwicklung meiner Malerei

schon früh war mir die farbe ein anliegen. die malerei ist eine sache der farbe, die glut der farbe bei den alten meistern, vor allem bei el greco und rembrandt, sowie die hellen, sonnenstrahlenden farben der impressionisten bis zu resultaten der gegenwart vermochten mich zu begeistern. in der musik äussert sich die farbe durch die harmonie. tönende farbkunst entsteht von der frühen mehrstimmigkeit über bach, die tristanchromatik und den heissen klang der schönbergschule bis zur gegenwart.

meine frühesten und frühen bilder beschäftigten sich mit den farben des ganzen skalenbereiches. durch die entwicklung meiner malerei zur aktion bekam die farbe eine andere aufgabe, sie wurde des vielfachen klanges enthoben, sie wurde als substanz gebraucht, sie wurde zu blut und schleim. die farbe von fleisch, blut und eingeweideten wurde wesentlich. die tonart rot dominierte. monochrome archaik entstand. alles wurde auf die farbe der ekstase, des opfers, der schlachtung, der passion, des blutes, des fleisches ausgerichtet. die farbe, die das blut und fleisch des gottes trägt, wurde permanent zelebriert.

als roter konsekrierter wein wurde sie als blut gottes getrunken. substanzen, die nahrung bedeuten, deren einverleibung den stoffwechsel bedingen, wurden und werden bei meinen aktionen verwendet. die farbe der aggression, des todes, des exzesses ist gleichzeitig auch die farbe intensivsten lebens. blut ist lebenssaft. die tiefe des todes trägt den keim der wiedergeburt in sich.

vieles an meiner arbeit ist realisiert. der ausbruch aus der norm, der fast opferhafte exhibitionistische abstieg jenseits der schambereiche in den tabulosen raum, in den überpersönlichen dionysischen welteneros, in das dunkel chaotischer kraftgründe wurde oft vollzogen. viel licht wurde ins bewusstsein gezogen. es geht mir jetzt um die auswertung dieses lichtes. fleisch und blut kann nicht nur essend einverleibt werden, es ist auch

über das licht erfahrbar. die erscheinungen des lichtes, die mannigfaltigen erscheinungen des farbigen lichtes, die farben der auferstehung sind wichtig für mich geworden. trotz des tragisch exzessiv lebensbejahenden grundthemas meiner arbeit erfährt meine auseinandersetzung eine noch nie dagewesene heiterkeit. eine neue stimulanzen soll von meinen bildern ausgehen. die farben aller blumen, aller kosmischen lichtabgründe sollen heiter festlich inszeniert werden. es war ein lang gehegter wunsch von mir, das gesamte farbspektrum in meine malerei wieder einzuführen. im sommer 1989 erfüllte ich mir diesen wunsch. nach 30 jahren malte ich wieder mit verschiedenen farben. ich arbeite am heiteren finale meines gesamtkunstwerkes. der reichtum von geschmacks-, geruchs-, tast- und gehörsempfindungen weitet sich zur unbedingten auseinandersetzung mit dem farbigen licht aus.

### Farben des Grals

der gral ist ein symbol das aus der christlichen mythologie in zusammenhang mit dem sakrament der eucharistie, wohl auch des mysteriums der transsubstantiation, ins bewusstsein der menschheit gestiegen ist. es handelt sich um ein symbol, das lebendigkeit zusammenfassende wirkung ausübt; der von der gralssymbolik faszinierte fühlt sich hingezogen zu einem heilsymbol, das sein streben ausrichtet und neutralisiert. neben vielen auslegungen der erscheinung, wirkung und symbolik des grals ist nur die deutung des grals als symbol des selbst von c.g. jung vorerst die einleuchtendste. der gral scheint die gegensätze zwischen immanenz und transzendenz etwas abzuschwächen, anzunähern. aus dem in die einzelung, in das sterbliche leben gestellten ich wird das selbst, welches den zusammenhang mit dem ganzen, mit der unendlichen, unsterblichen lebendigkeit erfährt, und dies aus dem jetzt unserer hiesigen lebendigkeit. transzendenz erfahren aus unserer erfüllten lebendigkeit lässt sich gerade aus dieser unserer jetzigen, unseres jetzigen daseins erfahren. der gral bringt nahrung, speise und kraft uns lebendigen. sinnliches wird aus der transzendenz geboten, unser dasein wird aufgewertet, sinnliches, geruch, speise, licht, farbe, unser dasein aufwertendes und intensivierendes leuchtet aus der transzendenz ins irdische dasein. die erscheinung des grals kann auch als die verbesserung des seins aufgefasst werden, das sein legt sich dar (wie durch gesamtkunstwerk), zerlegt in grundelemente synästhetischen erfahrens oder überhaupt das sein wird durch das gesamtkunstwerk seinerseits dargestellt, verheissen, und andererseits wird durch die leistung des gesamt-kunstwerkes sein verwirklicht, intensiviert. das

sein als der grund eines möglichen gottes, das sein, in dem auch gott zu hause ist, offenbart sich als vision des gesamtkunstwerkes (gott). das sein zeigt sich nun nicht als person, als subjekt, sondern als algebraisch abstrakt auftretendes leuchtendes, dem gesamtkunstwerk entsprungenes, zur form gewordenes, verdichtetes synästhetisches gefüge, welches ins sein zieht. ein möglicher gott strahlt als kunstwerk, wird uns durch die leiblichkeit des kunstwerkes verständlicher, die ausstrahlung der wirkung des grals ist über alle fünf sinne zu erfahren, als speise, geschmack, geruch, farbe, licht, klang, tastempfindung zu registrieren. ein zum symbol verdichtetes angebot des seienden wird zum sein. das kunstwerk verdichtet die normale sinnliche erfahrung zur synästhetischen einverleibung der aussenwelt. die gaben des grals werden zu brot und wein, zu fleisch und blut, der substanz des seins, wer die speise des seins isst, wird des ewigenseins teilhaftig. durch diese speise erfährt die lebendigkeit verdichtung, abstraktion.

QUELLE: „Hermann Nitsch - Das Gesamtkunstwerk“, hg. Alf Lechner Stiftung, Dortmund 2019, S. 19-23.



13. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200 X 238,5 X 3 CM



15. SCHÜTTBILD MIT MALHEMD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200 X 230 X 6 CM



14. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200 X 299,5 X 3 CM



16. SCHÜTTBILD MIT MALHEMD, ÖL/BLUT AUF MOLINO, 1987  
200 X 300 X 6 CM



17. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF MOLINO, 1987  
199,5 X 300 X 3 CM



19. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF MOLINO, 1987  
200 X 300 X 3 CM



18. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF MOLINO, 1987  
200 X 300 X 3 CM



20. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200 X 300,5 X 3 CM

## OTMAR RYCHLIK, MALAKTIONISMUS. EIN GESPRÄCH MIT HERMANN NITSCH, 1987

### Die frühesten Malaktionen haben 1960 stattgefunden. Aus welcher Vorstellung sind sie entstanden und wie sind sie vollzogen worden?

Die Verbindung zwischen meinem Aktionstheater und der informellen Malerei bzw. der Aktionsmalerei wurde mir um 1959/1960 bewusst. Der Malvorgang der abstrakten Expressionisten (Pollock, Mathieu u. a.) hatte dramatischen Charakter. Der Produktionsprozess, das sich in der Zeit ereignende Malgeschehen, wurde gleich wichtig wie das Resultat. In diesem Sinn veranstaltete ich 1960 in meinem Atelier im Technischen Museum – in welchem ich damals als Graphiker beschäftigt war – Malaktionen. Der dramatische Vorgang der Malaktion war Bestandteil meines O. M. Theaters. Ich glaube, was informelle Malerei betrifft, ging ich damals an die Grenzen dieser Möglichkeiten. Ich benützte kaum mehr den Pinsel, das Spritzen und Verschütten der Malsubstanz auf einer Fläche war das eigentliche Geschehnis. Die Malaktion wurde durch Fotografie und Film dokumentiert.

### Welche Aussage des O. M. Theaters hat den engsten Bezug zur Malerei?

Ursprünglich war das O. M. Theater eine Wortdichtung. Ich arbeitete daran seit 1956. Ich wollte damals schon ein sechs Tage dauerndes Drama schreiben. Meine Sprache war beeinflusst von Trakl, dem deutschen Expressionismus, dem französischen Symbolismus, Stephan George, Joyce und zuletzt dem Surrealismus. Ich bemühte mich stets um Sprachgewalt, um eine sinnlich intensive Sprache, die ich in Dramen nur bei Kleist und in der griechischen Tragödie verwirklicht sah. Um 1958 sah ich ein, dass das, was ich wollte, mit der traditionellen Sprache nicht mehr verwirklichtbar war. Ich ging dazu über, das Wort zu verlassen und an den Zuschauer direkte sinnliche Empfindungen heranzutragen. Meine Spielteilnehmer sollten schmecken, riechen, schauen, hören, tasten. Reale Geschehnisse wurden inszeniert, deren sinnliche Intensität die Spielteilnehmer tief treffen sollte. Neben dem Zuschauen von Geruchs- und Geschmackswerten wurden Flüssigkeiten wie Blut, Essig, Wein, Milch, Eidotter usw. im Theater verschüttet. Rohes Fleisch, lauwarmes, nasses, blutiges Gekröse sollte geschaut und getastet werden. Substanzsinnlichkeit war mir wichtig. Die gleiche Substanzsinnlichkeit sehe ich in der

informellen Malerei verwirklicht. Farben werden geschüttet und auf das Bild gespritzt, Farbe wird auf das Bild geplantscht und darauf verschmiert, breiige Farbpaste wird auf das Bild geschmiert. Der Malvorgang wird zum Geschehnis in der Zeit. Theater hat sich auf der Bildfläche ereignet. Ich sage immer, die Malerei des O. M. Theaters ist die visuelle Grammatik meines Theaters auf einer Bildfläche. Die eigentliche Aktion, das eigentliche Aktionstheater, verlässt das Refugium der Bildfläche und geht hinaus in den Raum, in die totale Wirklichkeit.

### Die ersten Malaktionen haben also unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattgefunden?

Der sogenannte Ausschluss der Öffentlichkeit hat sich zwangsläufig ergeben, weil lediglich eine kleine Gruppe von engsten Künstlerfreunden an dieser Geburt eines wirklich neuen, nonverbalen Theaters interessiert war. Jene wenigen haben aber an der Dokumentation durch Foto und Film gearbeitet. Das Publikum wurde durch diese Dokumentation in utopischer Hinsicht einbezogen. Es existieren einige filmische und photographische Dokumentationen dieser frühen Malaktionen.

### Haben damals schon Requisiten – im O. M. theatralischen Sinn – existiert, wurden schon Objekte einbezogen, deren ritueller Charakter auf die Kosmologie ihrer theatralischen Vision hingewiesen hat?

Bei meinen frühesten Auseinandersetzungen war es für mich selbstverständlich, dass Kunst etwas der Religion Ähnliches ist und Kunstausübung einem Ritual entspricht, so wie ich Theater überhaupt ins Rituelle ausweiten wollte und will. Ähnliche Gedanken sah ich bei Stephan George und Gustav Klimt verwirklicht. Auch sie begriffen ihre Rolle als Priestertum. Klimt malte in einem Ritualgewand. In diesem Sinn war ich schon bei meinen ersten Malaktionen mit einem kuttenartigen Hemd bekleidet, ohne welches meine heutigen Malrituale nicht mehr denkbar sind. Übrigens stieß man 1960 mit solchen Gedanken auf größten Widerstand. Die Konservativen verstanden mich sowieso nicht und die Avantgarde war sehr rational ausgerichtet.

### Und spielten diese Gewänder damals dieselbe Rolle im Bild wie heute – und um es genauer zu fassen: Welche ist eigentlich die Rolle des als integrierenden Bestandteil des Werkes vor das Bild gehängten Gewandes?

Ich spielte schon früh mit dem Gedanken, das farbbeschmutzte Hemd als Relikt aufzuheben. Drei Jahre nach der ersten Malaktion bemühte ich mich schon um die Konservierung der Aktionsrelikte. Bei Aktionen benützte weiße Tücher und eben Ak-

tionsgewänder wurden als Relikte ausgestellt. Um 1969 begann ich Ritualgewänder der christlichen Kirche vor meine Aktionsmalereien zu hängen. Später tat ich dies mit den von mir benützten Malhemden. Das Gewand als Träger der Spuren blutigsten Leidens entspricht frühester direkter Bildwerdung.

### Sie sprechen vom „vera ikon“, vom wahren Bild, vom nicht von Menschhand gemachten Bild der Gottheit, vom Bild, das die Gottheit von sich selbst entwirft, nachdem sie der Schöpfung das Wort gegeben hat?

Mir liegt eine blasphemische Aussage fern, aber ich meine ein Bild, das etwas Geschehenes, etwas wohl durch Menschenhand Geschaffenes, automatisch seismographiert. Es ist etwas über die traditionelle Malerei Hinausgehendes, eine ergreifende Sprache des sich Ereignens drückt sich ab, eine Monotypie der Malorgiastik saugt sich in den weißen Stoff des Hemdes.

### Aber dieser Automatismus könnte als das „nicht von Menschenhand Geschaffene“ gelten, zumindest in dem Übersetzungssinn, dass das Bild aus dem Unterbewusstsein kommt.

Die automatischen Versuche der Surrealisten litten darunter, dass die Konstruktion der Sprache doch letztlich kein freies automatisches Fließen möglich macht. Erst den abstrakten Expressionisten, der informellen Malerei ist es gelungen, den Andrang des Unbewussten, das Kreatürliche unvermittelt zur Anschauung zu bringen. Die nonverbale Sprache des Sinnenrausches ergoss sich über das Papier. In diesem Sinne könnte man sagen, dass sich das kreatürlich dionysische Ereignis auf dem Bildträger niederschlägt. Selbstverständlich ist diese Kunst ohne Psychoanalyse nicht möglich. Sie hat uns zu radikalen Leistungen auf diesem Gebiet angespornt. Viele Lebensbereiche, die in uns wesen, sollen gerade durch die Aktionsmalerei und natürlich auch in der visuellen Aktion des O. M. Theaters bewusst gemacht werden.

### Wie lange war die Phase der ersten Malaktionen, welche war ihre Entwicklung und wann hat sie geendet?

Zur gleichen Zeit, als ich die ersten Malaktionen durchführte, entstanden meine „Kreuzwegstationen“, 2 x 3 m große Bilder. Damit bemühte ich mich, den Gedanken der Malaktion im Hinblick auf ein bleibendes Resultat auszuweiten. Bei den gezählten Malaktionen ging es nur um die Dokumentation des Malvorganges, die Resultate, meist mit billigster Farbe beschüttete Papierflächen,

wurden vernichtet. Die erste bis dritte Malaktion führte ich wie gesagt in meinem Atelier im Technischen Museum durch. Meine dortigen Arbeitskollegen fotografierten und filmten den Vorgang. Man hielt mich für verrückt und hatte Mitleid mit mir. Ich bin glücklich, dass ich einige dieser Dokumentationen besitze. Meine vierte Malaktion fand in meinem ersten privaten Atelier, das ich in einem Gemeindebau in Großjedlersdorf gemietet hatte, statt. Wieder filmte und fotografierte ein Arbeitskollege. Die fünfte und sechste Malaktion

## »die malerei soll unser empfinden zu tiefer und intensiver sinnlicher registrierung öffnen.«

fand bereits in meinem zweiten Atelier, ebenfalls in Großjedlersdorf in der Brünnerstraße, welches ich bis 1976 gemietet hatte, statt. Ein kunstintereessierter Freund, Peter Jurkowsch, hielt diese Aktionen fest. Die siebente Aktion fand im Studio Muehl im 20. Wiener Gemeindebezirk statt im Rahmen unserer bekanntgewordenen Einmauerungsaktion gemeinsam mit Otto Muehl und Adolf Frohner. Diese Malaktion öffnete bereits die Tore zu den eigentlichen Aktionen. Sie war verbunden mit der Kreuzigung eines geschlachteten Lammes. Das Fleisch war noch nicht über den Weg eines Geschehnisses in die Aktionen einbezogen. Blut wurde das erste Mal auf die Leinwand geschüttet. Trotz des geschlachteten Schafes zähle ich diese Aktion noch zu den Malaktionen. 1962 führte ich mit meinem eigenen Körper die erste eigentliche Aktion durch. Danach fand für längere Zeit die letzte, achte Malaktion, wieder in der Brünnerstraße, statt. In den folgenden Jahren ereigneten sich hauptsächlich, ich möchte fast sagen auf der ganzen Welt, die Aktionen des O. M. Theaters. Erst in den 70er Jahren veranstaltete ich wieder kleinere Malaktionen.

### Dennoch hat das Moment des Malens auch für die umfassenden, theatralischen Aktionen große Bedeutung. Kann man hier von Symbolbedeutung sprechen oder lehnen Sie solche narrativen Erklärungsmodelle ab?

Ich versuche, mein eigenes Werk immer wieder didaktisch aufzuarbeiten. Ich möchte durch meine Arbeit die Geschichte der Schöpfung, der Psyche,

des Bewusstseins erzählen. Gleichzeitig damit erzählt sich auch die folgerichtige Entwicklung meiner Arbeit. In diesem Sinn zeige ich immer wieder meine Aktionsmalerei als Vorstufe meiner Aktionen. Mein Theater ist ein extrem visuelles Theater. Qualitäten meiner Malerei lassen sich bei jeder Aktion im gesteigerten Sinn erkennen. Trotzdem bedeutet es mir eine große Freude, das aktionistische Geschehen immer wieder auf eine Bildfläche zurückzubringen, auf dass es sich wieder in den Raum bis zu den Bahnen der Gestirne in Richtung Unendlichkeit ausweiten kann. Meine Malerei soll in meinem Theater immer wieder eine litaneihafte Funktion haben, vergleichbar dem gregorianischen Choral. Meine Malerei soll eine Einleitungsformel, eine Meditationsformel in Richtung zum orgiastischen Geschehen des dramatischen Exzesses sein. Mein Ziel wäre es, dass in meinem Theater die Spielteilnehmer an dem Malritual, der Malliturgie teilnehmen. Sie selbst werden Farbe oder Blut an und auf weiß getünchte Flächen schütten. Die Malerei soll unser Empfinden zu tiefer und intensiver sinnlicher Registrierung öffnen.

**Sie führt, wenn ich es richtig und aus meinem katholischen Selbstverständnis sehe, auch zur gesteigerten Einfühlung in die Passions-symbolik?**

Meine Umwelt hat mich als junger Mensch zum Christentum erzogen. Schopenhauer hat in mir das Verständnis der asiatischen Philosophie eröffnet. Insgesamt ergab sich dadurch für mich eine strikte Weltverneinung zugunsten eines Seins in der Transzendenz. Die eigene Vitalität, intensivste, berauschte Naturerlebnisse und der Eindruck, den Nietzsches Schriften bei mir hinterließen, und das Studium der Psychoanalyse brachten mich zu einer rückhaltlosen Lebens- und Seinsbejahung. Ich liebe das Ereignis der Schöpfung und möchte mich ihr, mich und sie selbst verwirklichend, anschließen. Der Gedanke, dass die verdrängte Orgiastik in der Tatsache der Passion wiederauflebt, ergriff mich zutiefst. Die Passion ist die Umkehrung der Orgiastik. Verdrängtes Leben zeigt sich um jeden Preis, will Intensität, selbst um den Preis des Leidens. Intensives Erleben liegt nahe dem Leiden. Blut ist der Saft des Lebens und das rote hervorquellende Blut signalisiert die Verletzung, das Leid, die Gefahr, den Tod. Die Passion ist das Leben, hochgehoben zur dionysischen Tatsache des tragischen Erleidens des Seins. Mich hat beim Registrieren der großen Passionsdarstellungen in Malerei und Musik immer wieder die Gewalt des Lebens und die tiefe, schauerliche Abgründigkeit des in aller Ewigkeit und Unendlichkeit sich

## » meine arbeit soll eine schule des lebens, der wahrnehmung und der empfindung sein.«

ereignenden Lebens erschüttert. Die ungeheure, aus dem Abgrund ihrer selbst sich ereignende Natur hat mich zutiefst betroffen und erschreckt. Ich musste sehen, in welcher furchtbaren Masken sich das Leben zeigt. Immer wieder ergriff mich an den Leidensabgründen der Passion die tiefe ungeheuerliche Kraft des Lebens. Nicht umsonst ist Rot die intensivste Farbe, die ich kenne, ist Rot die Farbe, die am intensivsten zur Registrierung reizt, weil sie die Farbe des Lebens und des Todes gleichzeitig ist.

**In welchem Zusammenhang haben Sie zu einem viel späteren Zeitpunkt, nämlich 1983, das Thema der reinen Malaktion wieder aufgegriffen? War es für Sie Retrospektive und Zusammenfassung oder Neuorientierung mit bereits angewandten Mitteln?**

Zwischen 1963 und 1983 ganz beschäftigt mit dem Schreiben meiner Partituren, mit dem Realisieren meiner Aktionen und der Aufbereitung meiner Aktionsrelikte, führte ich nurmehr kleine Malaktionen durch, vor allem, weil ich bei vielen meiner Ausstellungen Zwickelbilder oder eben neue kleine Bilder brauchte, die das Gesamtgefüge der gezeigten Installationen ergänzen sollten. 1983 lud mich Rudi Fuchs zu einer großen Retrospektive ins Van Abbemuseum (Eindhoven, Niederlande) ein. Mein großes Atelier, der Schüttenboden des Schlosses, wurde ausgeräumt. Ich wusste, dass diese Bilder alle nie mehr nach Prinzendorf zurückkommen würden, denn sie waren verkauft und die Leihgeber beanspruchten sie selbst. Große Wehmut erfasste mich. Eine große unschuldige Lust überkam mich, wieder zu malen, unbekümmert zu malen, unbekümmerter denn je. Nie vorher hatte ich die Möglichkeit, so viele Flächen zu bemalen, wie es einerseits die großen Räume in Prinzendorf gestattet haben, andererseits hatte ich die Mittel, mir all das an Leinwand und Farbenmaterial besorgen zu können. Ich rief viele meiner jungen Freunde und im herrlich heißen August dieses Jahres 1983 konnte ich mich

täglich restlos der Wollust der Malerei hingeben. Ich beschüttete buchstäblich alles von oben bis unten mit roter Farbe. Abends saß ich immer mit meinen jungen Freunden vor meinem Weinkeller. Wir tranken bis tief in die Nacht. Vor dieser Malaktion hatte ich längere Zeit auch keine große theatralische Aktion realisiert. Ich war in jeder Hinsicht ausgehungert, ein aktionistisches Geschehen zum Ereignis zu bringen und selbst, wenn es sich nur um eine Malaktion handeln sollte. Ich merkte plötzlich, dass ich durch meine eigentlichen Aktionen sehr sensibilisiert war für die Malerei. Es war mir wieder möglich zu malen. Ich hatte gelernt, spontaner an das Problem der Malerei heranzugehen. Ich glaube auch, durch diese großen Malaktionen wieder für die Aktion des O. M. Theaters gelernt zu haben. Noch 1963 war ich der Meinung, dass meine Malerei sich vollkommen in das O. M. Theater hineinentwickelt und aufgelöst hat. Ich wollte nicht mehr malen und dachte, die theatralische Aktion überträte zwangsläufig alle Malerei. Heute weiß ich, dass Malaktionen und Aktionen des O. M. Theaters sich gegenseitig brauchen. Ich muss immer wieder in das „wohltemperierte Klavier“ der Malerei greifen, um mein Theater noch besser und intensiver realisieren zu können.

**Es folgten weitere große Malaktionen 1984 und 1986 in Turin, Neapel und Prinzendorf. Haben sie sich von der Malrenaissance des Jahres 1983 grundsätzlich unterschieden?**

Ich hoffe, dass es möglich ist, in periodischer Wiederkehr das Problem der Malerei immer wieder auf mich zu nehmen. Diese Malerei soll ja die gesamte psychophysische Stimmung der malenden Person direkt seismographieren. So werden die Resultate zwangsläufig immer anders. 1983 war es die Weiträumigkeit und Monumentalität der Schüttung, die mich interessierte. Diesen Sommer bestimmte mich mehr das sensible Auskosten und die Detailbewältigung der großen Flächen. Die Grundsituation ist immer eine andere und es stellen sich immer neue Probleme. Ich hoffe mich ständig zu verbessern und zu erweitern und möchte von der Natur in meinem Inneren und um mich herum ständig lernen.

**Sie sprechen von Verfeinerung – was aber ist der exzessive Impuls, der bei Ihnen immer vorausgesetzt wird?**

Ich spreche immer wieder davon, dass meine Malerei eine dionysische Malerei sein soll. Dionysos ist für mich der Gott der Tragödie, des Weines, der schöpferischen Impulse schlechthin, die Aufbau und Zerstörung in sich einschließen. Er ist der Gott der Gestirne, der Grundkräfte des Daseins, die sich vor dem Bewusstsein, vor dem Intellekt

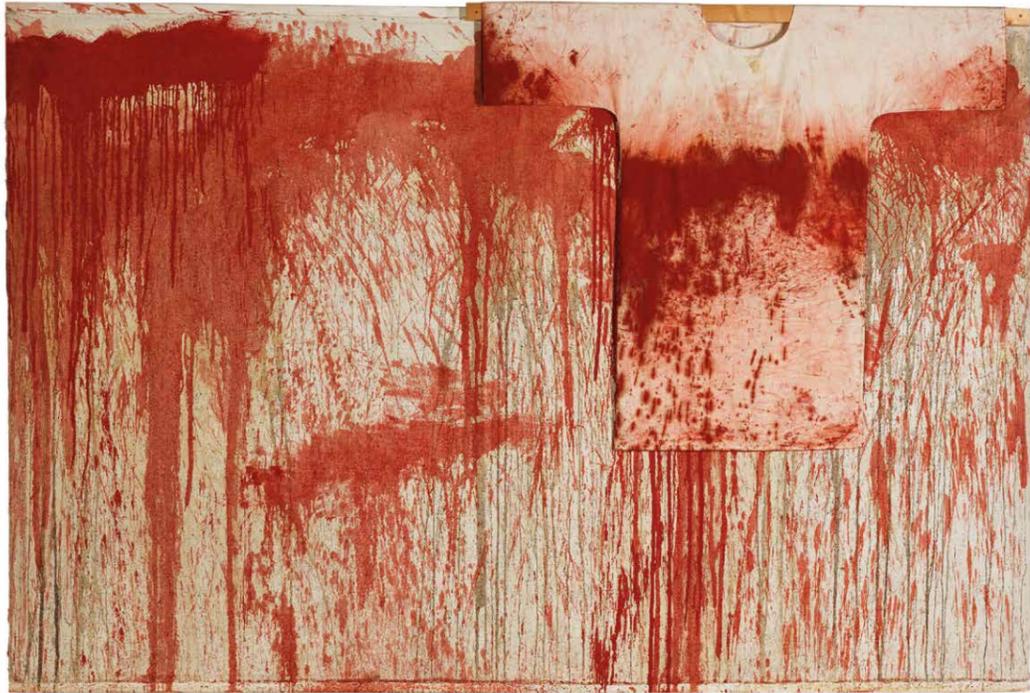
stauen, die aber in erlebtes Leben umgesetzt werden müssen. So entspricht meine Malerei eben einer gewaltigen Vitalitätsaufwallung. Grundkräfte des Daseins bringen sich zur Anschauung und dies ganz direkt. Zwei Elementarkräfte des Daseins, die die Schöpfung erhalten und antreiben, die die Gestirne ruhen lassen und gleichzeitig bewirken, dass Milliarden Galaxien auseinanderrasen und sich in den Untiefen des Raumes verlieren. Ich meine die Schwerkraft und die Fliehkraft.

**Werden Sie sich in den Räumen der Wiener Secession auf die Situation beziehen, die doch eine eminent geschichtliche ist, und von vornhinein mit zahlreichen symbolischen Implikationen, die aus dem Sakralbereich kommen, ausgestattet wurde?**

Trotz der vielen Schwierigkeiten, die mir mein Heimatland und insbesondere Wien brachte – ich war hier dreimal eingesperrt, meine Leidenschaft wird bis heute durch Intrigen verhindert – liebe ich die Tradition unseres Kulturkreises, ohne ein Patriot zu sein. Klimt, Schiele, Mahler, Schönberg, Trakl waren mir heilig von Jugend an. Die Sakralitäts- und Gesamtkunstwerksbestrebungen des Secessionkreises waren mir immer zutiefst verständlich und grundsätzlich mit meinen Intentionen verbunden. Dass ich in einem Haus ausstellen darf, wo Hodler seine ersten großen Erfolge hatte und Klingers Präsentation seiner Beethovenplastik zu einem an keine Konfession gebundenen, sakralen Gesamtkunstwerk wurde, macht mich glücklich und stolz. Nebenbei bemerkt entwarf ich in den Tagen des Wiener Aktionismus ein Aktionsenvironment für die Wiener Secession. Die Aktion sollte 3 Tage dauern. Vielleicht ist es einmal möglich, auch dieses schwierige Konzept in diesem schönen Haus zu realisieren.

Prinzendorf, 1. und 2. Februar 1987.

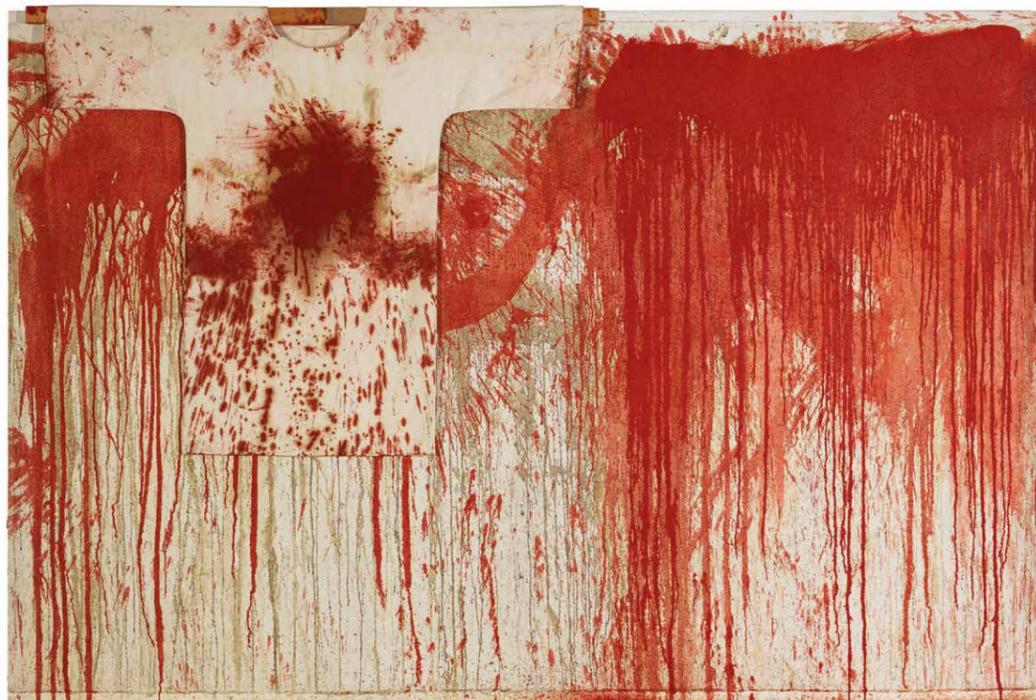
QUELLE: „Hermann Nitsch, 20. Malaktion Wiener Secession“, hg. Portfolio Kunst AG, Linz 1987, k.S.



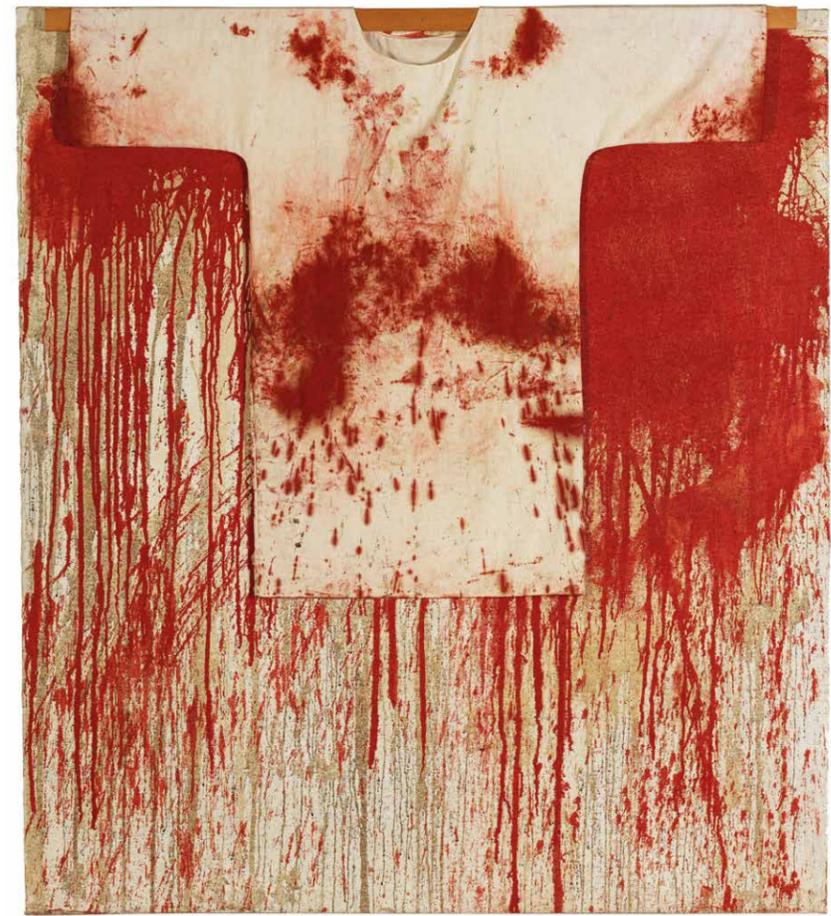
21. SCHÜTTBILD MIT MALHEMD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200 X 300 X 6 CM



23. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200 X 300,5 X 3 CM



22. SCHÜTTBILD MIT MALHEMD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200 X 300,5 X 6 CM



24. SCHÜTTBILD MIT MALHEMD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
199,5 X 180,5 X 6 CM



25. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200 X 260 X 3 CM



27. SCHÜTTBILD MIT MALHEMD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
199,5 X 138 X 6 CM



26. SCHÜTTBILD MIT MALHEMD, ÖL/BLUT AUF MOLINO, 1987  
200 X 301 X 6 CM



28. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200 X 300,5 X 3 CM



29. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200 X 300,5 X 3 CM



31. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
199,5 X 299,5 X 3 CM



30. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
199,5 X 300 X 3 CM



32. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200 X 236,5 X 3 CM



33. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200 X 300,5 X 3 CM



35. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200 X 299 X 3 CM



34. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200 X 302 X 3 CM



36. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200 X 300,5 X 3 CM



37. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200 X 300 X 3 CM



39. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
199,5 X 280 X 3 CM



38. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
199,5 X 280 X 3 CM



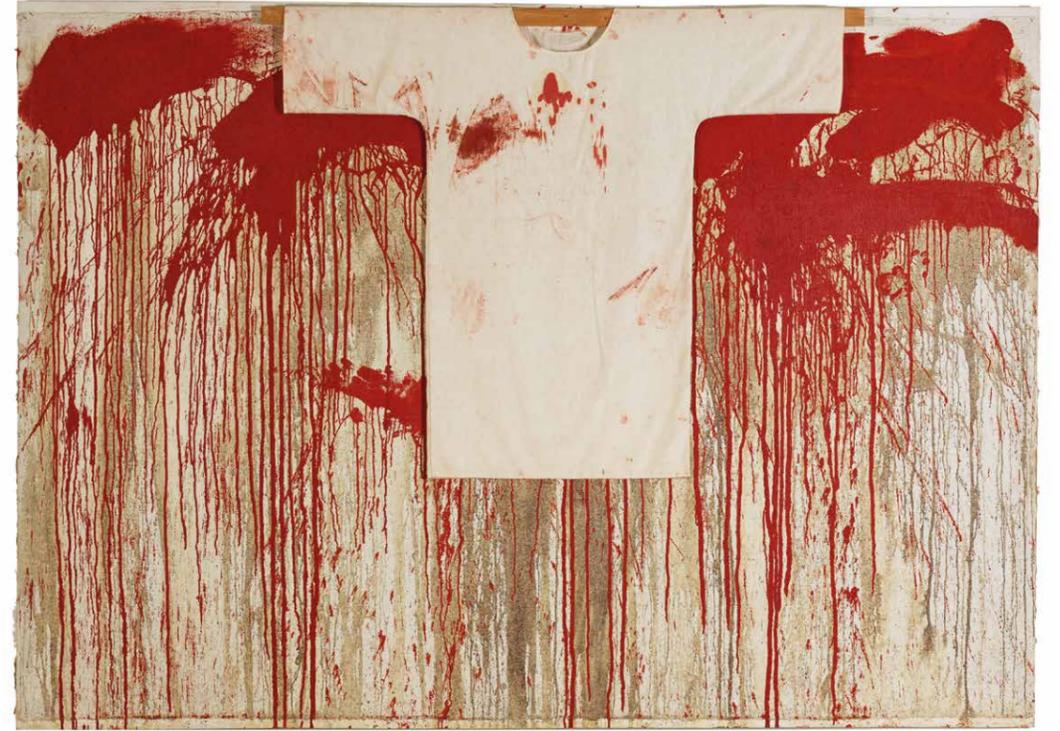
40. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200 X 300 X 3 CM



41. SCHÜTTBILD MIT MALHEMD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
199,5 X 238 X 6 CM



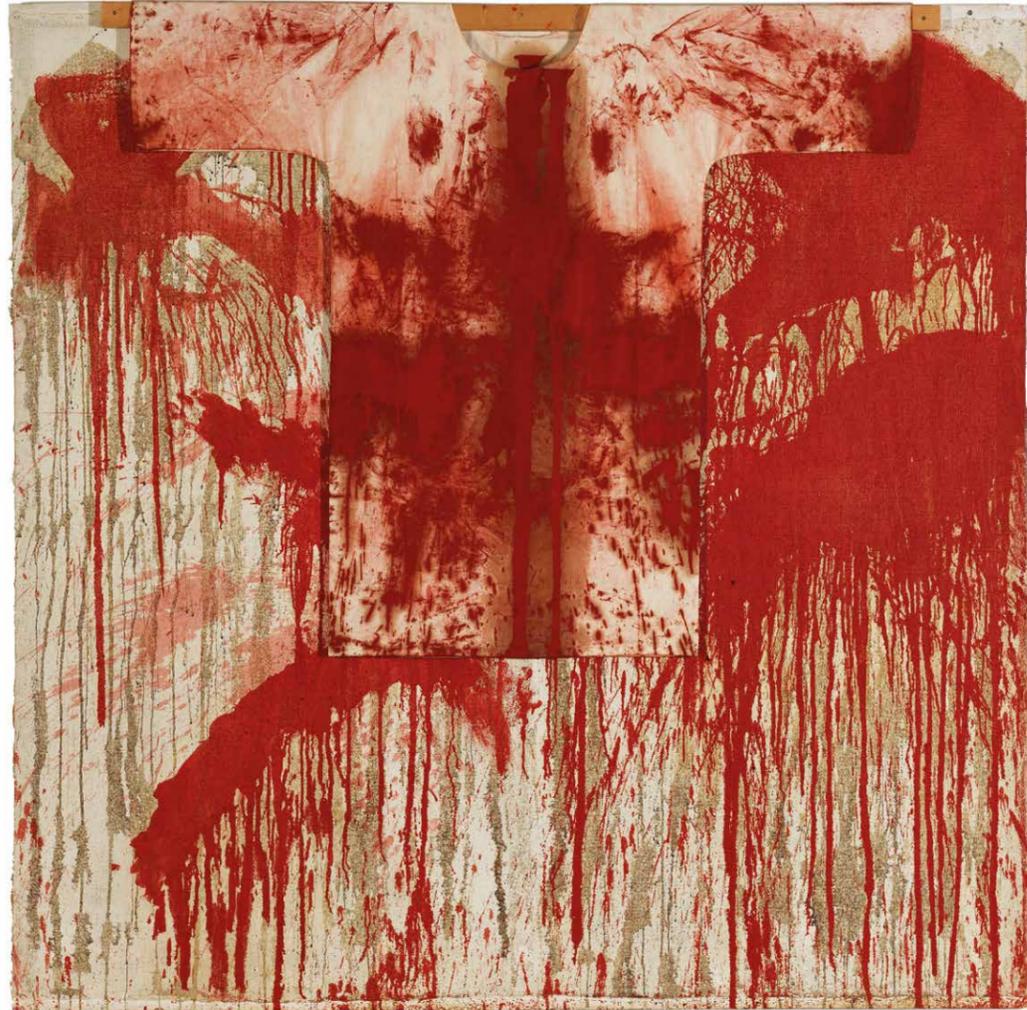
42. SCHÜTTBILD MIT MALHEMD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
199,5 X 300 X 6 CM



43. SCHÜTTBILD MIT MALHEMD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
199,5 X 283 X 6 CM



44. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200 X 300 X 3 CM



45. SCHÜTTBILD MIT MALHEMD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
199 X 201,5 X 6 CM



46. SCHÜTTBILD MIT MALHEMD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200 X 258 X 6 CM



47. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
199 X 173,5 X 3 CM



48. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF MOLINO, 1987  
199,5 X 300 X 3 CM



49. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF MOLINO, 1987  
200 X 300 X 3 CM



50. SCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF LEINWAND, 1987  
200,5 X 285 X 3 CM



51. WANDSCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF JUTE, 1987  
571 X 2002,5 CM  
52. BODENSCHÜTTBILD, ÖL/BLUT AUF MOLINO, 1987  
982 X 991 CM

#### Impressum

**Herausgeber:**  
Michael Karrer für das  
Center of Art and Management  
Fürstenweg 35  
5020 Salzburg  
[www.cam-salzburg.com](http://www.cam-salzburg.com)

**Fotos:**  
Studio Hetzer, Eichstätt  
Lieselotte Biber  
Erika Schmied  
Heinz Cibulka  
Cover: istock, cristianoalessandro

**Rechte:**  
© der Werke bei  
Hermann Nitsch,  
Bildrecht Wien 2020  
© der Texte bei den Autoren  
© der Abbildungen bei den  
FotografInnen bzw. deren  
RechtsnachfolgerInnen  
und dem Atelier Nitsch

**Grafische Gestaltung:**  
The Graphic Society

**»die sakralitäts- und gesamt-  
kunstwerksbestrebungen des  
secessionskreises waren mir  
immer zutiefst verständlich  
und grundsätzlich mit meinen  
intentionen verbunden. dass  
ich in einem haus ausstellen  
darf, wo hodler seine ersten  
grossen erfolge hatte und  
klingers präsentation seiner  
beethovenplastik zu einem an  
keine konfession gebundenen  
sakralen gesamtkunstwerk  
wurde, macht mich glücklich  
und stolz.«**

Hermann Nitsch,  
Februar 1987