

Hautsache Aktion: Günter Brus

Linda Schröer

„Ich erschütterte die Malerei, indem ich sie restlos entkleidete.
Ich raubte den Wänden das schützende Leinen.
Ich raubte dem Menschen die schützende Haut.
Ich blute aus als Malerei, die aus der Selbstskulptur fließt.“
Günter Brus: Nach uns die Malflut.

Der Österreicher Günter Brus gehörte dem in den 1960er Jahren formierten Wiener Aktionismus an, einer Aktionsgruppe, die sich vorrangig den Protest gegen die Repression des Bürgers durch die österreichische Staatsmacht und die Auflehnung gegen bürgerliche Konventionen auf die Fahnen geschrieben hat. In ihren Einzel- und Gruppenaktionen stand primär die Instrumentalisierung des eigenen Körpers im Mittelpunkt. Die besondere Rolle Günter Brus' besteht darin, dass dieser in seinen Einzelaktionen den Protest am extremsten und intensivsten an und mit seinem eigenen Körper und vor allem im Einsatz seiner Haut ausagierte.

Ein einleitender Blick auf das Genre der Aktionskunst wird zeigen, wie und warum der Körper zum unmittelbaren Bedeutungsträger in dieser neu formierten Kunstgattung wird. Selbstverständlich lässt sich dies nicht losgelöst von den zeitgeschichtlichen Kontexten und den Zielsetzungen des Wiener

Aktionismus betrachten, so dass sie, um die besondere Rolle der Haut in diesem Prozess verständlich zu machen, ebenfalls ins Blickfeld gerückt werden müssen. Denn

„[e]rst der WA [Wiener Aktionismus] entwickelt die Möglichkeit, Körperlichkeit unmittelbar zu funktionalisieren und den Körper zum Aktionsobjekt zu machen, indem er den Körper auf seine Räumlichkeit reduziert und die Innen-Außen-Grenze des Körpers aktionistisch und aktionskonstitutiv operationalisiert.“¹

Die Beziehung von Körper und Haut definiert sich also zunächst über den Aspekt der Grenze: Die Haut ist das größte Organ des Menschen, ist charakterisiert durch das Umfassen des Körpers und „erscheint landläufig vor allem als Grenze des Selbst; sie beherbergt es und schließt es nach außen ab.“² In diesem Sinne trennt die Haut das Ich von der Um- und Mitwelt – eine Erfahrung, die als Entfremdung wahrgenommen werden kann. Doch sie trennt nicht nur das Ich von der Außenwelt, sie ist immer auch verbindendes Element, indem über sie das bewusste In-der-Welt-Sein – beispielsweise durch Berührungen – erst konstituiert wird.

Im Wiener Aktionismus werden Körper und Haut instrumentalisiert und als vermittelnde Elemente funktionalisiert. Besonders die Haut dient dabei – als umschließende Hülle des Körpers, die im Außen stets präsent ist – der Vermittlung von Bedeutungen. Als Instanz der Vermittlung dient die Haut, wie sie im Wiener Aktionismus eingesetzt wird, als Medium. Dass die Haut ihrer Funktion nach als Medium charakterisiert werden kann, soll durch Günter Brus' Aktion *Wiener Spaziergang* von 1965 anschaulich gemacht werden.

Diesem Vorgehen folgend werden zwei weitere Funktionen der Haut in Beziehung zu einer ausgewählten Aktion Brus' gesetzt. Dabei geht es zum einen um die Funktion der Haut als Passage, im Sinne der hautspezifischen Durchlässigkeit, bei der sich das Innere sich im Äußeren widerspiegeln, das Äußere in das Innere dringen kann. Zum anderen wird das der Passage entgegengesetzte Phänomen der Haut als Grenze thematisiert.

¹ S. Jahraus, Oliver: *Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins*. München 2000, S. 212.

² S. Schneede, Martina: *Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*. Köln 2002, S. 55.

Zerreißprobe ist der Titel von Günter Brus' letzter Aktion, bevor er sich einem zeichnerischen Werk zuwendet. Sie kann als Klimax, fast als Zusammenfassung seiner gesamten künstlerischen Ausdrucksmuster, gesehen werden und eignet sich daher besonders für eine abschließende Betrachtung unter den aufgeführten Analysepunkten.

Im Kontrast der Aktionen *Wiener Spaziergang* und *Zerreißprobe* wird offenbar, dass die Haut, zunächst als Oberfläche genutzt, schon bald zum direkten Ausdrucksträger umformuliert wird: Nicht nur Zeichen *auf* der Haut, sondern *in* der Haut werden zu zentralen Elementen. Während die frühen Aktionen die Haut und den Körper also auf eine zweidimensionale Fläche reduzieren, werden sie in den späten über ihre Dreidimensionalität definiert.

Für den Forschungsgegenstand „Haut“ in Verbindung mit der Aktionskunst lässt sich konstatieren, dass zwar der Körper als im Mittelpunkt stehend gesehen, jedoch nur selten auf das den Körper umschließende „Material“ näher eingegangen wird.³ Es werden die für die Haut spezifischen Eigenschaften, die sie zu einem eigenständigen Bedeutungsträger machen, vernachlässigt. Dass die Haut im Kontext des Wiener Aktionismus zu einem eigenständigen Medium wird, will der vorliegende Text veranschaulichen.

Wiener Aktionismus

Die Mitglieder des Wiener Aktionismus, Hermann Nitsch, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler und Günter Brus, sowie die weniger bekannten Mitglieder Alfons Schilling und Adolf Frohner, beginnen ihr künstlerisches Schaffen in der Malerei. Der Weg verläuft dabei vom Informel zur Aktionsmalerei zur Aktionskunst.⁴ Auch Günter Brus' künstlerische Anfänge gründen in der Malerei des Informel. Er beschreibt sie folgendermaßen:

„Ich habe mit dem Informel begonnen. Mit dem Ausagieren vor der Leinwand. Ein Versuch, aus der Leinwand auszubrechen. [...] Man musste

³ Dies wird besonders an einer Stelle bei Jahraus ersichtlich, an der er auf drei konstitutive und diskrete Elemente in Bezug auf die Räumlichkeit des Körpers verweist und dabei folgende Begrifflichkeiten nutzt: Innenraum, Außenraum und „die Grenze dazwischen, die den Körper <definiert>.“ S. Jahraus, *Die Aktion des Wiener Aktionismus*, S. 220.

⁴ Vgl. Zell, Andrea: *Valie Export. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen*. Frankfurt a.M. 2000, S. 22. Das Informel bezeichnet eine Kunstform, in der der *Malprozeß* – von psychischer Spannung und emotionaler Befindlichkeit geleitet – in den Mittelpunkt gerückt wird. Informel und in gesteigerter Form Aktionsmalerei wenden sich also von der traditionellen Malerei ab, indem der gesamte Körper des Künstlers in den *Malprozeß* eingreift.

unbedingt zu einer Art Befreiung, zu befreienden Mitteln greifen. Ich habe die Bilder nurmehr zerschlitzt und ausgepeitscht.“⁵

Hieran wird deutlich, dass Brus versucht, sich mehr und mehr von der traditionellen Behandlung der Leinwand als Bildfläche, als *Bildträger*, zu lösen. Schon bald nutzt er den ihn umgebenden Raum als Fläche für die Malerei. Als Wendepunkt lässt sich die frühe Aktion *Ana* im Jahr 1964 festmachen: Brus bemalt den ihn umgebenden Raum – die Wohnung seines Mitaktionisten Otto Mühl – samt Einrichtung mit weißer Farbe.⁶ Brus expandiert auf diese Weise die Malerei in den Raum. Indem er dabei die auslöschende Farbe Weiß nutzt, erreicht er eine Neutralisierung, die in ihrer Konsequenz zur „Erweiterung der Leinwand in den Raum“⁷ führt. Zusätzlich wickelt Brus seinen Körper in weiße Bandagen, wobei die noch freiliegenden Stellen seiner Haut weiß bemalt sind.⁸ Es zeigt sich hier bereits ein erster Ansatz der Selbstbemalung Brus', die in den Aktionen *Wiener Spaziergang* und der Aktion *Malerei-Selbstbemalung-Selbstverstümmelung* am folgenden Tag (6.7.1965), verstärkt in den Mittelpunkt rückt.

Im Titel der letztgenannten Aktion offenbart sich das destruktive Potential des Wiener Aktionismus, welches Brus in besonderer Art und Weise auf seinen eigenen Körper beziehen wird. Destruktion meint in diesem Zusammenhang jedoch nicht bloße Zerstörung, der Begriff geht über die Nutzung in der Aktion als Formelement hinaus und bezeichnet „alle bewußtseins-, wirklichkeits- und gesellschaftskonstitutiven Prozesse“⁹, die auf das Individuum manipulierend einwirken. Dabei kommt im Österreich der 1960er Jahre vor allem der gesellschaftspolitische Kontext zum Tragen. Von den „Interessen konservativer Kräfte, dem kleinbürgerlichen Pragmatismus und der politisch-kulturellen Abkapselung“¹⁰ beherrscht, bildet sich das Ziel des Wiener Aktionismus: „[D]en Menschen, dessen Wahrnehmen, Artikulieren und Handeln von zweckrationalen Funktionalismen und Automatismen bestimmt erscheint, aus den gesellschaftlichen, kulturellen, ja zivilisatori-

⁵ Ebd. S. 22.

⁶ Vgl. Brucher, Rosemarie: *Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*. Wien 2008, S. 16ff.

⁷ Ebd., S. 16.

⁸ Ebd., S.18. Eine genaue Beschreibung der Aktion findet sich bei Hoffmann, Justin: *Destruktionskunst Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen 60er Jahre*, München 1995.

⁹ S. Jahraus, *Die Aktion des Wiener Aktionismus*, S. 195.

¹⁰ S. Zell, *Valie Export*, S. 22.

schen Zusammenhängen zu lösen.“¹¹ Sie verstehen den Körper als durch die moderne Massengesellschaft manipuliert, unterdrückt und damit destruiert.

Das Mittel der Destruktion drückt also den Protest gegen die bestehenden gesellschaftlichen Zustände aus. Indem dabei der Körper als künstlerisches Medium in den Mittelpunkt gerückt, untersucht und analysiert wird, legt man die Spuren der destruktiven Gesellschaft offen und macht sie bewusst. Die Entwicklung von der Ablösung des traditionellen Trägermediums der Leinwand, hin zu einer in den Raum expandierenden Malerei, die schlussendlich in der Nutzung des eigenen Körpers als Bild- und Ausdrucksträger mündet, lässt Repressionsdemonstration und Repressionsobjekt Eins werden.

Der Körper wird also in der Aktionskunst als Möglichkeit genutzt, um spezifische Aussagen zu transportieren und zu vermitteln. Als Vermittler wird der Körper zum Medium und dabei in besonderer Art und Weise die Haut als Körpergrenze, als Verbindungsglied zwischen Innen und Außen, an der die soziale und diskursive Ordnung als Disziplinierung zu Tage tritt, funktionalisiert.¹²

„Mein Körper ist die Absicht,
mein Körper ist das Ereignis,
mein Körper ist das Ergebnis.“

Günter Brus

Die Haut als Vermittler - Wiener Spaziengang, 5. Juli 1965

Günter Brus trägt einen Anzug und ist von Kopf bis Fuß mit weißer Farbe bedeckt, durchbrochen von einem schwarzen Strich, der vom Kopf mittig über die Brust zum Unterkörper gezogen, am rechten Bein zu den Füßen hin ausläuft. In dieser Erscheinung begibt er sich vom Wiener Heldenplatz aus durch die Innenstadt – bis die Aktion durch einen Polizisten plötzlich abgebrochen¹³, Brus in Gewahrsam genommen und zu einer Geldstrafe verurteilt wird.¹⁴ Dieser ungeplante Zwischenfall führte zu einer Wiederholung der

¹¹ S. Braun, Kerstin: *Wiener Aktionismus. Positionen und Prinzipien*. Wien, Köln, Weimar 1999, S. 10.

¹² Vgl. Jahraus, *Die Aktion des Wiener Aktionismus*, S. 233ff.

¹³ Eine genauere Beschreibung der Aktion findet sich u.a. bei Jahraus, *Die Aktion des Wiener Aktionismus*, S. 384ff.

¹⁴ Die Strafverfügung lautet: „[...] indem Sie mit weißer Farbe bemalt waren, ein Verhalten gesetzt, welches geeignet war, Ärgernis zu erregen und bei den Passanten auch tatsächlich

Aktion im, von der Ordnungsmacht nicht zu kontrollierenden, privaten Raum des Ateliers. Dort erweitert Brus die Aktion: Er führt den malerischen Akt der Teilung des weißbemalten Körpers durch den Schwarzen Strich, den Prozess der Trennung des Körpers in zwei Hälften, vor Publikum durch.

Brus verweist durch den Strich über den Körper hinweg und durch die direkt aufeinanderfolgenden Aktionen auf zum Teil konträr gegenüberstehende Verhältnisse in der Gesellschaft: Auf die Ambivalenz von Privatheit und Öffentlichkeit, die besonders im Eingreifen der Staatsgewalt in die Aktion deutlich wird, und die damit zusammenhängenden Doppelungen von Innen und Außen, sowie von Kunst und Gesellschaft. Die Aktion wird unfreiwillig abgebrochen, das freie Handeln des Bürgers in der Öffentlichkeit wird restringiert, während der private Raum des Ateliers nicht kontrolliert werden und Kunst als Kunst wirken kann.¹⁵ Prägnant wird dies von Fischer und Jäger beschrieben:



Abb.1: Wiener Spaziergang 1965/1989

„[D]er schwarze Strich auf dem weiß bemalten [...] Körper markiert die Grenze, die den Menschen Brus in den Künstler (im Zusammenhang der Galerie) und in den Passanten (in der Öffentlichkeit der Straße) teilt. Mit der Diagnose der Spaltung des Menschen durch die Gesellschaft (in Privatheit und Öffentlichkeit, Körper und Geist, Objekt und Subjekt etc.) geht der Künstler reflexiv um, indem er sie provokativ und werbewirksam zur Schau stellt.“¹⁶

Und erst der nicht planmäßige Eingriff des Polizisten bringt die Aktion zur völligen Entfaltung. Er zeigt unser In-der-Welt-Sein als un-

ausweichlich. Ein *Außerhalb* der Gesellschaft ist nicht denkbar¹⁷, wodurch sich ein Bezug zur Haut herstellen lässt, auch aus ihr können wir nicht

erregt hat, wodurch die Ordnung an einem öffentl. Orte gestört war.“ S. Schröder, Klaus Albrecht, Albertina Wien (Hg.): *Günther Brus. Werkumkreisung*. Köln 2003, S. 72f.

¹⁵ Vgl. Jahraus, *Die Aktion des Wiener Aktionismus*, S. 386.

¹⁶ Zitiert Ebd., S. 388.

¹⁷ Ebd., S. 290.

heraus: Das Heraustreten aus dem eigenen Körper ist nicht möglich und nicht ohne Grund nutzen wir die Redewendung

Diese körperliche Verankerung des Selbst in der Gesellschaft äußert sich in der Aktion ebenfalls in Bezug auf die Repräsentation sowie Herstellung von Machtstrukturen. Indem die Ordnungsmacht in Brus' *freie Verfügung* über seinen Körper eingreift, diese einschränkt und letztendlich auch noch bestraft, wird das Wirken von Macht auf den Körper offengelegt.

Ein Versuch die individuelle, restringierte Körperlichkeit zu überwinden liegt im Akt der Selbstbemalung: Abb. 2: Wiener Spaziergang 1965/1989

Brus' Haut transformiert dabei zum Leinen der Leinwand, der Körper wird zum Bildträger. Die Haut übernimmt also zunächst die Funktion der Leinwand, indem sie als Fläche für die Farbe dient. In einem weiteren Schritt wird sie selbst zum Zeichen, zum Bild. Wie Fotografien festhalten, wählt Brus immer einen weißen Hintergrund für seine Einzelaktionen. Sie finden durchgehend in weiß gestrichenen, mit weiß bemaltem Packpapier oder weißen Tüchern ausgelegten Räumen statt. So wird der agierende Körper in der Aktionskunst zum Bild im weißen Raum, der wiederum zum Bildträger transformiert.





Abb. 3: Selbstbemalung II, 1965

Betrachten wir z.B. die fotografisch dokumentierte Aktion *Selbstbemalung II*, ebenfalls von 1965: Brus hat die Augen fest verschlossen, er trägt ein weißes Hemd, Gesicht und Körper sind weiß bemalt. Eine feine, naht-ähnliche schwarze Linie zieht sich von seinem Schädel über das Gesicht bis zum Hals. Beiliegende Messer und Scheren lassen an einen Schnitt denken. Brus zieht mit einem Pinsel die dünne Linie mit schwarzer Farbe nach und wiederholt dies mehrmals. Dadurch wird der Strich bzw. der assoziierte Schnitt immer breiter und erweitert sich anschließend in den umgebenden Raum. Das Gesicht wird nach und nach ausgelöscht, vollkommen geschwärzt verschmilzt es

mit dem sich allmählich auch auf der Wand ausbreitendem Schwarz.¹⁸ Körper und Fläche werden Eins. Der Körper, auf Zweidimensionalität reduziert, verschmilzt mit der Bildfläche, „als malerisch verwirklichte, als gemalte, d.h. simulierte, symbolisierte Selbstaufhebung, als Selbstmaterialisierung, in der der Körper als Ausdrucksträger eingesetzt wird.“¹⁹



Abb. 4: Selbstbemalung II, 1965

¹⁸ Zum Ende der Aktion wickelt sich Brus Aluminiumfolie um den Kopf, reißt diese zum Abschluss in der Mitte auf und übermalt die offene Stelle wieder mit einem schwarzen Strich. Eine Analyse dieser Bilder ist sicherlich besonders interessant in Hinblick auf Wunde, Schnitt und Haut als Phänomene der zeitgleichen Erfahrung der Haut als Grenze und Passage, kann jedoch auf Grund des begrenzten Umfangs des Textes hier nicht geleistet werden.

¹⁹ S. Braun, Wiener Aktionismus, S. 196.

Brus schafft es auf diese Weise als einer der ersten Künstler, die Malerei in den Raum zu erweitern und sein Körper, und damit unvermeidlich auch seine Haut, bilden dabei den Informationsträger auf der weißen Fläche. Der Körper, zur semiotischen Bildfläche modifiziert, wird zum Medium der Bedeutungsvermittlung.



Abb. 5: Selbstbemalung II, 1965

Der in den beiden Aktionen vorkommende schwarze Strich, der durch Requisiten als Schnitt erscheint, nimmt den in den späteren Aktionen auftauchenden, realen Einschnitt in den Körper vorweg. Oliver Jahraus stellt hierzu fest: „Die Bemalung des eigenen Körpers und farbliche Gestaltung des Aktionsraumes bzw. Aktionsfeldes schafft die Voraussetzung einer destruktiven Zuwendung zum eigenen Körper.“²⁰

Die Ablösung des Ich vom Körper im Rahmen einer Körperanalyse, dient also der Funktionalisierung und Materialisierung des eigenen Körpers. Er wird damit entleiblicht, zum Medi-

um, zum reinen Informationsträger reduziert und vom individuellen zum kollektiven Körper transzendiert.²¹

„der mensch tritt nicht als mensch, als person, als geschlechtswesen auf, sondern als körper mit bestimmten eigenschaften. er wird in der materialaktion wie ein ei aufgeschlagen und zeigt den dotter.“ Der zum Medium reduzierte Körper bzw. die als Medium funktionalisierte Haut, entledigt sich, wie auch das Zitat von Otto Mühl anschaulich macht, jeglicher Individualität. Er wird zum Material, der Umgang mit ihm beliebig. Der Vergleich mit dem aufgeschlagenen Ei führt uns an die Idee heran, dass der Körper, sind die Grenzen der Haut-Hülle überwunden, etwas über das Innere aussagen, die Psyche hervorbringen kann.

²⁰ S. Jahraus, Die Aktion des Wiener Aktionismus, S. 203.

²¹ .Mehr zum Thema der Entleiblichung und Verkörperung bei: Fischer-Lichte, Erika: Körperlichkeit. In: dies. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. 2004, S. 129-186.

Gehen wir aber nochmal einen Schritt zurück: Körpererfahrung wird hier als ein Grenzphänomen beschrieben. Die Eierschale steht symbolisch für die Haut-Hülle, sie wird aufgebrochen, um die Entäußerung des Inneren zu ermöglichen. Dabei stehen innen und außen in enger Beziehung zueinander; das Äußere ist stets vom Inneren durchdrungen, sowie umgekehrt. Denn einerseits stellt die Haut die Grenzfläche zwischen dem Organismus und der Umwelt dar, andererseits wirkt sich das Zusammenspiel von Umwelt und Organismus auf sie aus. Spuren des Alters verändern die Haut von innen, Narben und Zeichen auf der Haut, wie Tätowierungen oder Piercings von außen. Letztgenannte schaffen, wie Kleidung, eine je spezifische Individualität, die als Abgrenzung gegenüber anderen funktionieren, aber ebenfalls Zugehörigkeit, zu einer bestimmten Gruppe zum Ausdruck bringen kann. Bemerkenswert sind diese Zeichen auf der Haut, weil sie dazu genutzt werden, das Innere im Äußeren erscheinen zu lassen und die Hautoberfläche zum Zeichenträger des Verborgenen modifizieren. In dieser Ambivalenz von innen und außen finden wir also auch jene von privat und öffentlich, sowie die von passiv und aktiv: Zum einen sind wir den Zeichen unserer Haut, die nach außen dringen, ausgeliefert, beispielsweise beim Schwitzen oder Erröten²², zum anderen können wir die Zeichen unserer Haut auch verbergen, indem wir uns maskieren, die Kleidung als zweite Haut tragen, Schminke zum Verdecken von inneren Zeichen nutzen. „Die Haut gilt [...] nicht nur als der Ort, da etwas Äußeres zu einem Vorgang im Innern des Menschen wird, sondern auch als Ort, da eine innere, seelische Beschaffenheit oder ein innerer seelischer Vorgang an der Oberfläche erscheint.“²³

Für unseren Zusammenhang ist noch ein kulturgeschichtlicher Blick auf den Umgang mit Haut, wie beispielsweise Claudia Benthien ihn in ihrem Text *Die Tiefe der Oberfläche, zur Kulturgeschichte der Körpergrenze* eröffnet, interessant. Benthien beschreibt, mit welchen geschichtlichen, wissenschaftlichen und gesellschaftspolitischen Ereignissen es zusammenhängt, wie sich der Blick auf die Körpergrenzen bis in die Moderne verändert hat. An dieser Stelle seien nur die zwei Extrempole erläutert: Der groteske Körper und der moderne Körper. Michail Bachtin schreibt in seiner

²² Vgl. König, Oliver: Haut. In: Wulf, Christoph (Hg.): *Vom Menschen: Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim, Basel 1997, S. 436-445, hier S. 440.

²³ Vgl. Zeuch, Ulrike: Vermittler zwischen Innen und Außen. In: dies. *Haut zwischen 1500 und 1800. Verborgenen im Buch, Verborgenen im Körper*. Wiesbaden 2003, S. 65-84, hier S. 73.

Untersuchung zur Volkskultur über das Groteske: „[Es] ist alles *interessant, was hervorspringt, vom Körper absteht*, alle Auswüchse und Verzweigungen, alles was über die Körpergrenzen hinausstrebt und den Körper mit anderen Körpern oder der Außenwelt verbindet.“²⁴ Der groteske Körper definiert sich demnach, von Auswölbungen und Öffnungen dominiert, über seine Unabgeschlossenheit.²⁵ Dieser Körper wird in seiner Dreidimensionalität wahrgenommen, während der moderne auf Zweidimensionalität reduziert wird.²⁶ Er ist glatt und hermetisch. Die Haut bildet einen verschlossenen Behälter um das Innere.²⁷ Kurz gesagt: Die Haut wird heute explizit als *Körpergrenze* verstanden, während sie im Grotesken als durchlässig, somit als *Passage* gedacht wird.

Dass die Definition der Haut als reine Grenze eine fingierte ist, wurde zu Beginn des Abschnittes an der deutlichen Aufeinanderbezogenheit von innen und außen demonstriert. Dass die Bezeichnung *fingiert* an dieser Stelle zu kurz greift und besser durch *manipuliert* ersetzt wird, soll der nächste Abschnitt zeigen.

Die Haut als Schnittstelle – *Zerreiβprobe*, 19. Juni 1970

Am 19. Juni 1970 findet Günter Brus' letzte Aktion vor Publikum mit dem Titel *Zerreiβprobe* statt. Um die Gesamtsituation vor Augen stellen zu können sei der Einfachheit halber das Protokoll des Handlungsablaufs in Gänze zitiert:

²⁴ S. Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a.M. 1987, S. 385. (Hervorhebungen im Original)

²⁵ Ebd., S. 359.

²⁶ Vgl. Benthien, Claudia: Die Tiefe der Oberfläche. Zur Kulturgeschichte der Körpergrenze. In: Geissmar-Brandi, Christoph (Hg.): *Gesichter der Haut*. Frankfurt a. M., Basel 2002, S. 45-61, hier S. 49.

²⁷ Ebd., S. 51.

„Brus kniet bekleidet mit Slip, Damenstrümpfen 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 hinunterläuft. 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 und trinkt es aus. Er schneidet sich mit einer Schere Strümpfe und Hose auf. Brus steht nackt mit dem Rücken zu den Leuten 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 Gesäß läuft. Er bindet Schnüre um seine Knöchel und zieht mit den Schnüren die Beine auseinander, dabei rutscht er



Abb. 5: Zerreißprobe, 1970/2001

an der Heizung zu Boden. Er sagt mit ruhiger Stimme:

„Ich hätt' 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.“²⁸

In der Beschreibung der Aktion werden wir Aspekten gewahrt, die bereits zur Sprache gekommen sind: Brus' Aktion spielt sich auf einem weißen Tuch ab, damit schafft er sich nicht nur einen Aktionsraum, sondern hebt seinen

²⁸ S. Brus, Günter: *Zerreißprobe*, in: A1, Aus unseren Protokollen; zit. nach: Brucher, Durch seine Wunden sind wir geheilt, S. 44f.

eigenen Körper vom Grund ab und stellt ihn uns als Material auf der Bildfläche, übertragen: auf der weißen Leinwand, vor Augen. Brus entledigt sich seiner – ohnehin nur spärlichen – Bekleidung und konfrontiert uns mit seiner puren, individuellen Körperlichkeit. Während Brus in den Selbstbemalungsaktionen keine Aussagen über sein Inneres durch den Blick auf sein Äußeres zuließ, indem seine Haut durch die Farbe hindurch nicht mehr sichtbar war, so entblößt er sich nun vollständig, liefert sich aus und lässt die Blicke von außen in sein Inneres dringen. Nicht mehr verborgen, stattdessen demaskiert, ist er den Blicken des Publikums schutzlos ausgeliefert. Die Haut verliert hier ihre Schutzfunktion als Hülle, die in Bezug auf Männlichkeit auch oft als Körperpanzer bezeichnet wird, und zeigt die Verletzlichkeit des Körpers.²⁹ Der Schnitt versinnbildlicht den aufgebrochenen Panzer. Damit überschreitet Brus ein Tabu: Es sind „jene Blicke tabuiert, die den Körper des anderen als einen im ursprünglichen Sinne nackten wahrnehmen, d.h. als fragilen, alternden, ‚fleischlichen‘ Leib. Denn die hüllenlose Haut [...] ist auch schutzloses So-Sein.“³⁰ Die schutzlose Nacktheit, verbunden mit der

triebhaften Entäußerung des Innenlebens, die sich im öffentlichen Urinieren zeigt³¹, überträgt sich in einer stark emotionalen und körperlichen Wirkung auch auf den Zuschauer.

Abb. 6: Zerreißprobe, 1970/2001



Jenseits der provokativen Absichten des Öffentlich-Machens der Ausscheidungsprozesse, wird auf besondere Weise auf

die Unabgeschlossenheit des Körpers hingewiesen. Statt glatt und geschlossen, so wie der moderne Körper gemeinhin operationalisiert wird, ist dieser Körper, vergleichbar mit dem grotesken, von Ausbuchtungen und Öffnungen durchdrungen. Der Körper und die Haut stellen weniger eine

²⁹ Vgl. Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Reinbek 1999, S. 158ff.

³⁰ S. Benthien, *Die Tiefe der Oberfläche*, S. 115.

³¹ Brus nimmt hier die Demonstration der Ausscheidungen des menschlichen Körpers stark zurück. Die Aktion der *helle Wahnsinn* und noch weitere, die in der Zeit um 1968 entstanden, operieren mit einer weitaus extremeren Konfrontation. Dort werden beispielsweise Kot, Erbrochenes und Urin mit Lebensmitteln vermischt und wieder einverleibt, was zu außerordentlichen, ebenfalls stark körperlichen Reaktionen auf Seiten des Publikums führt. Vgl. Zell, Valie Export, S. 28ff.

abgeschlossene Grenze zur umgebenden Umwelt dar, sondern befinden sich im ständigen Austausch mit ihr. Dieses Zusammenspiel veranschaulicht Brus, indem er sich seinen Urin durch das Trinken selbst wieder einverleibt. Er zeigt den Kreislauf den Organismus und Umwelt durchlaufen und offenbart damit den beständigen Austausch von Innerem und Äußerem.

Dieser „alltägliche“ Transfer wird von Brus noch gesteigert, indem er seinem Körper aktiv Öffnungen hinzufügt. Gemeint ist der Schnitt, der auf eine *Schnittstelle* (zwischen innen und außen, Organismus und Umwelt) hinweist. Brus schneidet sich mit einer Rasierklinge ins eigene Fleisch, reißt die Wunde auf, öffnet die Haut und bringt auf diese Weise etwas Inneres zum Vorschein, das normalerweise den Blicken entzogen ist. Durch die vollzogene Selbstverletzung wird ein Versuch die Körpergrenze zu durchbrechen unternommen und die Haut als Passage thematisiert: „[E]ine Destruktionsform, die bei der Räumlichkeit des Körpers und damit bei der Körper definierenden Innen-Außen-Grenze ansetzt, und auf die Überwindung, Zerstörung und Aufhebung dieser Grenze abzielt.“³²

Der vorhin gebrauchte Begriff *Provokation* zeigt uns den Wiener Aktionismus als Fingerzeig auf Normen und Werte. Jedoch nicht nur als Fingerzeig, sondern als direkten körperlichen Mitvollzug, der sich am Körper konstituierenden Verbote, Tabus und Regulierungen.³³ Man könnte ableiten, dass die Unversehrtheit des Körpers als eine Art Kulturgut, das Überschreiten der Grenzen zwischen innen und außen als Gefährdung der Integrität des Körpers gilt, der schließlich für seine jeweilige Stellung im Gesellschaftssystem funktionalisierbar bleiben muss. Deshalb inszeniert und instrumentalisiert die moderne Gesellschaft den geschlossenen als einzig funktionierenden Körper und erschafft so künstliche Grenzen zwischen den Körpern: Zwischen den der Norm entsprechenden und den „Anderen“.

Brus' *Zerreiβprobe* thematisiert also auf mehrere Arten den Austausch des Inneren und Äußeren und damit das Phänomen der Haut als Grenze und als Passage. Zum einen verbildlicht er den Körper als von Öffnungen durchdrungen, indem er sich die Ausscheidungen seines Inneren von außen wieder zuführt, die Durchlässigkeit des Körpers demnach veranschaulicht. Durch den Rasierklingschnitt konstruiert er zum anderen die direkte

³² S. Jahraus, Die Aktion des Wiener Aktionismus, S. 208.

³³ Ebd., S. 222.

Schnittstelle, erfährt sie als Grenze, die er durch das Aufreißen versucht zu überwinden und macht sie für den Zuschauer im emphatischen Mitvollzug erfahrbar. Die Spuren der Anstrengungen sind an seiner Haut und an seinem Körper ablesbar. Brus beschreibt es selbst: „Der Körper des Agierenden wird auf eine harte Probe gestellt – Muskelflattern entsteht und Keuchatem, Achselschweiß und sonstiger Schweiß und Sehstörungen mit geröteten Augen.“³⁴ Zudem Rötungen der immer wieder mit dem harten Boden konfrontierten Haut.³⁵ Spuren seines Inneren offenbaren sich im Äußeren.

Die Ambivalenz von innen und außen weist simultan auch auf das Zusammenspiel von öffentlich und privat hin, indem von außen nicht zugängliche Körperprozesse, wie Verdauung und Ausscheidung als privat und in der Öffentlichkeit vollzogen als Tabubruch empfunden werden.

In Brus' Körperanalysen und in der Aktion *Zerreiβprobe* scheint es, als wolle er sich seiner Körpergrenzen entledigen, seinen Körper, die Haut aufbrechen, um einerseits das Innere zum Vorschein kommen zu lassen und andererseits auf die Disziplinierung des Körpers aufmerksam zu machen. Wie der Titel der Aktion bereits andeutet, geht es um das *Zerreiβen*. Im Aktionsvollzug wird augenscheinlich, dass es um das Zerreiβen des, zu Beginn der Aktion noch geschlossenen, Körpers geht. Brus vollzieht dies „im Zerschneiden bzw. Zerreiβen der Kleidung, dem Aufschneiden der darunter liegenden Haut und schließlich im bewussten Auseinanderklaffen der Wunde.“³⁶ An dessen Höhepunkt die inszenierte Selbstzerreiβung steht, indem Brus seine Füβe an Fäden befestigt und seine Beine brutal auseinanderzerrt. Der erfolglose Versuch aus der eigenen Haut auszubrechen steht sinnbildlich für das unmögliche Ausbrechen aus der Gesellschaft.

Schlussbetrachtung

Der Körper und die ihn umschließende Haut werden in der Aktionskunst des Günter Brus als Material der Aktion in den Mittelpunkt gerückt und damit zum Medium transformiert. Und nicht nur das, der Körper und die Haut bilden überhaupt erst die Voraussetzung für die Aktion, sie sind die

³⁴ Günter Brus zitiert nach: Dreher, Performance Art nach 1945, S. 222.

³⁵ Vgl. Brucher, Durch seine Wunden sind wir geheilt, S. 47.

³⁶ Ebd., S. 48.

konstituierenden Mittel für dieses Genre.

Dabei wird der Körper in den frühen Aktionen von Günter Brus zur zweidimensionalen Fläche, der durch die Selbstbemalung seine Individualität verliert und dadurch als kollektiver Körper wirken kann, der als mediale Fläche der Vermittlung von Bedeutungen dient.

In der Aktion *Wiener Spaziergang* wies Brus symbolisch auf die Innen-Außen-Grenze des Körpers hin, indem er auf die Ambivalenz von Privatheit und Öffentlichkeit anspielte und die Körpergrenze Haut oberflächlich durch den schwarzen Strich kennzeichnete. Hier markierte Brus die Bruchstelle noch *auf* dem Körper, während er in *ZerreiBprobe* die Grenze tiefendimensional überschritt.³⁷ Mit der einhergehenden Inszenierung der Haut als Passage, bestätigt er, dass Haut nicht als reine Grenzfläche verstanden werden kann, sondern im beständigen Austausch mit der Umwelt seine Durchlässigkeit preisgibt. Es gelingt ihm dadurch, darauf aufmerksam zu machen, dass die Vorstellung vom Körper als glatte Fläche, als etwas Begrenztes und rein äußerlich erfahrbares, eine nicht haltbare Konstruktion der Gesellschaft zur Herstellung von Ordnung darstellt.

„Der Verdacht, daß Ordnung die Funktion habe, etwas zu verdecken oder daß Ordnungsstrukturen den Menschen disziplinierten, konditionieren und ideologisieren, läßt eine Aktionskunst entstehen, die durch Provokation und bewußte Tabuverletzung die festgelegten, rationalen und zweckbestimmten Strukturen zerbrechen will [...]“³⁸

Michel Foucault hat dieses Phänomen u.a. in *Überwachen und Strafen* beschrieben, wo sich der Körper von diskursiven und sozialen Vorstellungen durchdrungen offenbart. Indem das Individuum im Zuge der Abweichung gegen die Norm – wie es die Aktion *Wiener Spaziergang* augenscheinlich macht – den Regelverstoß zu spüren bekommt, enthüllt sich der Körper als Ort der staatlichen Disziplinierung, durchdrungen von Macht, die nicht seine eigene ist. Die Aktionen tendieren dementsprechend „keineswegs dazu, den schönen, gesunden und begehrlchen Körper zu inszenieren; statt dessen sollen sie die Macht, die auf und in den Körper einwirkt, demonstrieren und als Verschmutzung, Deformation und Verletzung, mithin als Zerstörung von

³⁷ S. Jahraus, Die Aktion des Wiener Aktionismus, S. 389.

³⁸ S. Braun, Wiener Aktionismus, S. 14.

Schönheit und Gesundheit entlarven.“³⁹

Es lässt sich resümieren, dass Brus in seinen Aktionen, und vor allem in *Zerreiβprobe*, die Haut weniger als Schutzhülle vor äußeren Einflüssen begreift, sondern als Gefängnis aus dem ein Ausbrechen nicht möglich ist. Er konterkariert das moderne Verständnis des geschlossenen, glatten Körpers, indem er Tabus und Konventionen bricht und damit den Zuschauer auf die Disziplinierung des Körpers hinweist. Die Aktion *Zerreiβprobe* lässt dabei die soziale Destruktion des Körpers mit der Destruktion des Materials, also der Haut und dem Körper, in ihrer Drastik zu Tage treten. Die Haut als Medium ist zwar Vermittler von innen und außen, stellt jedoch eine unüberwindbare Grenze dar. Diese Erfahrung der Trennung von Ich und Umwelt wird als Entfremdung wahrgenommen und der Versuch durch den aktiven Einschnitt, durch das Aufbrechen der Hülle diese zu überschreiten wird in *Zerreiβprobe* offenbar. Der Vollzug der Aktion vor Publikum, die emphatische oder affektive Zuwendung intendiert, kann als weiterer – vielleicht sogar ansatzweise geglückter – Versuch der Grenzüberschreitung aufgefasst werden: Eine Erfahrung des Inneren gelangt über den Schmerz nach Außen und wird so für die Mitwelt wahrnehmbar.

Dennoch muss man in dieser Hinsicht den Aktionen von Günter Brus abschließend ein gewisses Scheitern eingestehen, denn sie zeigen trotz allem deutlich: Haut und Gesellschaft bilden eine geschlossene Hülle um das Individuum, aus dem ein Ausbrechen nicht möglich ist.

Literatur

AK: *Günter Brus. Werke aus der Sammlung Esel. Ausstellung im Schömer-Haus, Klosterneuburg 30.9.1998-31.12.1998.* Wien 1998.

Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur.* Frankfurt a.M. 1987.

Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder - Grenzdiskurse.* Reinbek 1999.

³⁹ S. Jahraus, Die Aktion des Wiener Aktionismus, S. 234.

Benthien, Claudia: Die Tiefe der Oberfläche. Zur Kulturgeschichte der Körpergrenze. In: Geissmar-Brandi, Christoph (Hg.): *Gesichter der Haut*. Frankfurt a. M., Basel 2002, S. 45-61.

Braun, Kerstin: *Wiener Aktionismus. Positionen und Prinzipien*. Wien, Köln, Weimar 1999.

Brucher, Rosemarie: *Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*. Wien 2008.

Dreher, Thomas: *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*. München 2001.

Fischer-Lichte, Erika: Körperlichkeit. In: dies. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. 2004, S. 129-186.

Hoffmann, Justin: *Destruktionskunst Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen 60er Jahre*. München 1995.

Jahraus, Oliver: *Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins*. München 2001.

König, Oliver: Haut. In: Wulf, Christoph (Hg.): *Vom Menschen: Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim, Basel 1997, S. 436-445.

Schulte-Sasse, Jochen: Medien/ medial. In: Barck, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 4: Medien – Populär. Stuttgart, Weimar, 2001. S. 1-38.

Schröder, Klaus Albrecht, Albertina Wien (Hg.): *Günter Brus. Werkumkreisung*. Köln 2003.

Schneede, Martina: *Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*. Köln 2002.

Zeuch, Ulrike: Vermittler zwischen Innen und Außen. In: dies. *Haut zwischen 1500 und 1800. Verborgenen im Buch, Verborgenen im Körper*. Wiesbaden 2003, S. 65-84.

Zell, Andrea: *Valie Export. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen*. Frankfurt a.M. 2000.

Abbildungen

Abb.1: Günter Brus, Wiener Spaziergang, 1965 / 1989. 16 Schwarzweiß-fotografien. Fotograf: Ludwig Hoffenreich. Hg. v. Galerie Heike Curtze und Galerie Krinzinger, Wien. ©BRUSEUM/Neue Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum.

Abb.2: Günter Brus, Wiener Spaziergang, 1965 / 1989. 16 Schwarzweiß-fotografien. Fotograf: Ludwig Hoffenreich. hrsg. v. Galerie Heike Curtze und Galerie Krinzinger, Wien. ©BRUSEUM/Neue Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum.

Abb. 3: Günter Brus, Selbstbemalung II, 1965. 20 Schwarzweißfotografien
Fotograf: Ludwig Hoffenreich. Hg. v. Galerie Heike Curtze und Galerie Krinzinger, Wien. ©BRUSEUM / Neue Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum.

Abb. 4: Günter Brus, Selbstbemalung II, 1965. 20 Schwarzweißfotografien
Fotograf: Ludwig Hoffenreich. Hg. v. Galerie Heike Curtze und Galerie Krinzinger, Wien. ©BRUSEUM / Neue Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum.

Abb. 5: Günter Brus, Zerreißprobe, 1970 / 2001. 12 Farbfotografien
Fotograf: K. Eschen. Hg. v. Galerie Heike Curtze, Wien. ©BRUSEUM / Neue Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum.

Abb. 6: Günter Brus, Zerreißprobe, 1970 / 2001. 12 Farbfotografien
Fotograf: K. Eschen. Hg. v. Galerie Heike Curtze, Wien. ©BRUSEUM / Neue Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum.

Herzlichen Dank an das „Bruseum“ in Graz für die freundliche Unterstützung und das zur Verfügung stellen des Bildmaterials.

Autorin

Linda Schröer, B.A. in den Fächern Kunstgeschichte und Germanistik an der Ruhr-Universität-Bochum, steht vor dem Abschluss des 1-Fach-Masters Kunstgeschichte. Der vorliegende Text basiert auf einer Hausarbeit, die im Rahmen des Seminars „Haut als Grenze – Haut als Passage: Zur Medialität der Haut“ bei Dr. Angela Koch im Sommersemester 2009 entstand.

Kontakt: Linda.Schroerer@rub.de.