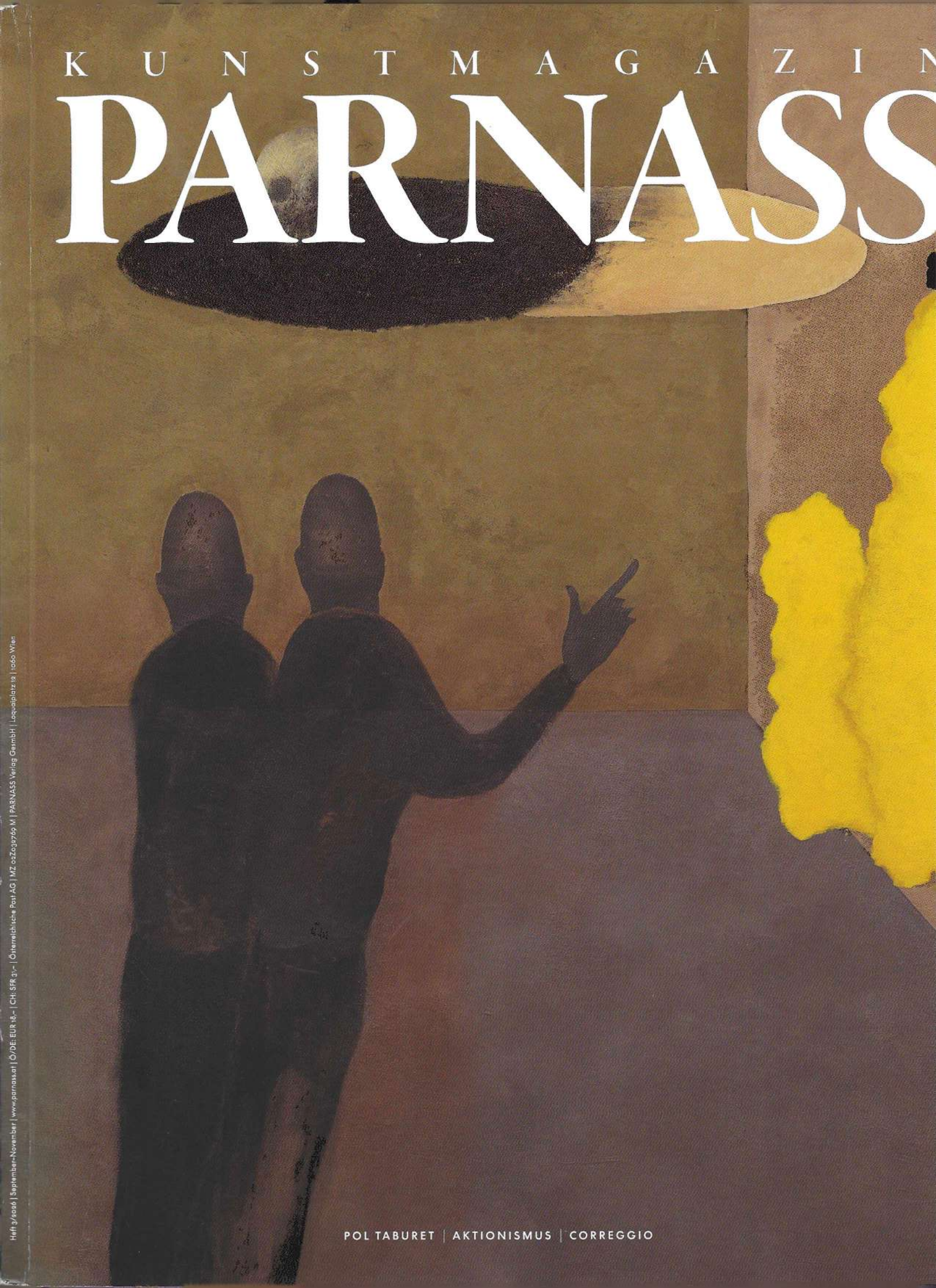
KUNSTMAGAZIN

PARNASS



POL TABURET | AKTIONISMUS | CORREGGIO

Heft 3/2006 | September-November | www.parnass.at | Ö/DE: EUR 18.– | CH: SFR 31.– | Österreichische Post AG | MZ 02Z032769 M | PARNASS Verlag GesmbH | Laquaiplatz 12 | 1060 Wien

DER KÖRPER NACH DEM EXZESS

Juni 1968, ein Hörsaal der Universität Wien. Günter Brus, Otto Muehl und andere setzen ein Ereignis in Gang, das selbst mit größter Zurückhaltung nur als bis zum Anschlag gesteigerte Unordnung zu beschreiben ist. Selbstverletzung steht neben Urinieren und laut ausgestoßenen politischen Parolen. Eine Aktion stößt die nächste an, und was als akademische Provokation anhebt, sprengt den institutionellen Rahmen. Am Ende lässt es sich kaum noch von einem Aufruhr unterscheiden. »Kunst und Revolution« endet mit Polizei, Verfahren, Strafen – und gilt im Rückblick als Schlüsselszene des Wiener Aktionismus, als jener Augenblick, in dem Kunst und Ordnung in aller Öffentlichkeit frontal kollidierten.

Text — Camille Moreno

Mai 2026: Im Schloss Prinzendorf, dem früheren Wohn- und Aufführungsort Hermann Nitschs, richtet Florentina Holzinger eine Folge von Körperbildern ein. Menschen hängen an Haken in ihrer Haut, dazu gibt es live vorgetragenen Operngesang und eine Atmosphäre der Gefahr, die präzise kalkuliert wirkt. Sicherheitsprotokolle gehören genauso zur Aufführung wie durchkalkulierte Budgets, lange Proben und juristische Aufsicht. Was heute als Exponiertheit oder als körperlich extrem erscheint, erwächst aus einem durchorganisierten Produktionsapparat – Zustimmung, Abläufe und Autor:innenschaft sind darin nicht nachgereichte Absicherungen, sondern Voraussetzungen, ohne die das Ganze nicht denkbar wäre.

Legt man diese beiden Situationen nebeneinander, entsteht der Vergleich fast von selbst. In beiden Fällen geht es um gesteigerte Körperlichkeit und um die Frage, wie der Körper sich zu Institutionen verhält. Die Konfrontation 1968 jedoch entsteht aus dem Überschreiten räumlicher und rechtlicher Grenzen, während die neuere Arbeit ihre Spannung gerade daraus zieht, dass sie innerhalb dieser Linien arbeitet. Es ist naheliegend, zur Deutung beider Fälle auf die Analyse des Wiener Aktionismus zurückzugreifen. Als Raster taugt er: Körperliche Intensität lässt sich damit über Brüche hinweg wiedererkennen. Doch dieses Raster hat seinen Preis, denn es übersetzt reale strukturelle Differenzen in eine vertraute Erzählung, die am Ende wieder auf Grenzüberschreitung hinausläuft. Vergleiche machen mehr als Ähnlichkeiten sichtbar: Sie entscheiden mit, was überhaupt als »dasselbe« gelten darf oder als Phänomen derselben Art. Aktionismus erscheint dann weniger als historischer Bezugspunkt, vielmehr als eingeübte Brille, die Exzess, Ernst und Überschreiten mit Bedeutung auflädt. Aus heutiger Sicht ist diese Brille jedoch zu hinterfragen. Positionen wie jene von Sophia Süßmilch zeigen, wie oft Kontinuitäten erst im Nachhinein zurechtgelegt werden. Der Aktionismus um Nitsch, Muehl und Brus ist kein zeitloses Modell radikaler Körperpraxis, sondern eine bestimmte historische Formation, gezeichnet von moralischen Ordnungen der österreichischen Nachkriegszeit, katholischen Normen und starren Geschlechterhierarchien. Jede angebliche Neutralität des Extremen bricht auseinander, sobald gefragt wird, wessen Exponiertheit als künstlerische Handlungsfähigkeit gilt und wessen als Verletzbarkeit oder bloß als Spektakel. An diesem Punkt ist die Gender-Frage nicht zu umgehen. Der »radikale Körper« ist nicht nur ausgestellt oder verletzt. Er wird als Urheber seiner eigenen Exponiertheit anerkannt – oder eben nicht.

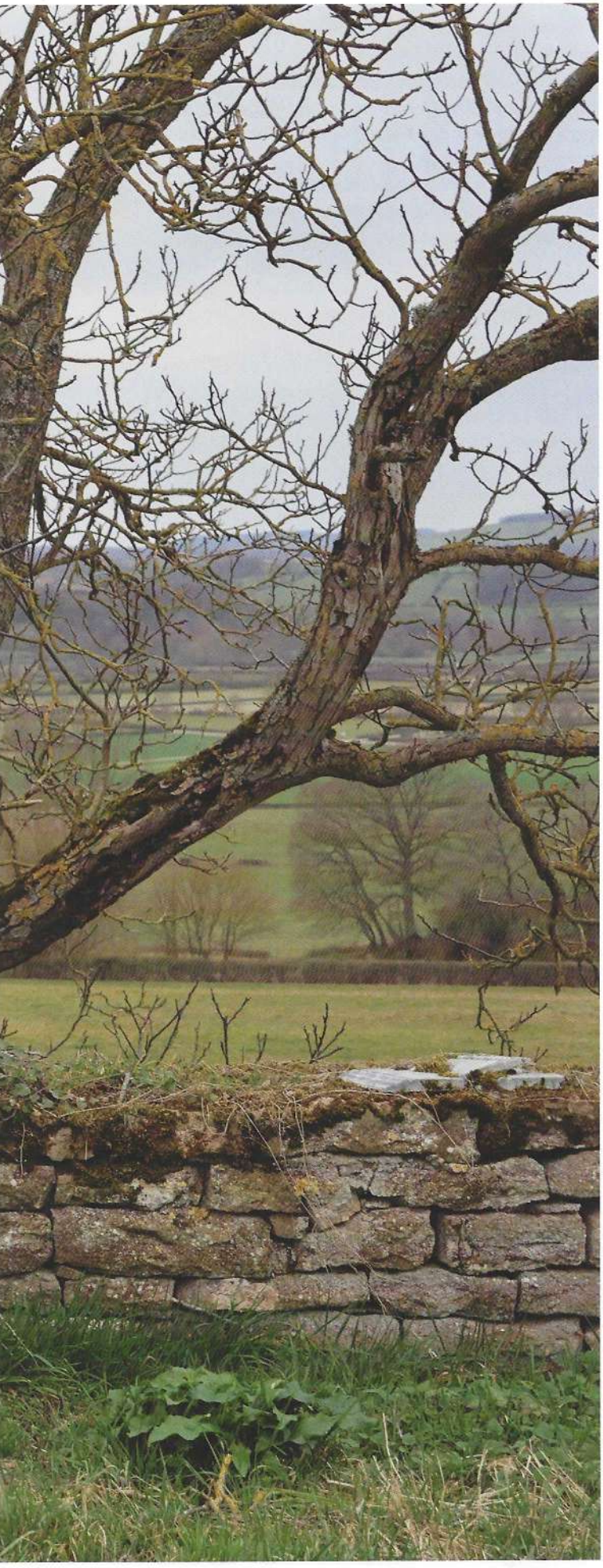
Der Aktionismus hat dazu beigetragen, Autor:innenschaft ungleich zu verteilen. Brus und Muehl gingen als die sogenannten Autoren der körperlichen Extremität in die Kunstgeschichte ein. Frauen tauchten im Umfeld aktionistischer Aufführungen deutlich häufiger als Assistentinnen auf, oder sie wurden selbst zum Material. Süßmilch weist solche kunsthistorischen Kurzschlüsse ironisch zurück: »Holzinger und mich verbindet eigentlich nur die Nacktheit«, bemerkt die deutsche Künstlerin im Gespräch in Berlin. »Dann kann man mich auch mit Pornostars vergleichen.« Der Vergleich macht sichtbar, wie schnell Künstlerinnen auf das auffälligste visuelle Merkmal reduziert werden, während ästhetische Verfahren und konzeptuelle Unterschiede aus dem Blick geraten.

In Süßmilchs Praxis treten Nacktheit und Exponiertheit zusammen mit Ironie und Exzess auf. Für sie ist Nacktheit weder Provokation noch Authentizitätsbeweis, sondern vielmehr »wie eine weiße Leinwand«, ein neutraler Ausgangspunkt, auf dem Bedeutung überhaupt erst entsteht. Dementsprechend weist sie auch die Vorstellung zurück, ihre Arbeiten seien um den Schock herum aufgebaut: »[Der] Schock ist nicht mein ästhetisches Mittel.« Sie widerspricht damit einer Rezeptionsgeschichte, die Nacktheit beinahe automatisch mit Provokation und damit auch mit der Tradition des Wiener Aktionismus verbindet.



Sophia Süßmilch | Uterusparfait, FC Linz, 2023 | © Apollonia Theresa Bitzan, Bildrecht, Wien 2006, Courtesy Galerie Krobath





»Es geht mir nicht um Body-Positivity, sondern eher um Body-Neutrality«, erläutert Süßmilch. Der Körper soll weder gefeiert noch transzendiert werden; stattdessen verliert sein Erscheinungsbild den Status eines zentralen Bedeutungsträgers. Verhandelt wird dabei ein strukturelles Ungleichgewicht der Sichtbarkeit. Männliche Körper bekommen oft Platz in großen Mythen künstlerischer Genialität – etwa Jackson Pollock, dessen Werk jahrzehntelang als Inbegriff des männlichen Künstlergenies galt, während der Einfluss seiner Partnerin Lee Krasner erst vergleichsweise spät kunsthistorische Anerkennung fand. Weibliche Körper dienen eher als Projektionsflächen.

Süßmilch beschreibt dieses Wahrnehmungsphänomen mit einer paradoxen Formulierung. »Wenn ich nackt bin, siehst du nur die Nacktheit. Und dann siehst du gar nichts, weil du so geblendet bist von der Nacktheit.« Nacktheit erscheint damit nicht als Offenlegung des Körpers, sondern als Moment, in dem Wahrnehmung an ihrer eigenen Fixierung scheitert. Dieses Wahrnehmungsmuster lässt sich weder auf einzelne Werke noch auf individuelle Absichten reduzieren, es steckt in den Ordnungen, die überhaupt erst festlegen, wie Körper gelesen werden. Süßmilchs Einwand richtet sich gegen die kunsthistorische Gewohnheit, Nacktheit und körperliche Intensität weiterhin durch die Linse des Wiener Aktionismus zu betrachten. Risiko und Verletzbarkeit sind jedoch nicht gleich verteilt, und ebenso wenig die Bedingungen, unter denen Exponierheit heute entsteht. Wird »Radikalität« von ihren historischen Bedingungen gelöst, erscheint sie leicht als allgemeines Merkmal körperbezogener Kunst. Gerade dadurch geraten die unterschiedlichen Produktions-, Macht- und Sichtbarkeitsverhältnisse aus dem Blick. Was einst gegen institutionelle Ordnung gerichtet war, trägt heute mit dazu bei, zu bestimmen, was überhaupt noch als Intensität oder Radikalität gilt.

Otto Muehls spätere strafrechtlich Verurteilung erschwert jede Lesart, die den Aktionismus ausschließlich als ästhetisches Überschreiten behandelt. Sie zwingt dazu, nachzufragen, warum bestimmte Formen von Gewalt als Kunst lesbar werden, während andere außerhalb dieses Deutungsrahmens bleiben. Diese Hierarchie entscheidet mit, wem zugetraut wird, über den Körper Bedeutung hervorzubringen. Kanonisierung macht den Aktionismus zu einer interpretativen Infrastruktur. Für zeitgenössische Performance ist das entscheidend. In Arbeiten wie Holzingers »SANCTA« oder »A Divine Comedy« wird körperliche Extremität in Choreografie, Klang, Raum, Probenprozesse und institutionelle Produktionsbedingungen hineingearbeitet. Das Risiko verschwindet dabei nicht. Es wird neu verteilt, über Sicherheitsstrukturen, Förderlogiken, kollaborative Arbeitsweisen. Exponiertheit erscheint in diesen Arbeiten als gestalterisch abgesicherte Form. Gefahr entsteht nicht aus Kontrollverlust, sondern aus einer Kontrolle, die selbst ästhetisch fruchtbar gemacht wird. Der zeitgenössische Körper definiert sich damit weniger über Überschreitung, mehr über seine Position in Regimen von Zustimmung, Sichtbarkeit und Verantwortlichkeit.

Evamaria Schaller | Monthelon Residency, 2025

© Bildrecht, Wien 2026, Foto: Elisa Andessner, Courtesy Galerie3

Anders als 1968, als Provokation einer vergleichsweise geschlossenen Ordnung gegenüberstand, findet Performance heute in Systemen statt, die ihre Lesbarkeit detailreich organisieren: rechtliche Rahmen, ethische Protokolle, Produktionslogiken, Dokumentationspraktiken. Sichtbarkeit ist kein äußerer Druck mehr, der auf ein Werk einwirkt, sie gehört zu seinen Herstellungsbedingungen.

In der aktuellen Praxis wird diese Lücke deutlicher. Bei Barbis Ruder organisiert sich körperliche Präsenz über Dauer und über die Zumutung anhaltender Aufmerksamkeit. In Lisa Großkopfs Arbeiten erscheint der Körper vermittelt durch Sprache und Instruktion. Evamaria Schaller rückt den Körper in räumliche und institutionelle Anordnungen. Dort zählt weniger die einzelne Geste als die Bedingungen, unter denen sie überhaupt wahrgenommen werden kann. Diese Arbeiten zeigen, dass körperliche Präsenz nicht allein durch den Körper selbst entsteht, sondern durch die Bedingungen, unter denen sie wahrgenommen wird: durch Rahmung, Dauer, Struktur und Aufmerksamkeit.

Was als radikal gilt, hängt nicht mehr nur am Überschreiten von Grenzen, sondern kann ebenso in der Organisation von Wahrnehmung selbst liegen. Aus dieser Perspektive erscheint der Aktionismus weniger als Ursprung denn als epistemischer Filter: Er macht bestimmte Formen von Intensität lesbar und beeinflusst zugleich, was überhaupt als intensiv gilt. Seine anhaltende Autorität speist sich aus der Erwartung, körperbezogene Kunst müsse sich über Grenzüberschreitung legitimieren, um als ernsthaft wahrgenommen zu werden. Gegenüber der Vielfalt heutiger Praktiken bietet der Aktionismus einen klaren historischen Bezug. Gerade diese Klarheit birgt jedoch die Gefahr, Unterschiede zu nivellieren, indem ein spezifischer historischer Moment zum allgemeinen Maßstab künstlerischer Radikalität erhoben wird.

Auch Nacktheit ist von diesem Mechanismus betroffen. Sie gilt weiterhin oft als an sich radikal, obwohl sie in vielen zeitgenössischen Kontexten eher eine Voraussetzung oder ein Ausgangspunkt ist. Entscheidend bleibt daher die Rahmung: Wird sie als Verletzbarkeit gelesen, als Arbeit, als Komik, als Opazität oder als Projektionsfläche?

In Holzingers Performances erzeugt Nacktheit deshalb keine unmittelbare Transparenz, sondern eine Überdeterminierung: Der Körper wird zum Ort verschiedener Projektionen, deren Bedingungen sichtbar werden. Geschlecht, Position der Zuschauenden und institutionelle Rahmung bestimmen mit, wie Exponiertheit gelesen wird. Süßmilchs Ironie funktioniert ähnlich, indem sie die automatische Gleichsetzung von Intensität und Grenzüberschreitung unterbricht und den Blick auf jene Systeme lenkt, durch die Bedeutung überhaupt erst entsteht. Nicht nur der Körper selbst, sondern auch Institutionen, Dokumentation und Zirkulationsweisen entscheiden darüber, was sichtbar bleibt und was als bedeutsam erinnert wird. Die entscheidende Frage betrifft daher, wer die Bedeutung dieses Ausgesetztseins bestimmen kann. Gewalt erscheint dann nicht als isoliertes Ereignis, sondern als Struktur der Sichtbarkeit: als die Macht zu bestimmen, wer gesehen wird, wie eine Person gesehen wird und wer die Bedeutung eines Körpers festlegt. Vor diesem Hintergrund kann Nacktheit zurückhaltend wirken – nicht als Spektakel, sondern als kurzes Aussetzen der Interpretation, als Weigerung, dem Zwang nachzugeben, den Körper sogleich in eine definitive Bedeutung zu übersetzen.

Das eigentliche Spannungsfeld entsteht zwischen zwei Formen der Widerständigkeit: Während der Wiener Aktionismus seine Kraft aus der sichtbaren Überschreitung bestehender Grenzen bezog, verlagert sich der Widerstand in vielen zeitgenössischen Praktiken auf die Bedingungen ihrer Wahrnehmung. Wenn es heute noch einen Moment des Widerstands gibt, so liegt dieser weniger in der Intensivierung des Bildes als in der Verlangsamung seiner Interpretation. Denn wo ein Körper nicht sogleich entschlüsselt, bewertet oder angeeignet werden kann, entsteht ein Raum für Autonomie. Der Unterschied liegt daher nicht darin, dass der Aktionismus sichtbar machte und heutige Praktiken dies verweigern, sondern darin, worauf sich der Widerstand richtet: auf die Grenze selbst oder auf die Systeme, die bestimmen, wie eine Grenze wahrgenommen wird.



Barbis Ruder | Wertschöpfungskette 2C Schutz 1a, 2014 | © Bildrecht, Wien 2026, Foto: eSeL