

Zentrum des Aktionsentwurfs von Nitsch stehende Opfergeste des Jahres 1962 zu einer umfassenden performativen und dramaturgisch aufgebauten Collage entwickelt. Aus dieser Perspektive betrachtet, waren alle bis heute durchgeführten Aktionen Nitschs Demonstrationen und Proben für die im Sommer 1998 erstmals vollständig durchgeführte und sechs Tage lang dauernde große Realisation des *Orgien-Mysterien-Theaters*.

1969 starb Rudolf Schwarzkogler durch einen Sturz aus dem Fenster seiner Wohnung. Bereits 1966 hatte er die letzte und möglicherweise im Sinne seines Arbeitskonzepts vollständigste Aktion durchgeführt und ein dichtes photographisches Oeuvre hinterlassen. Für ihn war das performative Kunstwerk erst im dialektischen Umgang mit der Photographie vollständig; in diesem Punkt steht er für einen wesentlichen Aspekt des Wiener Aktionismus. In den Photoserien, die während der ausschließlich für die Photographen realisierten »Aktionssitzungen« entstanden, erreichte die Thematik des Verhältnisses von Photographie und performativem Kunstwerk sowie von Objekt und Gestus einen vorläufigen Höhepunkt. Heute, aus der bereits beträchtlichen zeitlichen Distanz, vergißt man manchmal, daß im Zentrum der von Brus, Mühl, Nitsch und Schwarzkogler seit Beginn der sechziger Jahre entwickelten Werkpositionen das ereignishafte Kunstwerk steht. Dieser Rezeptionsmechanismus ist im übrigen auch bei Beuys beobachtbar. Erst mit der präzisen Vergegenwärtigung der einzelnen Aktionen kann auch bei ihm vom performativen Ereignis auf die Objektinstallationen wie beispielsweise den *Beuys-Block* in Darmstadt geschlossen und vergleichende Erkenntnisse gewonnen werden. So wie bei Beuys werden auch die Aktionen der Wiener Künstler in ihrer jeweiligen individuellen Ausformung von einer umfangreichen Aura repräsentativer Objekte begleitet. Aus einer traditionell besetzten Sichtweise tendiert man jedoch eher dazu, diese Objekte als für sich selbst stehende, autonome Kunstwerke zu betrachten. Deshalb ist es wichtig, sich vor Augen zu führen, daß diese Objekte entweder direkt oder im Kontext letztlich immer auf den ereignishafte Gestus der Aktionen verweisen. Das Objekt ist Entwurf, Ikone, Dokument, Annäherung, Analyse, Indiz, Lesezeichen – Brennpunkt und auch Schatten der aktionistischen Wirklichkeitskunst.

Steht beispielsweise bei Beuys, durchaus auch analog zu seinen künstlerischen Wurzeln in der Skulptur, das Verhältnis von Gestus und Objekt im Sinne einer Ausdehnung des Skulpturenbegriffs in die Rauminstallation im Vordergrund, so nimmt bei den Wiener Aktionisten, vermutlich aufgrund ihrer starken Konzentration auf die Körperperfor-

mance, die Photographie eine wesentliche Position ein. Ab 1963 entstand eine umfangreiche Bilddatenbank zu den Aktionen von Brus, Nitsch, Mühl und Schwarzkogler. Vor allem dieses Material versetzt uns heute in die Lage, den performativen Gestus der Aktion zumindest bis zu einem gewissen Grad nachvollziehen zu können, denn nur Nitsch macht sein Gesamtkonzept des *Orgien-Mysterien-Theaters* nach wie vor erlebbar oder hat dieses in der räumlichen Installation von Aktionsrelikten, von in den Aktionen entstandenen oder benötigten Objekten, vermittelbar gemacht. Der 1973 entstandene *Asolo-Raum* ist das früheste und repräsentativste Beispiel dafür. Das Festhalten der Aktion im Photo bewegt sich in einem Spektrum, dessen äußerste Pole die distanzierte Dokumentation und die ästhetische Photographie als Bild sind. Dem ersteren würde in der heutigen Rezeption die wissenschaftlich distanzierte Analyse, dem letzteren aber das durch Ästhetisierung fetischerte Objekt entsprechen. Jeder der Künstler hat in mehr oder weniger ausgeprägter Weise beide Konzeptionen besetzt, und es wäre eine Vereinfachung zu behaupten, daß die gefrorene, durchkomponierte Momentphotographie nur die Domäne Schwarzkoglers war und Mühls Interesse ausschließlich der voyeuristischen Dokumentationsphotographie galt. Ebenso eindimensional wäre auch eine Kritik des photographischen Oeuvres als Regression der Aktion auf das Bild.

Während anfänglich und dann wieder gegen Ende der sechziger Jahre die dokumentarische Position und damit das Auge des Photographen dominiert, tritt etwa in der Zeit zwischen 1964 und 1966 die Photographie parallel zur Entwicklung diverser, in den Aktionen verwendeter Materialsprachen in eine ästhetische und analytische Phase. Die Künstler nehmen mehr Einfluß auf den Entstehungsprozeß, weil ihnen die Eigenschaften des Mediums bewußter werden. Schwarzkogler sieht beispielsweise das Photo als eine Möglichkeit, durch die der Künstler sich ganz auf den performativen Gestus des ereignishafte Kunstwerks der Aktion konzentrieren und sich damit »vom Zwang, die Relikte zum Ziel zu haben«, befreien kann. Diese Sicht gilt im Grunde auch für seine Künstlerfreunde, und so entstehen in dieser Zeit jene Photographien, die man heute unmittelbar mit dem Wiener Aktionismus verbindet. Als Beispiele seien hier Schwarzkoglers Mann mit dem Fisch auf dem Rücken, das durch eine schwarze Linie geteilte Gesicht von Brus, Mühls Akt mit Regenschirm und Nitschs Torso mit Seitenwunde aus der photographischen Bilderflut herausgegriffen.

Außerdem beschäftigten sich in diesen Jahren vor allem Mühl und Brus mit der Möglichkeit der Verwertung der Photo-