

Rosemarie Brucher
(Wien und Berlin)

*Günter Brus' «Zerreiprobe»
und die Tradition christlicher Selbstopfer*

[Alle Abbildungen in diesem Artikel mit freundlicher Genehmigung von Günter Brus]

Abstract

This article addresses the relation of *Zerreiprobe* (1970), the last performance work of the Viennese Actionist Günter Brus, to the tradition of Christian self-sacrifice. Three aspects of this relation are given particular attention: the aestheticization of suffering, the representative function of sacrifice and the distinction between the dependent body and the postulate of free will.

Je suis la plaie et le couteau!
Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau!

(Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*)

I. Zerreiprobe

[...] alles war verknapp, übersteigert, überhitzt, in die perversion, in den schrillen irrsinn getrieben, die schönheit des psycho-pathologischen ausbruchs aus den einengungen der norm versetzten uns in verzückung, süße schauer überkamen uns. er grub sich ins eigene fleisch, verletzte sich, schnitt sich wunden, klaffte seine wunden auf. ein zuckender tanz ließ ihn sich am boden wälzen, die grammatik der katonie brachte kurze erstarrung über ihn, die aber wieder in schreiende ekstasen aufgelöst wurde.¹

Am 19. Juni 1970 findet im Münchner *Aktionsraum I* Günter Brus' 43. und letzte Aktion *Zerreißprobe* statt. Die Arbeit führt zentrale Elemente, die der Künstler in den vorausgehenden sechs Jahren seiner performativen Tätigkeit entwickelt hat, in verdichteter Weise zusammen: Den Fokus auf

¹ Hermann Nitsch zitiert nach Günter Brus: Reizfluten. Düsseldorf; Wien 1979, unpaginiert.

den eigenen (nackten) Körper als künstlerisches Material, die Aktionsform der *Körperanalyse*, die den Einbezug von Fäkalien impliziert², die Selbstverletzung als elementares Ausdrucksmittel der Brus'schen Aktionen und nicht zuletzt die Ästhetisierung der leidenden "Kreatur Mensch", welche maßgeblich auf den für den Wiener Aktionismus insgesamt charakteristischen Konnotationen zu Wahnsinn, Ausgestoßenheit und Opfertum basiert³. So resümiert Brus im Begleittext zur *Zerreißprobe* knapp: «Die Kunst hat den hellen Wahnsinn eingeholt»⁴.



(Abb. 1) Günther Brus, *Zerreißprobe*, München 1970

² Im Unterschied zu früheren Aktionen arbeitet Brus in *Zerreißprobe* lediglich mit Urin. Der Vorgang des Defäkierens wird in der vorausgehenden Aktionspartitur zwar angedacht, in der Aktion selbst schließlich jedoch nicht umgesetzt.

³ Unter Wiener Aktionismus versteht man im engeren Sinne die performativ-künstlerische Tätigkeit von Günther Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler, die von Anfang der 1960er Jahre bis etwa 1970 vornehmlich in Wien stattfand. Der Wiener Aktionismus ist durch einen radikalen Einsatz des materialisierten Körpers, durch Sprach- und Wirklichkeitskritik, durch programmatische Enttabuisierung, Triebabfinität und Gesellschaftskritik gekennzeichnet. Trotz regen Austausches, thematischer und formaler Überschneidungen und vielfach auch gemeinsamer Aktionen wirkten die vier Künstler nicht als Gruppe, sondern wiesen ihre je eigenen Ausdrucksweisen und Arbeitsschwerpunkte auf. Während Brus und Mühl nach 1970 in die Bildende Kunst zurückkehren, setzt Nitsch seine performative Arbeit, die er stringent zu dem Konzept des *Orgien Mysterien Theaters* hin entwickelte, bis heute fort. Schwarzkogler stirbt 1969 bei einem Sturz aus dem Fenster seiner Wohnung. Siehe hierzu: Eva Badura-Triska; Hubert Klocker (Hg.): WIENER AKTIONISMUS. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre. Köln 2012.

⁴ Günther Brus: *Zerreißprobe*. In: Aktionsraum 1 oder 57 Blindenhunde. Hg. v. Eva Madelung u. a., München 1971, S. 144-149, hier S. 145.

Während der etwa 25-minütigen Aktion wird der Körper des Künstlers «auf eine harte Probe gestellt»⁵, denn die *Zerreißprobe* inkludiert sowohl dessen konditionelle Herausforderung – «Muskelflattern entsteht und Keuchatem, Achselschwei und sonstiger Schweiß und Sehstörungen mit geröteten Augen»⁶ – als auch gezielte Momente der Selbstverletzung. So beschreibt Brus den Verlauf: «Aggression wendet der Akteur gegen sich und gegen ihn umgebende Gegenstände, wodurch entsprechende Handlungen freierwerden: Selbstverletzung, Rchellaute, Strangulierartiges, Auspeitschung, starrkrampfartiges Verhalten usw.»⁷. Das Protokoll des Veranstaltungsortes fasst das Aktionsgeschehen wie folgt zusammen:

Brus kniet bekleidet mit Slip, Damenstrmpfen auf einem weißen Tuch. Er legt ein durchsichtiges Plastikdreieck auf seinen Schenkel und schneidet an einer Kante mit einer Rasierklinge ins Fleisch. Brus klappt das Dreieck zum Knie und wartet, bis das Blut am Dreieck hinunterluft. Blitzschnelles Wälzen am Boden. Brus hakt zwei Schnüre neben der Wunde in den Strumpf und klafft ihn auseinander. Dann steht er auf und sagt mit ruhiger Stimme: “Kann mir jemand ein Glas hergeben?”. Brus uriniert in das Glas (der Urin ist grün) und trinkt es aus. Er schneidet sich mit einer Schere Strümpfe und Hose auf. Brus steht nackt mit dem Rücken zu den Leuten vor der Heizung und rutscht angespannt an der Wand herunter, bis er kniet. Er schneidet sich mit der Rasierklinge in den kahlen Schädel und wartet, bis aus dem Schnitt das Blut bis zum Ges läuft. Er bindet Schnüre um seine Knchel und zieht mit den Schnüren die Beine auseinander, dabei rutscht er an der Heizung zu Boden. Er sagt mit ruhiger Stimme: “Ich htt noch gern ein Glas.” Er schreit: “Nein! Nein!”. Blitzschnelles Wälzen am Boden. Er steigt mit den Füßen in kleine rechteckige Wannen voll Wasser, rutscht aus, steigt in die nächste. Mit ruhiger Stimme sagt er: “Kann man nicht das Fenster schließen?”, wartet aber keine Reaktion ab, sondern wirft sich zu Boden, peitscht mit einem Riemen auf den Boden, ins Wasser, schreit, wälzt sich bis zur Erschöpfung, wölbt den Bauch nach oben, berührt den Boden nur mit Kopf und Füßen, verharrt so bis zur Erschöpfung. Brus geht durch die Zuschauer zur Toilette. Ende der Aktion.⁸

Spielten in früheren Arbeiten humoristische, aber auch gezielt provokative Elemente eine wesentliche Rolle, so etwa in der 1968 gemeinsam

⁵ Ebda., S. 144.

⁶ Ebda.

⁷ Ebda.

⁸ Ebda., S. 144f.

mit Künstlerkollegen im Neuen Institutsgebäude der Universität Wien stattfindenden Aktion *Kunst und Revolution*, in der Brus zur Musik der österreichischen Bundeshymne onanierte und auf das Rednerpodest defäkierte, so kommt es nun zu einer geradezu puristischen Konzentration auf das Künstlersubjekt selbst. Statt gesellschaftspolitischer Implikationen werden die «Verletzlichkeit des Individuums, der Schmerz, der Wahnsinn»⁹ ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Selbstironische Tendenzen weichen einer beinahe asketischen Ernsthaftigkeit, das inszenierte Ausstellen von Schmerz, wie es charakteristisch für Brus' frühe Performances wie beispielsweise *Selbstverstümmelung* (1965) war, den realen Zeichen der Beanspruchung am Körper. Das Identifikationsmodell des provokativen *enfant terrible* mündet schließlich in jenes des Künstlermärtyrers.

Die folgende Untersuchung stellt Brus' *Zerreißprobe* in den Kontext christlicher Leidenstradition, um über diese Kontextualisierung einen interpretatorischen Zugang zu Brus anzubieten, ohne dabei jedoch eine durchgehende narrative Struktur in dieser Richtung zu behaupten¹⁰. Scheinen auch auf den ersten Blick die Differenzen zwischen dem Wiener Aktionismus und dem christlich-religiösen Werte- und Glaubenssystem unüberwindlich – beispielsweise in Fragen der Sexualität oder auch dem Umgang mit Aggression –, so gilt es im Folgenden jene Aspekte sowohl auf inhaltlicher als auch auf struktureller Ebene zu fokussieren, welche dieser Differenz ungeachtet Parallelen zu christlich-katholischen Traditionen aufweisen. Hierbei soll auf drei Momente besonderes Augenmerk gelenkt werden: Jenes der Ästhetisierung des Leidens, jenes der stellvertretenden Funktion des Opfers und schließlich jenes der Distinktion des Künstlersubjekts von der als unfrei wahrgenommenen eigenen Natur.

Bei einer solchen Zusammenführung dieser beiden Kontexte kann nicht deutlich genug auf den Unterschied zwischen christlich-katholischem Ideengut bzw. einem ebensolchen Bildkorpus und dem gelebten Katholizismus im Österreich der Nachkriegszeit verwiesen werden. Denn während Erstere sich in vielerlei Hinsicht in Brus' Aktionen wiederfinden, lehnt der Künstler den gelebten Katholizismus als solchen nicht nur vehement ab, sondern dieser stellt aufgrund seines moralisierenden und tabuisierenden Einflusses eine der Hauptangriffsflächen seiner Aktionskunst dar, sodass er rückblickend provokativ einräumt: «Religionsbeleidigung machte

⁹ Günter Brus; Monika Faber: Günter Brus – Werkumkreisung. Köln 2003, S. 84.

¹⁰ Für vertiefende Ausführungen hierzu siehe: Rosemarie Brucher: «Durch seine Wunden sind wir geheilt» Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus. Wien 2008.

mir Spaß»¹¹. In diesem Wechselspiel aus Ablehnung und (eventuell teils unbewusster) Übernahme ist Brus' Arbeit, und darüber hinaus der Wiener Aktionismus insgesamt, von einer signifikanten Ambivalenz zwischen "blasphemischer" Kritik¹² bei gleichzeitiger Fortschreibung christlicher Elemente gekennzeichnet, wobei auch diese Fortschreibung häufig wiederum Kritik impliziert. Denn, so der Kunsthistoriker Hans-Werner Schmidt, die «Blasphemie kann nur provozieren, wenn sie sich auf das attackierte System einlässt»¹³; eine Dynamik, die Juliane Vogel mit dem Begriff des «Parakatholischen»¹⁴ benennt. Gerade in dem freiwilligen Ertragen körperlicher Schmerzen kommen jedoch, so die grundlegende Annahme des Aufsatzes, Aspekte zum Tragen, welche die Brus'schen Aktionen über bloße Religionsbeleidigung hinausführen und sie stattdessen, zumindest partiell, gerade in die Tradition christlicher Selbstopfer einreihen.

II. Kunst und Leiden

[...] mit dem Verlust der Mitte bestrafen die Götter den Würdigen, den sie zum Künstler ausersehen. Seine innerlich wie äußerlich gefährdete Existenz, die Verletzbarkeit, die eine ungewöhnliche Sensibilität verrät, fordern ihn zur Suche nach dem Außerordentlichen und Übermenschlichen heraus.¹⁵

Eckhard Neumann macht in seinem Text *Künstlermythen* die Ursprünge künstlerischer Leidensmythologie, die im 19. Jahrhundert eine bislang unbekannte Aktualität gewinnt und sukzessive zu einem tragenden Element der Selbstdefinition als Künstler avanciert, in der Verbindung aus der antiken Vorstellung eines leidenden Kulturheros – personifiziert in der mythischen Figur des Prometheus – und dem christlich-spätmittelalterlichen

¹¹ 12 Fragen, gestellt von Daniel Plunkett an Günter Brus. In: Günter Brus: Augensternstunden. Eindhoven 1984, S. 17-20, hier S. 18.

¹² Am radikalsten tritt das blasphemische Potential der Brus'schen Aktionen in der Assoziation der Transsubstantiation durch die Einverleibung von fremden und eigenen Fäkalien zu Tage. Ein Motiv, welches vor allem in mehreren Zeichnungen des Künstlers wiederkehrt.

¹³ Hans-Werner Schmidt: *Die Zerreißprobe* – ein Beitrag zum Künstler selbstbildnis, Katalogbeilage. In: Günter Brus – Der Überblick. Hg. v. Museum moderner Kunst Wien, Hildegund Amanshauser und Dieter Ronte. Salzburg 1986, o. S.

¹⁴ Juliane Vogel: CUTTING. Schnittmuster weiblicher Avantgarde. In: Schluß mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde. Hg. v. Thomas Eder und Klaus Kastberger. Wien 2000, S. 110-131, hier S. 120.

¹⁵ Eckhard Neumann: *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*. F. a. M.; N.Y. 1986, S. 65.

Leidverständnis fest, das im Sinne Augustinus' Leiden als pädagogisches Instrument versteht¹⁶. Leiden wurde in dieser augustinischen Tradition als "Heilsweg" aufgewertet, welcher der *correctio*, der Besserung, wie auch der *probatio*, der Prüfung, gleichermaßen dienen sollte; eine Vorstellung, die sich mit der stoizistischen Apathielehre vermengte, d.h. mit der proklamierten Kontrolle über physisches Leiden wie gleichermaßen seelische Leidenschaften. Senecas Schrift *De providentia* (1. Jh. nach Chr.) verdeutlicht, wie gerade das Standhalten im Leiden als zentraler Parameter einer "gefassten Seele" diene: «Menschen von Wert mühen sich ab, bringen Opfer, lassen sich opfern, und aus eigenem Willen! Nicht brauchen sie vom Schicksal gezogen zu werden, sie folgen ihm, und sie halten Schritt. Hätten sie gewußt, wären sie ihm vorausgegangen»¹⁷.

Historisch entscheidend für die Herausbildung einer solchen spätmittelalterlichen Leidensethik war neben dem Kreuzestod Jesu insbesondere die im Martyrium zu Tage tretende *imitatio Christi* des frühen Christentums gewesen¹⁸. So hatte die Bereitschaft, für den Glauben zu leiden und zu sterben, vor allem unter den Kaisern Nero (54-68) und Diokletian (284-305) zu zahlreichen Märtyrer/-innen geführt, die sich an dem Opfertod Christi orientierten. Denn, so lässt sich im Evangelium nach Lukas in Hinsicht auf die Nachfolge Christi lesen: «wer sein Leben retten will, wird es verlieren; wer aber sein Leben um meinetwillen verliert, der wird es retten»¹⁹. Vor diesem historischen Hintergrund kam es in der *memoria passionis* des späten Mittelalters zu einer Umkehr in der Bewertung von Leid, das nun weniger als Strafe, denn als Annäherung an den Gottessohn und somit als Privileg verstanden wurde. So stellt die Historikerin Gabriele Sörgo pointiert fest: «Wo Gott anerkennt und liebt, dort vernichtet er das Fleisch»²⁰. Weit verbreitete Folgen einer solchen Ideologie waren asketische Praktiken und Bußübungen, so beispielsweise Fasten, Schlafentzug oder das Tragen von Bußgürteln, wie sie insbesondere unter dem Einfluss der Mystik des Bernhard von Clairvaux, der franziskanischen Bewegung, der Beginenmystik sowie der dominikanischen Spiritualität in der spätmittel-

¹⁶ Vgl. hierzu Aurelius Augustinus: *De civitate Dei*. Mit Begleittexten. Bearb. v. Hans Buchner. Bamberg 1985 (Ratio; 3).

¹⁷ Seneca: *Philosophische Schriften*. Lateinisch-deutsch. Bd. 1. Hg. v. Manfred Rosenbach. Darmstadt 1999, S. 31.

¹⁸ Vgl. hierzu Wolf-Dieter Hauschild: *Lehrbuch der Kirchen- und Dogmengeschichte*. Bd. 1. Alte Kirche und Mittelalter. Gütersloh 1995.

¹⁹ Lukas: *Von Nachfolge und Selbstverleugnung*. In: *Die Bibel*. Gesamtausgabe. Stuttgart 1980, LK 9,23.

²⁰ Gabriele Sörgo: *Martyrium und Pornographie*. Düsseldorf 1997, S. 119.

telalterlichen Gesellschaft Raum fassten. Hinzu kam, dass die Passion Christi durch die flutartige Verbreitung von Passionsbildern sowie die 1215 eingeführte Eucharistiefeyer auch in der Bevölkerung über eine hohe Präsenz verfügte.

Im 19. Jahrhundert kam es gezielt gegen die Vernunftideologie der Aufklärung zu einer Rückbesinnung auf diesen mittelalterlichen Heiligen- und Märtyrer/-innenkult²¹. Dabei wendete sich die künstlerische Leidensverklärung des sich aus dem 18. Jahrhundert fortsetzenden Geniekultes zwar einerseits formal von den kirchlichen Bindungen ab und suchte sich stattdessen antike Leitbilder, funktional wurde die mittelalterliche Tradition der Läuterung durch Leiden jedoch aufgegriffen und mündete zunehmend in einer Ästhetisierung desselben. Hierauf Bezug nehmend stellt Neumann fest:

Das Leid bleibt im Geniekult als Mittel der ‐Läuterung‐ dem ‐Heilsweg‐ verwandt, indem es Sensibilisierung und die Vertiefung der Welterfahrung hervorruft und so der geistigen Überwindung des Daseins den notwendigen Preis für die ‐Unsterblichkeit‐ abfordert. Erst das Leid vermag die Seele in jene schwindelnden Höhen zu führen, auf denen das prophetische Künstlertum des Genies möglich ist.²²

Das christliche Bildthema der Passion beziehungsweise der Martyrien sowie die Tradition spätmittelalterlicher Asket/-innen und Mystiker/-innen hatten im Zuge der Aufklärung ihre strikte Verbindlichkeit verloren und wurden stattdessen durch die fortschreitende Säkularisierung frei für neue Bezüge, wie beispielsweise für eine Verschmelzung mit antiker Mythologie; ein Prozess, der insbesondere für die Kunst nicht ohne Folgen blieb. So erfuhren vormals ausschließlich religiöse Motive, wie etwa jenes des stellvertretenden Opfers, nun eine zunehmend ‐weltliche‐ Interpretation, indem auch der Künstler an die Stelle des stellvertretend für die Gemeinschaft Leidenden treten konnte. Parallel dazu kam es zu einer ‐Sakralisierung‐ künstlerischen Schaffens. Es entstand bzw. festigte sich die Auffassung von ‐Kunst als Religion, vom Künstler als ihrem Priester und dem Kunstwerk als Gebet‐²³. Die infolge dessen sukzessiv stattfindende Vermengung des Geniegedankens mit christlicher Leidenstradition wurde

²¹ Vgl. hierzu Arnold Angenendt: *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart.* München 1997.

²² Eckhard Neumann, *Künstlerythen* (wie Anm. 15), S. 69.

²³ Philippe Junod: *Das [Selbst]Portrait des Künstlers als Christus.* In: *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst.* Hg. v. Erika Billeter. Bern 1985, S. 59-79, hier S. 63.

gleichermaßen von Künstlern selbst, exemplarisch ablesbar an der Stilisierung des Schriftstellers Jakob Michael Reinhold Lenz durch Georg Büchner²⁴, als auch seitens der philosophischen Kunsttheorie forciert. So entwarf etwa Arthur Schopenhauer das Bild vom tragischen Künstler-Heros, der eine säkularisierte "Version" Christi verkörpere und aus dem zugleich, wie bei seinem göttlichen Vorbild, ein Erlösungsgedanke erwachse. Friedrich Nietzsche sah dem heroischen Genie Übermenschliches abverlangt, was Überreizung, Leid und eventuell Wahnsinn zur Folge habe, denn, so Nietzsche, es «sind die heroischen Geister, welche zu sich selbst in der tragischen Grausamkeit ja sagen: sie sind hart genug, um das Leiden als Lust zu empfinden»²⁵, und Sören Kierkegaard fragt «Was ist ein Dichter?» und findet sodann selbst die Antwort: «Ein unglücklicher Mensch, der tiefe Qualen birgt in seinem Herzen, aber seine Lippen sind so gebildet, daß, derweile Seufzen und Schreien über sie hinströmt, es tönt gleich einer schönen Musik»²⁶. Der Schmerz des Künstlermartyrers ist folglich Ursache und Wirkung, Bedingung und Folge des Schöpferischen zugleich.

III. Ästhetisierung des Leidens bei Günter Brus

In der Zerreißprobe tritt Brus an die Stelle des Symboltieres und schlägt den Weg des Opfers ein.²⁷

Diese im 19. Jahrhundert populär werdende und sich von da weg in der Moderne fortsetzende gedankliche Verknüpfung der physischen und psychischen Krise mit künstlerischer Superiorität avanciert in der selbst verletzenden Aktionskunst der 1960er und 70er Jahre, so die These, zu einer zentralen Identifikationsstruktur. Angesichts der tatsächlichen Selbstverletzung zahlreicher Künstler/-innen, unter diesen Brus, gewinnt das Bild des Schmerzensmannes²⁸, d.h. des mit Geißelspuren, Kreuzigungsmalen und Seitenwunde versehenen Christus, und damit des Künstlermartyrers eine neue Aktualität. Die Prekarität des (kunstschaffenden) Individuums wird nun nicht mehr nur thematisch verarbeitet, sondern wird selbst zum ästhetischen Erlebnis. Dahingehend resümiert der Kunsthistoriker Justin

²⁴ Vgl. Georg Büchner: Lenz. Eine Reliquie. Nachdr. Erstaug. von 1839. München 1997 (Dtv; 2626: Bibliothek der Erstaugaben).

²⁵ Friedrich Nietzsche: Der Wille zur Macht. Stuttgart 1964. S. 574.

²⁶ Sören Kierkegaard: Entweder – Oder. Gesammelte Werke 1. Düsseldorf 1964, S. 19.

²⁷ Hans-Werner Schmidt: Die *Zerreißprobe* (wie Anm. 13), o. S.

²⁸ Vgl. hierzu Erwin Panofsky: *Imago Pietatis: Ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmannes" und der "Maria Mediatrix"*. In: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag. Leipzig 1927, S. 261-308.

Hoffmann: «Günter Brus portraitiert sich nicht in der Gestalt des Schmerzensmannes, sondern agiert als Schmerzensmann»²⁹.

Hält man sich das Aktionsvideo bzw. die Fotos der *Zerreißprobe* vor Augen, so tritt deutlich die Dramaturgie des Schmerzes und Leides hervor: Nackt, ausgezehrt, kahl rasiert und verletzt verkörpert Brus die im abendländischen Kulturraum vornehmlich christliche Metapher des geschundenen, durch Wundmale gezeichneten Menschen. Bereits der Titel *Zerreißprobe* evoziert Assoziationen zum religiös-rituellen Bereich des Opfertums. Im wörtlichen Sinne lässt er beispielsweise an die Marter des heiligen Bartholomäus, welchem der Legende nach die Haut abgezogen wurde, oder die Streckung des heiligen Andreas denken. Über diese wörtlichen Entsprechungen hinaus gilt die schmerzhafteste Probe des Körpers im religiösen Kontext überhaupt häufig als Zeichen für die Aufrichtigkeit von Gedanken und Worten: Die «sprachlose Evidenz des Schmerzes [wird, R. B.] zum Ausspruch einer höheren Wahrheit [ge]nutzt»³⁰. Auch Brus vermeint in dem erlebten Schmerz einen vertieften Zugang zur «Wahrheit» zu finden, wenn er den Gedanken notiert: «sich selbst quälen [...] sich selbst zur Aufrichtigkeit zwingen»³¹. Authentizität und Unmittelbarkeit, welche seit den 1960er Jahren generell zu Schlagwörtern der performativen Wende in den Künsten geworden waren, scheinen in dem Phänomen künstlerischer Selbstverletzung an ihren Höhepunkt zu gelangen. Dahingehend stellt auch Andrea Zell in ihrer Dissertation zu selbst verletzender *Body Art* fest: «Der Schmerz bringt Wirklichkeit in besonderer Weise in die Kunst ein und wirkt an der Grenzauflösung mit»³². In dieser gezielten Aufhebung der Distinktion von Kunst und Wirklichkeit, wie sie für die Aktionskunst der 1960er und 70er Jahre insgesamt charakteristisch ist, wird die Präsenz der realen Wunde Mechanismen der Repräsentation entgegengestellt. Durch den teils schonungslosen Körpereinsatz soll die solchermaßen «direkte

²⁹ Justin Hoffmann, *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*. München 1995, S. 140.

³⁰ Burkhardt Wolf: *Souveränität im Schmerz. Die Tortur des Martyriums*. In: *Grenzgänge der Religionskulturen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Gegenwart und Geschichte der Märtyrer*. Hg. v. Silvia Horsch und Martin Treml. München 2011, S. 151-172, hier 156. – Schon der Begriff *Märtyrer* verweist auf das griechische Wort *martyrs*, Zeuge, das ein bezeugendes Standhalten, ein Zeugnis abgeben bezeichnet. Der Märtyrer, auch Blutzeuge genannt, bürgt mit dem erlittenen Martyrium und seinem gewaltsamen Tod für die «Wahrheit» seines Glaubens.

³¹ Günter Brus zitiert nach Kerstin Braun: *Der Wiener Aktionismus. Positionen und Prinzipien*. Wien; Köln; Weimer 1999 (Ars viva, Bd. 6), S. 183.

³² Andrea Zell: *Valie Export. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen*. Berlin 2000, S. 163.

Kunst”³³ in den Bereich des “Substanziellen” vordringen und die Welt des “schönen Scheins” überwinden. Selbst verletzende Body Art avanciert damit auch, indem Künstler/-innen sich selbst zum Material einer schonungslosen *Körperanalyse* machen, zur radikalen Selbsterfahrung. So auch Kerstin Braun: «Die ekstatische Ausuferung hin zur Selbstpreisgabe, zum Selbstverlust, der rückhaltlose, schonungslose Selbsteinsatz zeugen als Mittel der Entsublimierung von Wahrhaftigkeit. Im Zustand der Ekstase erfährt der Mensch uneingeschränkt sich selbst»³⁴. In dieser ekstatischen Suche nach Wahrhaftigkeit, welche sich über das physische Leid des Individuums, über dessen *Zerreißprobe* ereignet, konkretisieren sich Künstlermythen des 19. Jahrhunderts.

Zerreißungen bzw. Zerschneidungen finden in der Aktion in verschiedenen Varianten Raum. So schneidet sich Brus zunächst die Kleidung vom Leib, dann fügt er sich Schnitte am Oberschenkel und Hinterkopf zu, dazwischen hakt er an den Strumpfrändern entlang der Wunde Fäden ein und klafft so den “Schnitt” in der Kleidung zusätzlich auseinander. Höhepunkt und zugleich Sinnbild der *Zerreißprobe* scheint jedoch der Versuch einer Selbstzerreißung zu sein, den er im Auseinanderzerren der Beine anhand daran befestigter, durch den Raum gespannter Schnüre assoziiert und hierbei bis an die Grenzen seiner Belastbarkeit geht. Dabei gemahnen sein nackter, von Zeichen der Beanspruchung versehrter Körper und die Pose der zur Seite gespannten Arme an Darstellungen des Gekreuzigten.



(Abb. 2) Günther Brus, Zerreißprobe, München 1970

³³ Unter dieses Schlagwort stellten Brus und Ott Mühl ihre gemeinsamen Aktionen in den Jahren 1966 und 1967. Gemeinsam mit anderen Künstlern gründeten sie darüber hinaus 1966 das *Institute for Direct Art* (IDA).

³⁴ Kerstin Braun: Der Wiener Aktionismus (wie Anm. 31), S. 183f.

Nicht zuletzt muss der bis zum Zerreißen gespannte bzw. der aufgeschnittene Körper immer auch symbolisch als Gedankenkrper begriffen werden. Der Schnitt trennt dabei von künstlerischen Traditionen und Konventionen, zugleich versucht der Wiener Aktionismus durch seinen gesellschaftspolitischen Anspruch einen historischen Einschnitt, d.h. einen gesellschaftsverndernden Bewusstwerdungsprozess, zu provozieren, ohne dabei jedoch konkrete politische Ziele zu verfolgen.

Aus christologischer Perspektive folgt die *Zerreißprobe* dem Handlungsmuster einer «aktiven Passion»³⁵, so der hierfür vorgeschlagene Terminus, da sie das dem Opfervorgang inhrente Interaktionsgefge in autoaggressive Selbstreferenzialität übersetzt. Wie ein sich selbst geielnder und kasteiender Christ ist der Künstler dabei Handelnder und Erleidender zugleich, wodurch seine Aktionen an spätmittelalterliche Bußübungen, wie beispielsweise an die Praktik der Flagellation, gemahnen. Ebenso wie in spätmittelalterlichen Andachtsbildern wird dabei auch in Brus' Aktionen bzw. Aktionsfotografien der Mensch in seiner leidvollen Faktizität ins Zentrum gerückt. Dies geschieht in der *Zerreißprobe* insbesondere dort, wo der Künstler den Zustand scheinbarer Raserei mit ruhigen und geführten Momenten kontrastiert, indem er immer wieder in skulpturalen Posen verharrt. Schon das Plakat zur Aktion zeigt Brus, dessen weiß bemalter Körper blutrinnsalartig mit schwarzer Farbe überzogen ist, «in einer die Wunde präsentierenden Pose», welche die «Darstellung der [Seiten]-Wunde gleichsam zitiert»³⁶.



(Abb. 3) Günter Brus, *Zerreißprobe*, Plakat zur Aktion, München 1970

³⁵ Rosemarie Brucher: «Durch seine Wunden sind wir geheilt» (wie Anm. 10), S. 83.

³⁶ Brigitte Marschall: Kunst und Revolte: Der Wiener Aktionismus. In: *miscellanea theatralia. Sborník Adolfu Scherlovi k osmdestinm*. Hg. v. Eva Sormov, Michaelou Kuklovou. Prag 2005, S. 493-505, hier S. 501. – Brus “zitiert” mit dieser Pose zugleich Kokoschkas *Plakatportrait mit Seitenwunde* aus dem Jahr 1910, auf welchem der Künstler seinen Zeigefinger gleich der christlichen *ostentatio vulnerum*-Geste in eine eindeutige christlich konnotierte Seitenwunde legt.

Bereits Brus' frühere Arbeiten, in welchen die Selbstverletzung noch lediglich durch den Einsatz von Farbe angedeutet worden war, weisen eine geradezu ikonische Ästhetik auf und rekurrieren damit immer auch auf ein christlich geprägtes kulturelles Bildergedächtnis. So zeigen etwa Aufnahmen der Aktion *Selbstverstümmelung* (1965) den in Kreuzeshaltung am Boden liegenden Künstler, sein Kopf wird von Mauerklampfen gleich einem Heiligenschein umkränzt.



(Abb. 4) Günther Brus, Selbstverstümmelung 2, Wien 1965

Auch die Auswahl der Requisiten, die Brus gerade in seinen frühen Aktionen in hoher Zahl einsetzt, erinnert an «moderne arma christi»³⁷, d.h. an die Leidenswerkzeuge der Passion, welche ebenso wie bei mittelalterlichen Andachtsbildern rund um den zentralen Körper platziert werden. Zangen, Messer und vor allem Nägel, die zwischen den Fingern Brus' weiß bemalter Hand steckend eine Anlehnung an das Kreuzigungsmotiv herstellen, assoziieren immer wieder Elemente der biblischen Passionsgeschichte. Wiederum andere Filmeinstellungen und Fotografien der *Selbstverstümmelung* präsentieren Brus vor einer Wand lehnd, sein Gesicht ist durch

³⁷ Veit Loers: Als die Bilder laufen lernten. In: Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus. Wien 1960-1965. Hg. v. Dieter Schwarz. Klagenfurt 1988, S. 11-25, hier S. 20.

Farbschlamm entstellt, seine Augen blicken aus einem stoisch leidvollen Gesicht gewichtig den Betrachter/-innen entgegen.



(Abb. 5) Günter Brus: Selbstverstümmelung, Wien 1965

Durch die reale Verletzung des Künstlers gerät die Aktion zur Grenzerfahrung für Akteur und Publikum, indem nicht nur die Grenze von Schein und Sein durchlässig wird, sondern auch das Tabu der willentlichen Selbstverletzung letztlich in Übereinkunft mit dem Publikum eine Brechung erfährt. Die Demonstration der Verletzungsgegenstände, der damit vollzogene Schnitt in die Haut sowie das anschließend aus der Wunde hervortretende Blut dienen dabei als “Garanten” des Erlebten, d.h. gewissermaßen als dessen Evidenz, denn der Schmerz selbst bleibt für die Zuseher/-innen letztlich nur begrenzt nachvollziehbar. Erst die gestische Tat des Schneidens respektive die Zeichen der Verletzung machen das Ereignis als solches begreifbar. Auf diese ausschließlich “indirekte” Darstellbarkeit von Schmerz verweist auch die Kulturwissenschaftlerin Elaine Scarry, nach welcher dessen emotionale Qualität lediglich metaphorisch, so beispielsweise durch Bilder von Wunden und Waffen, kommuniziert werden kann³⁸. Dahingehend vermerkt auch Brigitte Marschall: «Der lebendige Körper aus Fleisch und Blut wird zum Zeugen seiner eigenen Handlungen»³⁹.

³⁸ Elaine Scarry: *The body in pain. The Making and Unmaking of the World*. N.Y. [u.a.] 1987.

³⁹ Brigitte Marschall: *Kunst und Revolte* (wie Anm. 36), S. 501.

IV. Stellvertretung

Die *Zerreißprobe* steht in der Tradition der Selbstdarstellung der Künstler als Märtyrer, ja als messianische Christusfigur. Der Künstler macht – stellvertretend für den Betrachter – Erfahrungen, die er vorfhrt, sie sind nicht exhibitionistischer Exzess, sondern Stellvertretung.⁴⁰

Insbesondere in den 1960er und 70er Jahren bezweckte der künstlerische Verletzungsakt häufig unterschiedlich gelagerte funktionale Ziele, wie etwa jenes der Reinigung, bestimmter Bewusstmachungsprozesse oder des Aufzeigens gesellschaftlicher Mechanismen, und kann in dieser kathartischen bzw. verweisenden Funktion auch als stellvertretendes Opfer verstanden werden. Unterscheidet sich auch das Ziel dieser Stellvertretung mitunter von der Funktion des Opfertodes Christi im neutestamentlichen Sinne, wo in erster Linie die Reinigung von Sünden intendiert wurde⁴¹, so ist die Dynamik des stellvertretenden Leidens doch in beiden Kontexten verwandt. Denn die Verwundung der Künstler/-innen schließt in ihrem Wirkungsanspruch nicht nur diese selbst, sondern auch die Gemeinschaft mit ein, indem sie über die emotional partizipierenden Zuschauer/-innen auf die Gesellschaft Einfluss zu nehmen versucht⁴². In diesem Moment der Stellvertretung, welches den *Anderen*, d.h. das (rezipierende) Gegenüber, von der Notwendigkeit eigenen Handelns enthebt bzw. ber dessen individuelle Schranken quasi "hinweghebt", zeigt sich eine weitere zentrale Parallele zwischen künstlerischer Selbstverletzung und der christlichen Opfertradition: Sowohl Christus als auch die sich selbst verletzenden Künstler/-innen leiden repräsentativ zum Wohle des *Anderen* und letztlich, so der universale Anspruch, der gesamten Gesellschaft, welches mittels einer Art Katharsis erreicht werden soll.

Die Funktion der Stellvertretung kann dabei im Falle Brus' in vier verschiedene Formen unterteilt werden. Zunächst in die Kanalisation von Aggression, die sich von Seiten der Gesellschaft gegen den Künstler richtet und sich in Hetzkampagnen der Presse, Drohanrufen, Abmahnungen und schließlich in einer Verurteilung wegen Herabwürdigung der Staats-

⁴⁰ Peter Weiermair: Überlegungen zum Thema Blut in der zeitgenössischen Kunst. In: Blut. Kunst Macht Politik Pathologie. Hg. v. James M. Bradburne. München; London; N.Y. 2001, S. 205-215, hier S. 208.

⁴¹ Zu den unterschiedlichen Traditionslinien in der Deutung des Todes Christi vgl. Jrg Frey; Jens Schröter (Hg.): Deutungen des Todes Jesu im Neuen Testament. Tübingen 2005 (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament; 181).

⁴² Vgl. hierzu Rosemarie Brucher: Abreaktion – Katharsis – Heilung: Wirkungssthetische Konzepte im Wiener Aktionismus. In: WIENER AKTIONISMUS (wie Anm. 3), S. 36.

symbole, der Ehe und des Eigentums anlässlich der Aktion *Kunst und Revolution* (1968) manifestiert⁴³. Die Funktion der Stellvertretung entspricht hierbei weitgehend René Girards *Sündenbocktheorie*, nach welcher ein Einzelner die Aggressionen der Gruppe kanalisiert und damit die Gemeinschaft erhält und stabilisiert⁴⁴. Der Künstler als, folgt man Girard, gesellschaftliche Randperson ist besonders prädestiniert diese Rolle des Sündenbocks auszufüllen. Er wird so Opfer einer Berufung, die ihrerseits wiederum Opfer ist.

Dem verwandt ist die Vorstellung einer stellvertretenden Abreaktion unterdrückter Aggressionen und Autoaggressionen, durch welche das Publikum die Möglichkeit hat, sich anhand des ausagierenden Künstlers eigenen verborgenen Aggressionen, Ängsten und Hemmungen zu stellen und sich derer zu entledigen. Dieses Modell einer stellvertretenden Abreaktion findet sich auch bei zahlreichen anderen Künstler/-innen der 1960er und 70er Jahre, so etwa bei dem Wiener Aktionisten Hermann Nitsch. In dem Ausagieren destruktiver Triebe nimmt der Künstler, so Nitsch, den Exzess, «das scheinbar negative, unappetitliche, perverse, obszöne, die brunst und die daraus resultierende opfer-hysterie» auf sich, «damit IHR EUCH den befleckenden, schamlosen abstieg ins extrem erspart»⁴⁵. Nitsch beschreibt hier einen kathartischen Vorgang, der für die Betrachter/-innen, so auch Brus hinsichtlich der *Zerreißprobe*, zu einer «wohl-tuende[n] Konfliktlösung»⁴⁶ führen soll.

Lassen sich diese beiden Aspekte auch nur peripher in die Tradition christlicher Selbstopfer stellen, so weisen die beiden weiteren Formen der Stellvertretung signifikante Analogien zu dieser Tradition auf. Es sind dies jene der Reinigung respektive Sühne und jene des Verweises. Bei Ersterer spielt insbesondere die Auseinandersetzung mit der in den 1960er Jahren noch weitgehend uneingestanden Schuld Österreichs an den Gräueln des Nationalsozialismus eine entscheidende Rolle. Das stellvertretende Büßen und zugleich Enttabuisieren dieser Schuld war insbesondere für Brus, dessen Vater ein bekennender Nationalsozialist war, von zentraler Bedeutung. In diesem Sinne vermerkt Brus: «Ich bedurfte dieser Aktio-

⁴³ Brus wird, wie auch Otto Mühl und Oswald Wiener, verhaftet und für zwei Monate in Untersuchungshaft genommen. Im Prozess wird er schließlich unter Druck der Öffentlichkeit zu sechs Monaten verschärftem Arrest verurteilt, im Verlauf der Berufungsverhandlung flüchtet er jedoch mit seiner Familie nach Berlin.

⁴⁴ René Girard: *La violence et le sacré*. Paris 1983 (Collection PlurIEL; 8352).

⁴⁵ Hermann Nitsch: O.M. Theater. In: *Die Blutorgel*, Originalmaquette ohne Titel, 1962, abgedruckt in: *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus* (wie Anm. 37), S. 218.

⁴⁶ Brus: *Zerreißprobe* (wie Anm. 4), S. 161.

nen, um mir mein eigenes Ich bewusst zu machen – und zur Reinigung»⁴⁷. Die Zerreißprobe kann unter dieser Perspektive als «Versuch einer Trauerarbeit interpretiert werden, die eine affektive Auseinandersetzung mit eigener Schuld und Verantwortung in Gang setzen möchte»⁴⁸. Gerald Schröder zur Folge galt es dabei, «das anwesende Publikum mit dem psychischen Kern einer traumatischen Vergangenheit zu konfrontieren, um es dadurch letztlich von einer psychischen Verstrickung mit der belastenden Geschichte zu befreien»⁴⁹. Dieses Ziel einer Reinigung durch Kunst kennzeichnete aber auch die Arbeiten der anderen Wiener Aktionisten. Dahingehend sieht der Philosoph Michael Onfray in der Überwindung des Freud'schen Thanatostriebes, welchen er als die dem Holocaust zu Grunde liegende destruktive Kraft ausmacht, die primäre Zielsetzung dieser Kunststrmung:

In diesem Land, in dem der Nazismus das war, als den wir ihn kennen – das heißt, in einer historischen Periode, die auch eine hysterische Periode ist, gab es die Notwendigkeit einer Katharsis, einer Läuterung, einer Reinigung –, mußte man ein Ende finden mit dieser völlig dem Thanatos verfallenen Geschichte oder es zumindest versuchen. Der Wille, diesen Todestrieb auszutreiben, ist ein Grundpfeiler im Denkgebude der Aktionisten.⁵⁰

Neben diesem Moment der Reinigung ist es insbesondere die Denunziation von politischer Mitverantwortung, von staatlicher Autorität und Repressionsmechanismen, die Brus' Aktionen bestimmt. Auf diese Dynamik der Stellvertretung, die mit politisch motivierten Akten der Selbstverletzung, wie beispielsweise Hungerstreiks, vergleichbar ist, nimmt auch Peter Weibel Bezug, wenn er feststellt: «Antagonistisch dem bekannten nazarenischen Akt (der dasselbe Prinzip verwertet), die Welt durch die eigene Opferung von ihrer Schuld befreien zu wollen, will Brus durch seine Opferung/ Selbstbemalung/ Selbstverstümmelung die Schuld der Welt unerbittlich & verbittert denunzieren»⁵¹. Weibel stellt hier dem neutesta-

⁴⁷ Brus, Günter: Interview mit BASTA. In: BASTA 7 (1989), H. 2, S. 134.

⁴⁸ Gerald Schröder: Schmerzensmnner. Trauma und Therapie in der westdeutschen und sterreichischen Kunst der 1960er Jahre. München 2011, S. 53.

⁴⁹ Ebda., S. 417.

⁵⁰ Danile Roussel: Gespräch mit Michael Onfray. In: Dies.: Der Wiener Aktionismus und die Österreicher. Gespräche. Klagenfurt 1995, S. 11-18, hier S. 11.

⁵¹ Peter Weibel: Von den Möglichkeiten einer nicht-affirmativen Kunst. In: Ders.: Kritik der Kunst. Kunst der Kritik. Es says & I say, Wien; München 1973, S. 34-50, hier S. 46f.

mentlichen Konzept einer inkludierenden, d.h. sühnenden Stellvertretung die anklagende und bloßlegende Haltung des Wiener Aktionismus gegenüber. Dieser strenge Antagonismus lässt sich jedoch in dieser Weise nicht aufrecht erhalten, wenn man bedenkt, dass auch das Opfer Christi die Erbsünde, welche, folgt man der christlichen Theologie, auf der Menschheit lastet, und darüber hinaus, durch den erlittenen Aggressionsakt, die Sünde in der Welt sichtbar macht und somit ebenso wie die selbst zugefügte Wunde des Künstlers immer auch Verweisungscharakter besitzt. Denn in beiden Fällen weist die Aufopferung der physischen Integrität über sich hinaus auf eine als verletzend erfahrene Außenwelt – im Falle Brus' auf die restriktive österreichische Nachkriegsgesellschaft – und dient damit allererst der Bewusstmachung menschlicher Schwächen, gesellschaftlicher Machtverhältnisse und politischer Missstände. Das künstlerische Selbstopfer ist damit immer auch ein subversiver Akt.

V. Dualismus

Krank, verwundet und gefoltert sucht das moderne Genie in der Kasteiung seine neue Würde.⁵²

Zuletzt sei noch auf einen Aspekt verwiesen, der sowohl im Kontext der christlichen Leidenstradition als auch in Bezug auf dualistisch-abendländische Subjektstrukturen von zentraler Bedeutung ist. Es ist dies die freiwillige Leidsuche zwecks Konstitution von etwas, das in der Selbstwahrnehmung der Künstler/-innen wie auch auf gesellschaftlicher Ebene gemeinhin als über die bloße Körperlichkeit hinausgehend wahrgenommen wird⁵³. Sei es der Wille, die Freiheit generell, die politische Souveränität, das Bewusstsein oder auch der Subjektstatus allgemein, in allen Fällen werden diese Aspekte des "Selbst" als das "Andere der Natur" begriffen. Innerhalb dieser disjunktiven Oppositionslogik von Körper und freier Subjektivität versucht sich das Individuum seiner selbst zu versichern, in dem es eine Geste der Distinktion von der eigenen Naturhaftigkeit setzt. Hierfür kann gerade der Akt der künstlerischen Selbstverletzung als exemplarisch angesehen werden, denn mit Hilfe dessen wird der Körper, so die Selbstinterpretation vieler Künstler/-innen, in radikaler Weise überwunden, «das niedere, schmerzende Fleisch besiegt»⁵⁴. Die «Selbstpeinigung», die Brus

⁵² Philippe Junod: Das [Selbst]Portrait des Künstlers als Christus (wie Anm. 23), S. 72.

⁵³ Vgl. hierzu Rosemarie Brucher: Subjektermächtigung und Naturunterwerfung. Künstlerische Selbstverletzung im Zeichen von Kants Ästhetik des Erhabenen. Bielefeld 2013.

⁵⁴ Brigitte Marschall: Kunst und Revolte (wie Anm. 36), S. 504.

vollzieht, ist damit «radikale Kehrtwendung von der profanen Welt»⁵⁵, der Anspruch des Subjekts auf Selbstbestimmung findet in der Bereitschaft zum Opfer Legitimation. Der *Schnitt* wird somit Signum einer fundamentalen Trennung zwischen sinnlichem und intelligiblem Menschen, der Akt des Schneidens avanciert zum Verweis auf die Freiheit des Individuums.

Auch hierin dienen das christliche Selbstopfer bzw. die diesem zugrunde liegende dualistische Anthropologie als wesentlicher, wenn auch natürlich nicht einziger Einfluss. Denn durch die christliche Aufspaltung in Seele und Körper wird die im Selbstopfer stattfindende Einheit von Verlust und Gewinn – versinnbildlicht in der Einheit von *hostia* und *sacerdos*, Gabe und Geber – in einer Person ermöglicht. Mehr noch, der Gewinn individueller Freiheit erscheint konstitutiv an den Verlust physischer Integrität gebunden. So wie im Martyrium erst am geschundenen Leib die innere Haltung des Gläubigen nach außen sichtbar wird, muss ebenso die künstlerische Unterwerfung des Körpers unter den eigenen Willen immer auch als Strategie der Selbstversicherung gelesen werden. Sowohl im Aktionismus als auch in der religiösen Selbstgeißelung avanciert der Körper der Agierenden damit zum materialisierten Objekt, an welchem sich das Willenssubjekt durch den Versuch der Abgrenzung erprobt. Dabei wandelt sich zugleich die passive Haltung des Erleidens mit dem Ertragen bzw. mit dem Überstehen schmerzhafter Proben in eine aktiv heroische der Selbstüberwindung. Sowohl künstlerische als auch religiöse Selbstopfer beziehungsweise Selbstverletzung stellen damit zugleich stets eine Form der Macht dar. In der zumeist angstvoll-passiven Auseinandersetzung mit Schmerz und Tod wird das vormalige Opfer nun selbst Handlungsträger, um sich aktiv aus dem Zustand der erleidenden Ohnmacht zu lösen. Indem sich der Künstler in der Lage zeigt, sich Schmerz und Verletzung gezielt auszusetzen, erweist er sich als bis zu einem gewissen Grad unabhängig von seinen sinnlichen Interessen und damit im christlich-abendländischen Sinne als frei. Denn «Freiheit im praktischen Verstande», so Immanuel Kant, «ist die Unabhängigkeit der Willkür von der Nöthigung durch Antriebe der Sinnlichkeit»⁵⁶. Das “Andere der Natur” kann in der künstlerischen Selbstverletzung wie im religiöse Selbstopfer in erster Linie in der Negation des Körpers fühlbar werden.

⁵⁵ Helmut Draxler: Günter Brus – Asket der letzten Tage. In: Kunstforum International 7, 1984, Bd. 75, S. 129-161, hier S. 130.

⁵⁶ Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. 2. Aufl. 1787. Gesammelte Schriften Bd. III. Hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Berlin 1911, S. 363.

Im Gegensatz zur christlichen Lehre, wo die Überwindung des Körpers in einer Teilhabe am Göttlichen münden soll, bleibt der “moderne” Mensch, welcher, so Max Weber, der Begrenztheit seines Lebens keinerlei Sinn mehr abgewinnen kann, da das «zivilisierte, in den “Fortschritt”, in das Unendliche hineingestellte einzelne Leben seinem eigenen immanenten Sinn nach kein Ende haben dürfte»⁵⁷, jedoch im Moment der Selbstverletzung auf sich zurückgeworfen. Denn wo Märtyrer/-innen noch auf eine Befreiung vom “Fleisch” im Sinne einer Transzendierung desselben hoffen konnten, muss die auf der «Selbstkasteiung ohne Rechtfertigung durch ein jenseitiges Glücksversprechen»⁵⁸ gründende Freiheit des neuzeitlichen Subjekts notwendig in einer Dialektik aus Selbstermächtigung und Selbstverlust verharren⁵⁹.

VI. Resümee

Dient Brus, wie eingangs erwähnt, der «Österreicher als Religionsheini»⁶⁰ auch als Zielfläche von provokativem Spott und künstlerischer Destruktion, so fungiert dennoch gerade das christliche Leidensparadigma als ein zentraler Referenzrahmen seiner Kunst. Ob als kulturelles Bildergedächtnis, auf welches er formal rekurriert, oder auch als struktureller Bezug, wie er sich insbesondere in den beiden Aspekten Stellvertretung und Dualismus niederschlägt, in allen Fällen ist es der Topos des Schmerzensmannes, das Pathos des Leidens und der Krise, welche Brus' Arbeiten in die Nähe christlicher Opfertradition rücken. Wenn das ehemalige *enfant terrible* der österreichischen Kunstszene, das mittlerweile zum Kunststaatspreisträger geworden ist, zu guter Letzt feststellt, mir «ging es immer um den Knochenbau Seele, daran sich das Fleisch wie ein lascher Fetzen hängt»⁶¹, so scheint trotz aller Präsenz des Leiblichen eine Sehnsucht nach

⁵⁷ Max Weber: *Wissenschaft als Beruf*. Berlin 1959, S. 17.

⁵⁸ Hans-Werner Schmidt: *Die Zerreiẗprobe* (wie Anm. 13), o. S.

⁵⁹ Vgl. hierzu Rosemarie Brucher: «[...] denn das Sichopferkönnen beweist das Sich-Haben». Zum paradoxen Freiheitsentwurf bei Schiller, Foucault und in der selbst verletzenden Body Art. In: *Das Mögliche regieren. Gesellschaftsutopien zwischen Möglichkeitssinn und Machtphantasmen. Literatur – Medien – Wissenschaft*. Hg. v. Roland Innerhofer; Katja Rothe; Karin Harrasser. Bielefeld 2011 (Kultur- und Medientheorie), S. 151-167.

⁶⁰ Günter Brus: *Einladung zur Aktion «Der Staatsbürger Brus betrachtet seinen Körper»*, Wien 1968. Zitiert nach Günter Brus: *Günter Brus – Werkumkreisung* (wie Anm. 9), S. 79.

⁶¹ Günter Brus zitiert nach Franziska Meifert: *ZWEIMAL GEBORENE. Der «Wiener Aktionismus» im Spiegel von Mythen, Riten und Geschichten*. In: *protokolle. Zeitschrift für Literatur und Kunst*, 1990, Bd. 1, S. 3-63, hier S. 12.

Transzendenz zum Ausdruck zu kommen, welche in dem Bruch mit der Sinnlichkeit gründet.