



LUND UNIVERSITY

Excess och aktionskonst en semiotisk analys av Hermann Nitschs Das 6-Tage-Spiel med betoning på första dagens Middagsfinale

Sternudd, Hans

2004

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Sternudd, H. (2004). *Excess och aktionskonst en semiotisk analys av Hermann Nitschs Das 6-Tage-Spiel med betoning på första dagens Middagsfinale*. [Doktorsavhandling (monografi), Avdelningen för konsthistoria och visuella studier]. Heterogénesis förlag, Box 760, SE-220 07 LUND,.

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Excess och aktionskonst

Excess och aktionskonst

en semiotisk analys av Hermann Nitschs *Das 6-Tage-Spiel* med betoning på första dagens *Mittagsfinale*

Hans T Sternudd

Mit einer zusammenfassenden Diskussion in deutscher Sprache

Heterogénsis förlag

Omslagsbild: Från Hermann Nitschs *Das 6-Tage-Spiel* (1998),
första dagens *Mittagsfinale*. Foto: Archive Cibulka.

Heterogénesis
Box 760, 220 07 Lund

Grafisk formgivning: Hans T Sternudd

© Text Hans T Sternudd

© Bild respektive upphovsman

Holmbergs AB, Malmö 2004

ISBN 91-89648-08-0

Innehåll

Förord	9
Förkortningar	10
Inledning	11
Tidigare forskning och litteratur	11
Semiotiska arbeten om scenkonst	12
Forskning och litteratur om Hermann Nitsch	13
Avantgardet i Wien på 1960-talet och Wiener Aktionsgruppe	13
Nitsch, biografiska texter	13
Teoretiska studier rörande Wiener Aktionsgruppe	13
Nitschs författarskap	14
Aktionsdokumentationer	14
Akademiska arbeten rörande Nitsch	14
Frågeställningar, syfte och formulering av hypotes	15
Avgränsningar	16
Fallstudiens avgränsningar	16
Metod	17
Material, källor och källkritik	18
Fallstudiens källor	19
Hermeneutisk horisont	19
Terminologi och historik	20
Termen aktionskonst	20
Avhandlingens disposition	21
Noter Inledning	22
1. Nitsch och traditionen	25
Expressionen som grund	
– det informella	26
Formella experiment	26
Body art – kroppen som material	28
Politiskt och kulturellt sammanhang	28
Nitschs Österrike	28
Nitsch och Wiener Aktionsgruppe	29
Nitschs biografi	29
Wiener Aktionsgruppe	30
Karaktersistik	31
Reception	32
Om kött och offer i konstnärliga sammanhang	33
Den slaktade djurkroppen som motiv	33
Djurkroppen som material och slakt som del av verket	35
Helig teater	36
Noter Kapitel 1	36
2. Teoretisk och metodologisk utgångspunkt	39
Tecken	39
Förslag på teckenmodell anpassad till aktionskonst	40
Tillämpning av teckenmodellen – analys av en scen	42
Beskrivning	42
Det piktoral skiktet	44
Det plastiska skiktet	44
Det fysiska skiktet	44
Sammanfattning	44
Noter Kapitel 2	45
3. Sceniska handlingar i ett semiotiskt perspektiv	47
Handling	47
Scenens semiotik	48
Sceniska konstruktionsarter	50

Teater	50
Ritual	52
Sportevenemang och dans	53
Aktionskonst	54
Aktionskonst vs teater, ritual, rit, dans och sportevenemang	55
Olika kategorier av aktionskonst	57
Happening	57
Event	58
Activity	58
Body Art	58
Noter Kapitel 3	59
4. Hermann Nitsch i en teoretisk kontext	61
Den teoretiska grunden	61
Intention	61
Livsbejakelse och aggression	61
Avreaktion och excess	62
Mysterium coniunctionis	64
Sexualitet och religiös extas	64
Symbolen	64
Den estetiska ritualen, konst som religionssubstitut	66
Offer	66
Vegetationsgudar	68
Strategi	68
Liminal och Liminoid	69
Kroppen i ritualen	69
De reella iscensättningarna	70
De ”reella” iscensättningarna	71
Avmytologisering	71
Individuell mytologi	72
Urexcess	72
Fadermördaren	73
Religiösa referenser	73
Motiv	74
Sidosåret	74
Strukturell uppbyggnad	74
Redundans	76
Allkonstverket	76
Förändringar av o. m. theater under åren	77
Romantiska drag hos Nitsch	78
Noter Kapitel 4	79
5. Beskrivning och analys av Das 6-Tage-Spiel	81
Inramning i rum, tid och media	81
Schloß Prinzendorf an der Zaya	81
Tidsperiod och väderförhållanden	81
Das 6-Tage-Spiel i media	81
Debatten	82
Das 6-Tage-Spiel och myndigheterna	85
Genomförande av Das 6-Tage-Spiel	86
Organisation	86
Finansiering	87
Dokumentering	87
Publik	88
Inramningens betydelse för tolkningen av Das 6-Tage-Spiel	89
Medverkande	90
Aktörer	90
Modeller och aktivister	92
Namngivna aktörer	93
Nitsch under Das 6-Tage-Spiel	93
Musiker	93
Repetitioner	93

Das 6-Tage-Spiel komposition	93
Utsträckning i tid	95
Ledmotiv	95
Ledmotiv i Das 6-Tage-Spiel	95
Das 6-Tage-Spiel som symfoni	96
Uppbyggnaden av den enskilda dagen	97
Noter Kapitel 5	97
6. Första dagens Middagsfinale – en semiotisk analys	99
Studieobjektets inplacering i Das 6-Tage-Spiel	99
Spelplatsen för Middagsfinale	99
Handlingförlopp i Middagsfinale	101
Förberedelse inför 1:a fasen	101
Fas 1	102
Tablå 1	104
Fas 2	104
Tablå 2	108
Förberedelse inför 3:dje fasen	108
Fas 3	108
”Tablå 3“	112
Fas 4	112
„Tablå 4“	114
Fas 5	114
Tablå 5	116
Sammanfattning: de narrativa enheterna	116
Anmärkningar	117
Analysmodell	117
Segment	119
Den elementära nivån	120
E1a (O): Elementär nivå, rekvisita, objekt	120
Vit textil	120
Kors	120
Kanna	121
Hink, balja, tråg med mera	121
E1a (V): Elementär nivå, rekvisita, vätskor	121
Vätskor tolkade ur ett plastiskt perspektiv	121
Blod	121
Vatten	122
E1a (B): Elementär nivå, rekvisita, biologiska	123
Mänsklig kropp	123
Djurkropp	124
Rätt kött	124
Tjur	124
Svin	125
Souvetaurila	125
E2a: Elementär kombinerad nivå	125
Korsfästelse	125
Blod och vatten	125
Vitt och rött	125
Tjur och korsfästelse	126
Dukar och kroppar	126
Korsbår	126
Aktörer och kostymer	127
E2b: Elementär kombinerad narrativ nivå	127
E2b (V) Verktygshandlingar	129
E2b (S) Semiotiska handlingar	131
Handlingarnas karaktär	135
E2c: Elementär kombinerad spatial och temporal nivå	138
Sammanfattning av analysen av det första segmentet	141
Den sekundära nivån	142
S1: Sekundär kombinerad nivå?	142
Bloddop	142
Tabläer	142
S2: Sekundär narrativ nivå	143
(S3) Sekundär spatial nivå	145

Sammanfattad analys av det andra segmentet	145
Analys och tolkning av det narrativa i Mittagsfinale	146
Dominanter, extern och intern kodning, selektion	148
Sammanfattning av analysen	148
Diskussion av analysen	150
Noter Kapitel 6	151
Sammanfattande diskussion	153
Zusammenfassende Diskussion	157
Källförteckning	161
L. Litteratur	161
Ts. Tidskrifter	169
Tn. Tidningar	170
O. Otryckta källor	170
Op. Presscentret på Schloß Prinzendorf 1998	170
Oi. Informationsmaterial erhållna i samband med Das 6-Tage-Spiel.	171
Ob. Brev	171
Ou. Uppsatser och andra opublicerade akademiska arbeten	171
Elektroniska resurser	171
Ei. Internet	171
Ed. Databaser	172
Ep. E-post	172
M. Muntliga källor	172
V. Videogram	172
F. Fonogram	172
Illustrationsförteckning	173
Appendix	175
Partitur	175
Element som ingår i Mittagsfinale	193

Förord

Det finns tillfällen när allt smälter samman, när uppdelning mellan kropp och själ utplånas. Ofta inträffar dessa i extrema situationer, som personliga livsskiften; när någon föds och i det ögonblick då livet flyr, eller vid kollektiva händelser som krig och andra större katastrofer.

I religiösa bruk, som den kristna nattvarden, finner man uttryck för en vilja att på ett kontrollerat sätt uppnå detta tillstånd. Ett ögonblick av förklaring som ritualiserats, eftersom det inte är möjligt att ständigt leva i vissheten om att gud är överallt samtidigt och innefattas i allt, evig och utan gränser. Detta är ett berusande tillstånd, i vilket symboler och andra teckenbetydelse upphör att existera. Idrottsmän kallar det för Zonen, psykologer talar om flow, ett flöde förutan begränsningar. (Ts: Sternudd 2002.)

Min ingång till Hermann Nitschs *o. m. theater* kan beläggas med ovanstående rader ur en artikel skriven med anledning av årsdagen av terrorattacken mot *World Trade Center*. Nitschs verk kan förstås som en vilja att nå försoning, ett tillstånd som kanske bara kan växa fram ur upplevelsen av en extrem situation.

I arbetet med avhandlingen har jag haft stor hjälp Hermann Nitsch själv som villigt svarat på frågor och låtit sig intervjuas. Martha Schildorfer på Nitschs kontor har vänligt och tålmodigt vidarebefordrat alla mina ärenden till Nitsch. Analysen av Nitschs föreställning hade inte gått att genomföra utan tillgång till dokumentationen från föreställningen. Jag är stort tack skyldig Peter och Beate Kasperak samt Adi Wallisch på Cosmos Factory i Wien som lät mig ta del av videodokumentation från *Das 6-Tage-Spiel*. Tack också till Heinz Cibulka som generöst ställt sitt arkiv med fotografiska dokument från föreställningen till mitt förfogande och även utan kostnad låtit dem publiceras i detta arbete.

Det är naturligt att det under ett så långt arbete som ett avhandlingsskrivande finns vissa perioder då det förefaller fullständigt hopplöst att slutföra arbetet. Förutom ett tack till min handledare Ann-Charlotte Weimarck och biträdande handledare professor Göran Sonesson finns det ytterligare personer på Institutionen för konst- och musikvetenskap som förtjänar att nämnas och utan vilkas engagemang avhandlingen inte

kommit till stånd. Jag vill rikta ett stort tack till förre prefekten på institutionen professor Greger Andersson för hans inlevelse och stöd. Bland alla som aktivt ställt upp med konkreta råd och intresse ska även universitetslektor Anna Lena Lindberg, Linda Fagerström och Maud Färnström samt förre forskarassistenten Johan Cederlund nämnas. Helt avgörande för processen med avhandlingen har mötet med den semiotiska metoden varit – Göran Sonesson har varligt lotsat mig in i betydelsebildningarnas snåriga värld. Att få tillfälle att prova idéer och utkast på det av honom ledda seminarier i semiotik har varit ovärderligt. Anna Lena Lindberg och Maud Färnström samt Max Liljefors skall även ha tack för deras vilja att läsa igenom mina mer eller mindre välformulerade manusutkast. Ett speciellt tack till Hans Hayden för hans noggranna genomläsning och opposition vid slutseminariet. I slutskedet har Anna Cabak Rédei och Sara Lenninger på avdelningen för semiotik samt Johanna Rosenqvist kommit med viktiga synpunkter. Slutligen vill jag tacka alla som hjälpt mig att färdigställa texten, först och främst min kära hustru Catharina Sternudd som korrekturläst hela texten, Martin Sundberg för kolla av tyskan, Jürgen Offermanns som översatt sammanfattningen och T.R.O.Y för engelsk språkgranskning.

Dessutom vill jag med tacksamhet rikta mig till alla mina kollegor som är aktiva inom scenkonst och musik, där SU-EN, Johannes Bergmark, KOEFF, Pär Thörn och Staffan Persson bland många andra kan nämnas. Våra sceniska äventyr har både gett en relief till det teoretiska arbetet och en möjlighet till djupare insikt i scenens praktik något som inte endast kan uppnås vid skrivbordet.

I sådana här sammanhang brukar man tacka familjen som stått ut med doktorandens frånvaro. Jag gör inte det eftersom jag hoppas och tror att jag inte alls försummat dem under mina studier. Min familj Catharina, Lisa och Ture har dock bidragit med distans till avhandlingsskrivandet genom att visa vad som egentligen är viktigt i livet.

Förkortningar

I de källhänvisningar som förekommer i texten anges en bokstav framför författarens namn. Denna bokstav anger vilken typ av källa som anges:

L tryckt litteratur

Ts tidskrifter

Tn tidningar

O otryckta källor

Op pressmaterial i samband med *o. m. theater* 1998

Oi informationsmaterial i samband med *o. m. theater* 1998

Ob brev.

Ou uppsatser och andra opublicerade akademiska arbeten.

Ei Internet

Ed Databaser (även de tillgängliga via Internet)

Ep E-post

M muntliga källor

V videogram

F fonogram

Inledning

Inom alla sceniska konstformer förekommer en eller flera aktörer som uppträder inför en närvarande publik. Förutom detta gemensamma element finner man en stor variationsrikedom och många disparata drag. I avhandlingen *Excess och aktionskonst – en semiotisk analys av Hermann Nitschs Das 6-Tage-Spiel med betoning på första dagens Mittagsfinale* studeras en gren av scenkonsten, här benämnd aktionskonst, som den tar sig uttryck i den österrikiske konstnären Hermann Nitschs (1938–) *o. m. theater*. Arbetet kretsar kring en analys av *Mittagsfinale*, ett avsnitt ur den sex dagar långa (3–9 augusti 1998) uppsättningen av *orgien mysterien theater*¹ (hädanefter *o. m. theater*), *Das 6-Tage-Spiel*. Beskrivningen och analysen av *Das 6-Tage-Spiel* är central i *Excess och aktionskonst* men texten kan också ses som ett bidrag till forskningen om scenens semiotik och till förståelsen av aktionskonsten som genre.

Under ett fyrtiotal år har Nitsch arbetat med *o. m. theater* som utvecklats till ett komplicerat verk med många dimensioner. I *o. m. theater* har Nitsch sammanfogat traditioner från antika dionysiska orgier med den kristna passionshistorien. Under ett framförande av *o. m. theater* hängs människor upp på kors och djur slaktas. Stora mängder med mat och vin konsumeras. *o. m. theater* kan förefalla vara en okontrollerad orgie men är i själva verket ett omsorgsfullt komponerat allkonstverk.

Avhandlingens studie har sin upprinnelse i mina egna möten med sceniska uppsättningar under beteckningar som *events*, *happenings*, *aktioner* och *performances* i ett skede då jag själv var verksam inom traditionell teater. Ur dessa på många sätt omtumlande sessioner uppstod en intuitiv förståelse för skillnaden mellan dessa alternativa iscensättningar och en mer traditionell teater- och danspraktik. *Excess och aktionskonst* är mitt försök att vetenskapligt undersöka denna skillnad.

o. m. theater är ett verk med många dimensioner. Flera olika typer av betydelser realiseras i verket och en mängd olika stimuli kommer till användning, avsedda att påverka alla fem sinnena. Nitschs *o. m. theater* utgör en rik provkarta på olika tecken och andra typer av

betydelsebildningar, vilket gör verket väl lämpat för studier av sådana företeelser. Nitsch har en didaktisk ådra och han har utvecklat en omfattande teoretisk bas för sitt verk. Därmed är det möjligt att studera hur valet av framställningsform påverkas och bestäms av hans egna intentioner och strategiska överväganden för att uppnå det uppställda målet.

Nitschs *o. m. theater* har, på samma sätt som andra extrema och kompromisslösa verk, förmågan att exponera de yttersta konsekvenserna av en idé eller ett tanke-system. Denna egenskap gör dem tydliga och därför utmärkta som studieobjekt för forskning. När artister uppvisar en konsekvent inställning och inte skyr några medel för att genomföra sitt verk berör de ofta fundamentala och existentiella frågor som skillnaden mellan konst och liv, mellan verklighet och illusion. Att, som Nitsch, föra in reella slakthusscener i en konstkontext är naturligtvis inte oproblemiskt. Historien om Nitschs konstnärskap är därför också berättelsen om ingripanden från myndigheter, i form av polisrazzior och juridiska sanktioner, samt hetskampanjer i massmedia och angrepp från allmänheten. Avsikten med detta arbete är inte att ta ställning för eller emot Nitschs verksamhet; däremot kan det förklara och därmed nyansera bilden av den.

Tidigare forskning och litteratur

Inom konstvärlden rådde till en början en skeptisk inställning till aktionskonst av olika slag, vilket är ganska förståeligt. Ofta blev artisterna därför hänvisade till alternativa, ickekommersiella gallerier och scener (L: Stiles 1996:2: 691). Akademiker och kritiker saknade en teoretisk grund för att behandla konstformer som överskred gränserna mellan olika konst kategorier. Aktionskonsten ignorerades ofta även i den akademiska världen. Sceniska verk marginaliserades både av konstvärlden och av forskarna eftersom dessa inte producerar bestående objekt att sälja eller analysera. Inom konst-

vetenskapen saknades analytiska verktyg för denna typ av arbete (L: Gray 1993). Idag är situationen en annan och en mängd texter om aktionskonst produceras i tidskrifter och böcker, både i form av översiktliga verk och som monografier. Universiteten runt om i världen har producerat åtskilliga studier och avhandlingar inom området under de senaste decennierna.

För att få en bild av hur den akademiska världens motstånd har brutits kan man ta reda på hur många arbeten som producerats med aktionskonst som ämne. En viktig källa för en sådan studie är John Grays bibliografi *Action Art, A Bibliography of Artists' Performance from Futurism to Fluxus and Beyond* (1993). *Action Art* är ett försök att samla alla texter som publicerats om 1900-talets "artists' performances" fram till 1975. Över 3700 poster finns registrerade. Med hjälp av *Action Art* och den amerikanska databasen *UMI ProQuest Digital Dissertations* (som innehåller i första hand amerikanska avhandlingar publicerade under 1990-talet) kan man bilda sig en uppfattning om antalet avhandlingar som behandlat aktionskonsten och dess föregångare. Fram till 1993 hittar man i *Action Art* 11 doktorsavhandlingar som behandlar futuristers, dadaisters, surrealisternas och Bauhauskolans sceniska aktiviteter. Antalet avhandlingar som behandlar perioden efter andra världskriget fram till mitten av 1970-talet uppgår till 17 stycken (Master of Arts och Thesis inte inräknade). En sökning på "performance art" i kategorin "Art History" i *UMI* utförd i februari 2002 gav 21 träffar, av vilka åtminstone 13 tangerar ämnet för denna avhandling. Många av de senare årens avhandlingar utgår från ett poststrukturalistiskt perspektiv och diskuterar genusfrågor i relation till aktions- och performancekonst. Förutom dessa finner man även avhandlingar om speciella konstnärer och riktningar. Till alla dessa skall läggas de avhandlingar som skrivits i Europa och andra delar av världen under 1980- och 90-talen.

Tre kategorier av litteratur rörande aktionskonst ska beröras i forskningsöversikten: den deskriptiva historiken och monografin, undersökningar med utgångspunkt i teater- och litteraturvetenskap samt semiotiska studier.

Standardverket inom den första kategorin är RoseLee Goldberg: *Performance Art, From Futurism to the Present* som kommit ut i fyra utgåvor (1979, 1987, 1988, 2001). Goldbergs bok är en översiktlig historik om den experimentella scenkonsten under 1900-talet, med betoning på verk som har sitt ursprung i den visuella konsten. Perioden efter andra världskriget har behandlats i till exempel Adrian Henri *Environments and Happenings* (1974) samt i katalogen till utställningen *Out of Actions, Between Performance and the Object*

1949-1979 (1998-1999). För undersökningar av 1960-talets aktionskonst är katalogen till *happening & fluxus* (1970) mycket användbar, den innehåller en mängd data och man kan följa aktiviteterna under decenniet nästan dag för dag. Elisabeth Jappe: *Performance, Ritual, Prozeß, Handbuch der Aktionskunst in Europa* (1993) kan rekommenderas som introduktion till aktionskonsten i Europa efter 1970.

Teaterforskningen var tidigt ute när det gällde studier av de nya sceniska konstformerna. Redan 1965 analyserade och definierade teatervetaren Michael Kirby de karaktäristiska dragen i en happening, en studie som står sig än idag (L: Kirby 1965). I *The Drama Review* (TDR), som utgavs av New York University publicerades under 1960- och 1970-talen en mängd artiklar på temat. TDR har publicerat ett flertal studier av aktionskonst (och teater), ofta ur ett antropologiskt perspektiv, speciellt under den period då Richard Schechner var chefredaktör.

I ämnet konstvetenskap har Sverige har inte producerat någon forskning på högre nivå kring aktionskonst. Dock skrev Sissi Nilsson redan 1978 uppsatsen *Bodyart, en studie i nutida kroppskonst*. Uppsatsen är en ambitiös jämförande studie mellan olika former av kroppskonst, med den franska konstnären Gina Pane i centrum.² Nilssons studie genomfördes vid konstvetenskapliga institutionen i Lund, där Ann-Charlotte Weimarcks arbete om Joseph Beuys (L: 1995) och min egen magisteruppsats om den danske skulptören Bjørn Nørgaards aktion *Hesteofringen* (1970, Ou: Sternudd 1996) också presenterats.

Semiotiska arbeten om scenkonst

Det semiotiska närmande till scenen som används i denna studie är i första hand inspirerad av kultursemiotikern Göran Sonesson's texter kring scenens semiotik (L: 1992 s. 297-298, Ts: 1999 och 2000). Även Kirbys arbeten kring happenings och andra scenexperiment på 1960-talet har varit av stor vikt för förståelsen av aktionskonstens karaktär (även om Kirby troligen inte uppfattar sig som semiotiker). Andra semiotiska arbeten med anknytning till scenkonst är Winfried Nöths omfattande studier av Happenings (L: 1972), konstvetaren Marga van Mechelens texter kring performance och body art (Ts: 1999 och 2000) och Paul Bouissacs studier kring cirkussemiotik „Pour une sémiotiqua du cirque“ (1971).³

Semiotiken förefaller ha en relativt etablerad ställning inom svensk teatervetenskap; på 1970-talet skrev Gert Aspelin „Till teaterhändelsens semiotik“ som fick stort inflytande. Under senare år har Jacqueline Martins och Willmar Sauters: *Understanding Theatre, Performance Analysis in Theory and Practice* (L: 1995) och Sven Åke Heeds *Teaterns tecken* (L: 2002) utkom-

mit. Lars Klebergs *Teatern som handling* (L: 1980) behandlar sovjetisk teater under de tio som följde på oktoberrevolutionen. Kleberg utvecklade, tillsammans med Olle Hildebrand, en modell som skulle visa på skillnader mellan olika sceniska aktiviteter som teater, sportevenemang och rit. Denna modell har viss betydelse för *Excess och aktionskonst*.

I Heeds bok görs en omfattande historisk genomgång av semiotikens inverkan på teatervetenskapen. Heed menar att teatersemiotiken har sina rötter i antiken och han ger historiska exempel på ett semiotisk närmande till scenen genom att nämna Lessings och Diderots arbeten. I modern tid har betydelsefulla insatser gjorts av de ryska formalisterna på 1920-talet och Pragskolan på 1930- och 1940-talen. I min text avspeglas detta inflytande till exempel i form av hänvisningar till verk av Petr Bogatyrev och Jindrich Honzl.

Två standardverk inom teatersemiotiken är Erika Fischer-Lichtes *Semiotik des Theaters* (1983) och teater-teoretikern Keir Elams *The Semiotics of Theatre and Drama* (1980), varav den förstnämnda utgjort en viktig källa för min förståelse av teaterns natur.

En uttömmande översikt över den mer allmänna semiotiska forskningen skulle bli alltför omfattande i detta sammanhang. För avhandlingens vidkommande har två texter varit centrala: Göran Sonessons *Bildbetydelser* (L: 1992) och konstvetaren och semiotikern Anders Marners avhandling *Burkkänsla* (L: 1999).

Forskning och litteratur om Hermann Nitsch

Litteraturen kring Nitsch och hans kollegor i *Wiener Aktionsgruppe* (en löst sammanhållen grupp artister som Nitsch var knuten till på 1960-talet, se historik och karaktäristik s. 29-33) är relativt omfattande och gruppen har en självklar plats i de översiktsverk som presenterats ovan (L: Henri 1977, L: Goldberg 1979, L: *Out of Actions* 1998:1-2 och L: Nylén 1998) samt i det banbrytande verket om body art *Body Art and Performance, The Body as Language* av Lea Vergine från 1974.

Avantgardet i Wien på 1960-talet och Wiener Aktionsgruppe

1960-talets aktionsorienterade Wienavantgarde har också studerats tidigare. Redan 1970 kom *wien bildkompendium wiener aktionismus und film* utgiven av Peter Weibel i samarbete med Valie Export; ett verk som innehöll ett omfattande bildmaterial och en mängd textdokument. Wienavantgardets aktiviteter har också beskrivits i *Avantgarde in Wien, Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan 1954-1982* (1982). Utställningskatalogerna *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus,*

Wien 1960-1965 (L: 1982) och *Wiener Aktionismus, Wien 1960-1971, Der zertrümmerte Spiegel* (L: 1989) är två ambitiöst upplagda verk (med engelsk och tysk text) innehållande utförliga biografier, fullständiga aktionskronologier, bildmaterial och introducerande artiklar. *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher* (1995) av Danièle Roussel består av vittnesmål från personer aktiva i och kring *Wiener Aktionsgruppe*. Även motståndare och kritiska röster kommer till tals.

Två verk som kommit ut under senare år och som fortfarande är tillgängliga (till skillnad från flera av de ovan nämnda) är en samling texter som utgavs av Atlas Press 1999: *Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler, Writings of the Vienna Actionists* (hädanefter kallad *Writings of V. A.*) och Danielle Speras intervjubok *Hermann Nitsch, Leben und Arbeit* (1999). *Writings of V. A.* innehåller, förutom en god introduktion till gruppens arbete av Malcolm Green, den största samling texter av medlemmarna i *Wiener Aktionsgruppe* som går att uppbringa i dagens läge (dessutom översatta till engelska).

Nitsch, biografiska texter

Den viktigaste biografiska källan för denna avhandling är ovan nämnda *Hermann Nitsch, Leben und Arbeit*. Speras bok är en självklar utgångspunkt för studier av Nitschs liv och verk, framförallt om man intresserar sig för Nitschs egna uppfattningar och hans bild av sig själv. *Leben und Arbeit* innehåller utöver ett omfattande biografiskt material också ett fylligt bildmaterial, viktiga manifest och andra texter av Nitsch samt tidningsartiklar, polisprotokoll och bibliografiska data. Här finns också dokumentation om alla genomförda aktioner, om deltagande i utställningar, en diskografi etcetera fram till och med 1999. Till den betydelsefulla litteraturen om Nitsch hör även den biografi och aktionsförteckning som publicerades i katalogen *Wiener Aktionismus, Wien 1960-1971*. Här presenteras en systematisk sammanfattning av Nitschs verksamhet under 1960-talet i ord och bild (L: 1989: 267-347). En kortfattad biografisk introduktion finner man i *Writings of V. A.* (L: 1999: 252-253).

Teoretiska studier rörande Wiener Aktionsgruppe

Ferdinand Schmatz: *Sinn & Sinne, Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus und andere Wegbereiter* (1992) och Kerstin Braun: *Der Wiener Aktionismus, Positionen und Prinzipien* (1999) behandlar ingående de språkkritiska aspekterna på det wienska efterkrigsavantgardet. Schmatz gör i sin studie jämförelser mellan den litterärt orienterade *Wiener Gruppe* och *Wiener Aktionsgruppe*. I *Sinn & Sinne* är det framför allt medlemmen i *Wiener Aktionsgruppe* Otto Mühl (1925-) som uppmärksammas. Brauns studie lägger tyngdpunkten på den teoretiska och ideologiska utgångspunkten för Mühl och Nitsch, och även här finner man många jäm-

förelser med det samtida litterära avantgardet. I serien *Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden* publicerade Oliver Jahraus ett omfattande arbete 2001: *Die Aktion des Wiener Aktionismus, Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins*. Litteraturförteckningen i Jahraus bok är mycket omfattande och kan rekommenderas för vidare studier (L: Jahraus 2001: 457-485).⁴

Nitschs författarskap

Nitsch själv har under årens lopp producerat en mängd texter; i den biografi som finns publicerad i Speras intervjubok (L: 1999: 260-261) redovisas ett drygt trettio-tal verk. Många av texterna återkommer i flera av de skrifter som Nitsch gett ut under årens lopp vilket innebär att Nitschs produktion av texter kan ge ett ymnigare intryck än vad som i själva verket är fallet.

Nitschs litterära arbeten har olika karaktär. En stor del utgörs av teoretiska texter (ofta i manifestets form) vilka består av hans egna tankar, allt som oftast interfolierade med andra skriftställares texter. Bland dessa finner man de tidiga manifesten *o. m. theater*-manifesten *blutorgelmanifest* (L: Nitsch 1962:2,3) och *MANIFEST das lamm* (L: Nitsch 1964:2,3). Större samlingar av Nitschs teoretiska arbeten finns tillgängliga i verk som *das o. m. theater-lesebuch* (1983), *Das Orgien Mysterien Theater, Manifeste, Aufsätze, Vorträge* (L: Nitsch 1990) och *zur theorie des o.m.theaters – zweiter versuch* (L: Nitsch 1995). I andra verk samsas teoretiska texter med anvisningar för uppförande av aktioner, exempelvis *könig oedipus, eine spielbare theorie des dramas* (L: Nitsch 1964:1). Alla aktioner som Nitsch genomfört finns samlade under titeln *die partituren aller aufgeführten aktionen*, en serie som till dags dato består av åtta band (varav *Das 6-Tage-Spiel* utgör tre).

Nitsch har även gett ut texter som inte är av teoretisk natur, bland annat i form av "aktionsspel". Förutom den ovan nämnda *könig oedipus* finner man i denna genre: *harmating – ein fest* (1969), *die erobderung von jerusalem* (1974) och *CUMA* (1988). Dessa är inte menade att uppföras utan innehåller poetiska och associativa passager som inte direkt beskriver faktiska aktionssekvenser (Writings of V. A. 1999: 168). Nitsch har också skrivit ett läsdrama, *Zur Metaphysik der Aggression* (1974).

Aktionsdokumentationer

Omfattande dokumentationer av aktioner har publicerats genom åren. En av de mer omfattande är *Das Orgien Mysterien Theater 80. Aktion* (L: Nitsch 1988) med ett rikligt bildmaterial från en tre dagar lång aktion 1984, samt katalogen från utställningen som presenterade den för denna text aktuella aktionen: *6-Tage-Spiel in Prinzendorf 1998, Relikte und Relikt-installationen, Aktionsmalerei, Fotos und Video* (1999).

Receptionen av Nitsch och *o. m. theater* i form av samlade tidningsartiklar finns i *das rote tuch – der mensch das unappetitlichste vieh, Das O.M.Theater im Spiegel der Presse 1960-1988* (1988). Sammanlagt sexton utställningskataloger finns upptagna i Speras bibliografi (L: Spera 1999: 261). Dessa innehåller ofta förutom reproduktioner av målningar och installationer också texter av och om Nitsch samt fotografiska dokumentationer från olika aktioner. En av de mer omfattande är *Hermann Nitsch, Das Orgien Mysterien Theater* som gavs ut i samband med den stora retrospektiva utställning som visades i Rom, Valencia, Palma de Mallorca och Göteborg 1996-1997 (L: *Hermann Nitsch* 1997). Förutom dessa källor finns videoupptagningar från Nitschs aktioner och utgivningar av musikaliska verk (diskografien upptar 22 titlar i L: Spera 1999: 261-262).

Akademiska arbeten rörande Nitsch

Den första doktorsavhandling som behandlat Nitsch och Wiener Aktionsgruppe är Hubert Klockers *Der Wiener Aktionismus, Das Orgien-Mysterien-Theater* (L: 1983). Studien lades fram vid Fakultät für Grund- und Integrativwissenschaften vid universitetet i Wien och författaren tecknar en omfattande kultur- och idéhistorisk bakgrund till aktionisternas verksamhet. Nitschs *o. m. theater* ägnas speciellt stort utrymme, utan att någon grundligare analys av föreställningarna genomförs (även om ikonografiska och andra aspekter diskuteras utförligt). Klockers betecknar sin avhandling som ett teatervetenskapligt arbete; det första akademiska arbete om Wiener Aktionsgruppe som lagts fram i Österrike. Detta ser Klocker som uttryck för den ignorans som rådde gentemot gruppen (L: 1983: 6). Mycket av det material som kommit fram under arbetet med avhandlingen har publicerats i en mängd kataloger och andra texter som Klocker genom åren medarbetat i (se källförteckningen).

Förutom Klockers arbete har sökningar efter akademiska studier rörande Nitschs verk gett ett ganska magert resultat. I de sammanställningar och databaser som genomsökts i samband med avhandlingsarbetet hittades endast några omnämningar i några avhandlingar (se nedan).⁵

Reiner Wick disputerade 1975 vid Kölns universitet med en doktorsavhandling med titeln *Zur Soziologie Intermediärer Kunstpraxis, Happening, Fluxus, Aktionen* (L: 1975). Wicks avhandling är en sociologisk studie av receptionen av intermedierad konst (Wicks term). *Zur Soziologie Intermediärer Kunstpraxis* behandlar även intentionalistiska aspekter på denna kategori av verk. Studien är brett upplagd och innehåller, förutom data från enkäter gjorda med gallerister och publik, en omfattande analys av receptionen i pressen och även intervjuer med berörda artister. Avhandlingen verkar sprungit ur utställningen *happening & fluxus*

(L: 1970) som visades i Köln 1970 där bland andra Nitsch och hans kollegor från Wien deltog och genomförde aktioner. Några uppsatser och examensarbeten som behandlar *Wiener Aktionsgruppe* och Nitsch har lagts fram på universitetsnivå. Däribland kan nämnas Herbert De Colles examensarbete *Laboratorium Schlabthaus – Anmerkungen zu Hermann Nitsch* som ventilerades 1997 vid Institut für Philosophie und Gruppendynamik, Klagenfurts universitet (Ou: 1997).

En doktorsavhandling som delvis behandlar Nitsch och *Wiener Aktionsgruppe* är Horst Kurzs *Die Transzendenz des Menschen im "bio-adapter", Oswald Wieners Die Verbesserung von Mitteleuropa, Roman* (1992). Nitsch har även varit föremål för juridiska studier. Gottfried Klaus Fraunlobs *Kunst und Strafrecht* (1997) är en historisk överblick över konstnärer som kommit i delo med rättvisan i Österrike under 1900-talet. Här exemplifieras "Abgrenzung der Ausübung der Freiheit der Kunst und der Religionsfreiheit" med ett rättsfall rörande Nitschs utställning inom ramen för *Steirischen Herbstes* 1981 (L: Fraunlob 1997: 110-114).

Ingen av ovan nämnda studier har gjort vid institutioner med visuell konst som huvudsakligt studieobjekt. Det förefaller som om Nitschs arbete har haft svårt att ge avtryck på konstvetenskapliga institutioner. Undantaget är den avhandling som Kristine Stiles la fram vid University of California, Berkeley 1987 och som behandlade *The Destruction-in-Art-Symposium* (1966) i London, där Wiener Aktionsgruppe och andra artister från Wien gjorde ett skandalartat framträdande. Stiles studie *The Destruction-in-Art-Symposium (DIAS): The Radical Cultural Project of Event-structured Live Art* har en deskriptiv karaktär och är en historisk rekonstruktion som sätter in den destruktiva konsten i en politisk och social kontext.⁶

Frågeställningar, syfte och formulering av hypotes

Ett oförberett möte med Hermann Nitsch *o. m. theater* kan vara en minst sagt en skakande upplevelse. Iscensättningen upplevs ofta som skrämmande och som publik reagerar man ofta instinktivt med avsky. Reaktionen som: "Detta är en sjuk människas verk", "Smaklöst" och "Man undrar hur hans hjärna egentligen fungerar" (O: *Tyck!* 1997) är vanliga. Varför gör han på detta viset, frågar man sig oroligt? Det är frågor som innehåller existentiella och filosofiska övertoner, som inte låter sig upplösas inom ramen för ett vetenskapligt arbete. Däremot ska de bevekelsegrunder som ligger bakom *o. m. theaters* extrema iscensättningar, Nitschs *intentioner*, och orsaken till att Nitsch använder sig av

aktionskonstens medel till att *realisera* dem belysas.

Nitschs vision om en *orgien mysterien theater* har utgjort bas för hela hans konstnärliga verksamhet från 1950-talet fram till idag. På olika sätt har han materialiserat sin idé och gestaltat den visuellt, audiellt och textuellt. De första ansatserna bestod av litterära dramatiseringar; ett uttrycksmedel som uppenbarligen inte var tillfredställande och som han därefter använt sparsamt genom åren (L: Spera 1999: 37-38, L: Nitsch 1982:2). Istället för traditionellt drama har Nitsch i *o. m. theater* utarbetat en speciell form av aktionskonst. Grundläggande för denna avhandling är postulatet att Nitsch använder aktionskonsten som konstnärlig metod då han uppfattar den som mest lämplig för realiserandet av de mål han strävar efter. Aktionen som konstform – i den utformning den fått hos Nitsch – bör alltså (åtminstone för Nitsch) ha kvalitativa egenskaper som skiljer den från teaterns. Visserligen är det möjligt att valet av medel för förverkligandet av *o. m. theater* styrts av andra kontextuella orsaker, till exempel att aktionskonst blev ett mode i den krets som Nitsch umgicks i, och att han enbart följde andras exempel. Men då man studerar Nitschs utveckling finner man att han snarare är en föregångare som reagerar på tendenser i tiden och (tillsammans med sina kollegor i *Wiener Aktionsgruppe*) skapar en ny riktning inom aktionskonsten (ofta refererad till som aktionism).

Grunden för formuleringen av avhandlingen antagande, dess hypotes, utgörs av teorin att aktionskonsten är ett sceniskt framställningssätt, en kategori av verk, där betydelsebildningen inte på ett grundläggande sätt vilar på illusion. I aktionskonsten är avsaknaden av illusoriska element det specifika. I *o. m. theater* yttrar sig detta i verkligt slaktande av djur, förekomsten av döda djurkroppar och nakna aktörer. En jämförande studie av aktionskonsten och andra aktiviteter skall fungera som utgångspunkt för att fastställa dess karaktäristiska drag.

Avhandlingen utgår från antagandet att *o. m. theater* är ett rationellt arbete och att de medel som används valts eftersom de är mest lämpade för att realisera konstnärens mål. Utgångspunkten är att det rör sig om en medveten strategi i vilken uttrycksmedlen inte är utbytbara mot andra om målet skall uppnås. Dessa antaganden implicerar att det finnas betydelsebildningar som har sin grundval i den typ av konstnärliga medel (gestaltningssätt som används för att realisera den konstnärliga idén – intentionen) som används, medel som inte är utbytbara mot andra utan att betydelsen ändras. *o. m. theater* är ett exempel på verk som tillhör kategorin aktionskonst (se definition s. 56) och arbetet med bestämningen av denna kategori utgör en viktig del av avhandlingen.

Antagandet ovan förutsätter att Nitsch gör ett med-

vetet val av gestaltungsmedel. Det kan göras troligt att aktionskonsten som gestaltungsmedel för honom har sådana fördelar att han framhärdar i att använda sig av den trots att verksamheten, förutom en tvivelaktig berömmelse, inneburit en mängd problem för honom personligen. Visserligen kan sådana irrationella beteenden ibland iakttas men detta är inte troligt i Nitschs fall. Han har beskrivit de svårigheter som finns förknippade med genomförandet av *o. m. theater* men menar att det är ett arbete som måste göras (L: Nitsch 1999:1: 25).

Syftet med avhandlingen är att undersöka om och på vilket sätt som *o. m. theater* utgör ett adekvat medel för realiserandet av Nitschs intentioner, såsom han givit uttryck för dem utanför verket. För att genomföra den analysen måste man för det första bestämma vilka dessa intentioner är, såsom Nitsch själv har formulerat dem. Vidare måste man analysera *o. m. theaters* uppbyggnad, ange signifikanta drag, och studera de ingående elementen för att se om dessa överensstämmer med de av Nitsch formulerade intentionerna. Om det senare skulle visa sig (om detta *kan* visa sig) att Nitsch har misstagit sig på sina egna intentioner, att han omedvetet haft helt andra avsikter, så är detta inte relevant för avhandlingen. Analysen bör resultera i en bestämning av vilka betydelser som bildas i *o. m. theater* och som inte är möjliga att förmedla med hjälp av andra typer av gestaltningar. Det finns troligen en anledning till att Nitsch inte gestaltar sina visioner i form av socialt och ekonomiskt mer gångbara genrer som bild, skulptur, film eller teater.

Avgränsningar

Initialt var analysen av *o. m. theater* avsedd att ingå i en mer omfattande studie, vilket kan anas i formuleringen av testningsimplikationen ovan. Aktionskonstens olika underkategorier som *event* och *happening* skulle ingå i arbetet. Föreliggande studie är dock inte omfattande vad det gäller antalet objekt som studeras och analyseras, istället har den fördjupats när det gäller den aktuella fallstudien. Vad som vinnas i djup leder till förlust i bredd. Metoden för att analysera Nitschs verk är tänkt att kunna tillämpas på andra former av sceniska gestaltningar och kan därför ses som ett förslag på forskningsmetodik för bredare upplagda studier.

Det är inte avsikten att studera den medierade representationen av Nitschs aktioner, utan det är själva föreställningssituationen som står i centrum för analysen. Det faktum att jag själv, som publik, har upplevt den aktion som studeras och även deltagit i en senare aktion (*110. aktion*⁷, Whitechapel Gallery, London 2002) är av central betydelse för studien. Uppfattningen att aktionskonst och andra former av sceniska verk lika

bra (om inte bättre) kan studeras i de former de dokumenteras, vilket hävdats av den amerikanska konsthistorikern Amelia Jones (T: Jones 1997: 11-12), kan starkt ifrågasättas. Min övertygelse är att aktionskonst och andra typer av sceniska gestaltningars specifika drag endast kan studeras med själva föreställningssituationen i fokus. Iscensättningen är kärnan, det centrala, för de sceniska konstverken. Detta är tydligt vid studier av många aktionskonstverk där det pågående ögonblicket poängteras och accentueras. För många artister har dokumenteringen kommit i andra hand och/eller varit förenad med en mängd praktiska och konstnärliga problem.⁸ Dokumentationerna måste analyseras enligt andra förutsättningar än det sceniska verk som de reproducerar; detta inkluderar metoder som tar i beaktande den form som medieringen har och därmed också betraktar dokumentationen som ett självständigt verk.

Om det är den ursprungliga omedierade föreställningen som skall tolkas är problemet att fastställa vad som faktiskt ägt rum. Problemet av samma typ förekommer inom historieforskningen (varken lättare eller svårare) och samma källkritiska hållning är därmed nödvändig tillämplig.

Fallstudiens avgränsningar

Fallstudien i avhandlingen behandlar ett ungefär fyrtiofem minuter långt avsnitt (*Mittagsfinale*) ur Hermann Nitschs sex dagar långa uppsättning *Das 6-Tage-Spiel* från 1998 (titeln i sin helhet: *Das 6-Tage-Spiel des orgien mysterien theater, 97. aktion*). I det avsnitt som valts förekommer element som är typiska för *o. m. theater*, både för den version som uppfördes 1998 och för hela Nitschs oeuvre. Centralt för valet av studieobjekt har varit att finna ett prototypiskt utsnitt ur *Das 6-Tage-Spiel*, i vilket för Nitschs produktion centrala element kan analyseras.

Tonvikten i analysen ligger på visuellt iakttagbara fenomen. De auditiva, taktila, olfaktiska och gustativa aspekterna av *o. m. theater* lämnas till stor del utanför analysen. Om man eftersträvar en komplett bild av Nitschs aktioner är detta naturligtvis otillfredsställande. Av olika skäl har dock denna begränsning ansetts nödvändig. Analysen av musiken kräver kunskaper utanför författarens kompetens (och bör utföras på en musikvetenskaplig institution). De betydelser som uppstår vid retning av smak-, doft- och känselsinnen är svåra att rekonstruera med mindre än att en enkät utförs bland den deltagande publiken och aktörerna under spelets gång.⁹

Kriterier för valet av aktionssekvens har varit följande:

- **Hanterbarhet**

Avhandlingsarbetets art har av olika skäl förutsatt en väl avgränsad fallstudie. En närt studie i så små

fraktioner som krävs för att genomföra en noggrann analys av *o. m. theater* alstrar en stor mängd undersökningsmaterial. För att materialet ska vara hanterbart och möjligt att rymma i en avhandling har det därför varit nödvändigt att välja ut ett kortare avsnitt ut *Das 6-Tage-Spiel*. En adekvat beskrivning och analys av den totala materialmängd som den långa aktionen genererar faller därmed utanför detta arbetes ramar.

- **Handlingsenhet**

Det har varit viktigt att den sekvens som analyseras utgörs av ett avgränsat och avslutat moment i *Das 6-Tage-Spiel*. Utsnittet som analyseras har en inledning, utveckling och avslutning. Den utgör därmed en sammanhållen narrativ enhet (se definition av narrativ nedan).

- **Representativitet**

Den undersökta sekvensen är vald med utgångspunkt från att den till sitt innehåll skall vara typisk för *Das 6-Tage-Spiel*. Avsnittet innehåller därför upprepade och för aktionen typiska element i form av rekvisita: kors, slaktade djur, blod och vatten; samt handlingar som korsfästelser, blod som hålls i munnen på aktörer och så vidare.

- **Tillgänglighet**

I ett inledande skede av arbetet var det av stor betydelse att denna sekvens av *Das 6-Tage-Spiel* var tillgängligt via Internet. Sekvensen ingick i den direktsändning, *Live/Cybercast*, som gjordes under 1:a dagen av *Das 6-Tage-Spiel* och som därefter varit tillgänglig på Hermann Nitschs officiella hemsida på Internet (Ei: *Hermann Nitsch Orgien Mysterien Theater* 2002:1). Under senare skeden i avhandlingssarbetet har en video med samma inspelning (en VHS-kopia med betydligt bättre upplösning) legat till grund för den slutgiltiga analysen.

- **Deltagande observation**

Valet av studieobjekt har också gjorts med utgångspunkt från kravet att beskriva en sekvens som jag själv har förhandsupplevelser av. I detta avseende accepterar och delar jag Nitschs uppfattning att det enda sättet att fullständigt förstå *o. m. theater* är genom en direkt upplevelse.

Metod

I analysen av *o. m. theater* används två metoder. En komparativ metod där motiv som uppträder i *Mittagsfinale* jämförs med motiv som är allmänna i den kulturella kontext där Nitsch verkar (generella betydelser) samt med motiv som framträder ur för konstnären privata betydelsebildningar. Denna metod kombineras med en semiotisk analys. Den förstnämnda undersöker *vad* verket betyder och den andra *hur*. Föreningen

av dessa vetenskapliga strategier utgör grunden för den föreställningsanalys som är det centrala avsnittet i framställningen och till vilket avhandlingens övriga delar relateras.

Nitschs intentioner är alltså centrala i avhandlingen, utan kunskap om dessa så går det inte att bestämma vilka vinster Nitsch upplever med användandet av det jag benämner aktionskonst i förhållande till andra konstnärliga gestaltningar. Genom att studera denna fråga kan man också undersöka vilka aspekter av aktionen som avgör Nitschs val. Analysen av teorbildningen – den idémässiga basen för *o. m. theater* – tar sin utgångspunkt i de skrifter som bär Nitschs egen signatur. Resultatet av dessa studier leder till ett vidgat fält i vilket idé- och kulturhistoriska aspekter och inspirationskällor, viktiga för konceptionen av *o. m. theater*, berörs. Olika praktiker, konstnärliga och andra, som var etablerade och etablerades under den tid vid vilken tanken på *o. m. theater* växte fram är också av vikt i sammanhanget. Dessa kontextuella studier kan skapa en ökad förståelse för det realiserade verket.

När de intentionalistiska frågorna besvarats måste man gå vidare och studera vad *o. m. theater* är för något. Detta behandlas i den analyserande delen av avhandlingen som utgår från en semiotisk metod.

Semiotiken är en vetenskap med många riktningar; denna avhandling knyter i första hand an till den som ibland går under namnet Lundaskolan. Professor Göran Sonesson (avdelningen för semiotik, Institutionen för konst- och musikvetenskap, Lunds universitet) är den främste företrädaren för Lundaskolan, som bygger på en förening mellan olika traditioner inom semiotiken. Inom bildsemiotiken är Sonessons *Pictorial Concepts* (1989) ett viktigt verk.¹⁰

Sonesson skriver att betoningen av det generella snarare än det specifika ger den semiotiska vetenskapen ett naturvetenskapligt förhållningssätt, vilket traditionellt inte brukar förknippas med humanistisk forskning (Ei: Sonesson 1995). Bakom beskrivningen av syftet för denna studie finns både ett humanistiskt intresse för det unika och en strävan efter generaliserbara resultat. Att studien av *Das 6-Tage-Spiel* lägger så stor vikt vid den intentionella aspekten är inte oförenligt med ett semiotiskt perspektiv. Nitschs intentioner är av intresse i den mån de påverkat hans val av konstnärlig strategi, vilket kan ge en förståelse för hur aktionskonsten genererar betydelser. I analysen av *o. m. theater* används semiotiken i först hand som en *hjälpvetenskap*, men i och med att avhandlingen *Excess och aktionskonst* också skapar och definierar en kategori benämnd aktionskonst finns det öppningar mot ett mer generellt semiotiskt förhållningssätt.

Kategorin aktionskonst upprättas med hjälp av studier av och jämförelser mellan olika sceniska verk. Fall-

studien används som ett exempel på aktionskonst och som ett sätt att fördjupa förståelsen av kategorin. Detta tillsammans med den för aktionskonst avpassade teckenmodell och analysmetod som används innebär att avhandlingen kan utgöra ett bidrag till den semiotiska forskningen.

Den semiotiska metoden kommer till användning vid besvarandet av frågan om hur *Mittagsfinale* bildar betydelser och på vilket sätt Nitschs intentioner realiserar genom *o. m. theater*. Nitsch aktioner är sceniska verk avsedda att beskådas och upplevas med hjälp av olika sinnen; något som dessa har gemensamt med andra typer av kommunikativa produkter. Det vill säga *o. m. theaters* ändamål är att varseblivas och det är i varseblivningsögonblicket – i mötet med åskådaren – som betydelser bildas. När de element som utgör *o. m. theater* percipieras av en iakttagare startas en tolkningsprocess och betydelser bildas, till exempel i form av tecken. De olika ingående elementen formeras till ett betydelsesystem, vars innebörd både genereras inom verket (*intern*) och relateras till betydelser utanför det (*extern*). Tecknen i *o. m. theater* har flera relevanta betydelseskikt, vilket medför att de modeller som används vid analys av textuella och visuella tecken måste anpassas för att bli funktionella.

I den typ av aktionskonst till vilken *o. m. theater* räknas är det alltid fråga om att en människa – en aktör – utför en aktivitet eller en serie aktiviteter inför en eller flera åskådare. Analysen av *Mittagsfinale* kommer att utgå från de metoder som utarbetats inom teatersemiotiken. Med hjälp av dessa konstrueras en för avhandlingen modifierad analysmodell lämplig för detta och liknande verk. Som ett led i definitionen av aktionskonst har det bedömts som angeläget att jämföra aktionskonst med andra former av mänskliga aktiviteter som ofta – men inte alltid – har sceniska drag, till exempel teater, ritualer och sportevenemang.

Material, källor och källkritik

Avhandlingens framställning av de intentionalistiska utgångspunkterna för *o. m. theater* vilar till stora delar på fyra verk. Det första är Hermann Nitschs tidiga text *könig oedipus, eine spielbare theorie des dramas*. Denna skrift innehåller en beskrivning av en tänkt iscensättning, teoretiska texter av Nitsch och andra författare samt skönlitterära inspirationskällor, och har formen av ett textuellt collage av olika typer av texter. *könig oedipus* speglar tänkandet hos den unge Nitsch medan den mer mogna Nitschs tankar och intentioner avspeglas i det mer omfattande arbetet *zur theorie des orgien*

mysterien theaters, zweiter versuch. Centrala verk för denna framställning är också *Writings of the VA* med sina dokument från 1960-talet och Speras *Herman Nitsch, Leben und Arbeit*.

I de avsnitt som behandlar tolkningar av de olika element som ingår *Mittagsfinale* och *o. m. theater* har olika typer av litteratur kommit till användning. Nitsch hänvisar själv på flera ställen till *Die nichtchristlichen Religionen* (L: 1957) av religionshistorikern Helmuth von Glasenapps, ett populärvetenskapligt lexikon (L: Nitsch 1964:1: 74-75, L: Spera 1999: 30). Jag har ansett det adekvat att i detta sammanhang använda mig av Glasenapps och andra liknande verk som vänder sig till en intresserad allmänhet eftersom det är den typen av litteratur som influerat Nitsch. Att på ett vetenskapligt plan diskutera tillförlitligheten hos dessa verk ligger utanför ramarna för mitt arbete.

Avsnitten om Nitsch intentioner och hans föreställningsvärld utgår alltså från Nitschs egna arbeten. På ett djupare plan görs inga försök att bestämma hans intentioner; avhandlingen kan i detta avseende beskrivas som en jämförelse mellan hur *o. m. theater* framträder i Nitschs texter och tal, som benämns intentioner, och den gestaltning *o. m. theater* får i aktionerna. Diskrepanser dem emellan är därför av intresse, däremot inte eventuella dolda avsikter.

De sekundära källor som behandlar Nitschs verksamhet måste behandlas med stor försiktighet. Exemplet med de felaktiga uppgifterna om att en av Nitschs kollegor under 1960-talet, Rudolf Schwarzkogler (1940-1969), skulle ha dött på grund av självstypning manar till vaksamhet.¹¹

När det gäller beskrivningen av *Das 6-Tage-Spiel* har olika typer av källor använts. Visst material är erhållet från *Verein zur Förderung des O. M. Theaters*, en organisation till stöd för genomförandet av *o. m. theater*, och kan uppfattas som Nitschs officiella ståndpunkt. Tidnings- och tidskriftsartiklar som behandlar *Das 6-Tage-Spiel* är av mycket varierande karaktär och har störst värde för en beskrivning av hur massmedia behandlade händelsen.

En personlig upplevelse helt nödvändig för att man ska kunna bilda sig en uppfattning om *o. m. theater*, endast på detta sätt kan de olika delarna få riktiga proportioner. Detta gäller till exempel slakten av tre tjuvar under veckan; händelser som dominerade medias rapportering och den debatt som uppstod kring *Das 6-Tage-Spiel*. För de närvarande under aktionen utgjorde dessa slakter endast kortare inslag i en lång iscensättning och hade inte den dominerande roll i aktionen som de gavs i media.

En del av materialet till avhandlingen är hämtat från Internets world wide web, vilket medför problem rörande källornas trovärdighet och status. Att

tillförlitligheten är god hos Nitschs egen hemsida – då studierna i detta fall gäller hans egen uppfattning och den bild han vill låta sprida av sitt arbete – är ganska självklart. Detsamma gäller artiklar hämtade från olika tidningars och tidskrifters nätupplagor. Diskussionsgrupper, chat och andra öppna forum på Internet är inte speciellt pålitliga när det gäller faktauppgifter; däremot kan de på ett unikt sätt spegla stämningar och debattklimat.

Fallstudiens källor

Primära källor för fallstudien utgörs av visuell (fotografier eller videoupptagningar) och språklig (verbala uttalanden eller skrivna texter) dokumentation av *Das 6-Tage-Spiel*. Det mesta av materialet är producerat av Hermann Nitsch själv eller av honom närstående personer. Publicerat material i form av utställningskataloger (med dokument från föreställningen) samt videoproduktioner är med största sannolikhet godkänt av Nitsch. Man ska också ha i åtanke att Nitsch gjort ett medvetet urval bland bilder före publicering. Viktiga visuella källor för avhandlingen är *Archive Cibulka*, där en omfattande fotografisk dokumentation från *Das 6-Tage-Spiel* finns samlad (se vidare under rubriken Dokumentering s. 87) och en videoupptagning som gjordes av den första dagens aktiviteter. En fördel med att välja ett avsnitt ur denna upptagning är att den föreligger i en version som motsvarar realtid, det vill säga i en version som inte kortats eller förlängts genom efterbearbetning (klipp mellan olika kameravinklar förekommer men dessa gjordes on-line, se ovan under rubriken Tillgänglighet s. 17). Ansvariga för den slutgiltiga utformningen av dokumentationen är de enskilda fotograferna och online-redigeraren. Nitschs inflytande över detta material är snarare indirekt (till exempel i form av instruktioner) än direkt. Kopplingen till Nitsch och en förmodad positiv inställning till hans verk från fotografernas sida måste dock beaktas (även om detta inte varit avgörande för den analys som genomförs i detta arbete). Både Heinz Cibulka och Peter Kasperak som ansvarade för videoinspelningen har sedan länge arbetat med Nitsch och man får förmoda att de utför dokumenteringsarbetet på ett sätt som tilltalar honom.¹²

Under uppförandet av sexdagarsspelet 1998 var endast ackrediterade fotografer tillåtna. Detta verkar vara sprunget både ur praktiska och konstnärliga överväganden. (Trots att fri fotografering inte var tillåten var trängseln av fotografer ofta stor kring aktionerna.) Bilddokumentationernas fragmentariska karaktär måste betonas vid en bedömning av deras värde för en beskrivning av den faktiska aktionen. När det rör sig om en händelse av denna art och komplexitet kan enstaka bilder och kortare filmsekvenser endast ge en antydning

om det som pågick. Eftersom en bild är enbart visuell utelämnas dessutom övriga sinnesförmimmelser, vilka enligt Nitschs själv utgör en viktig del av hans aktioner. De i avhandlingen publicerade bilderna är inte primärt analysobjektet, fotografierna fyller uppgiften att komplettera textens beskrivningar.

Man skall komma ihåg att avsikten vid dokumenteringen av *Das 6-Tage-Spiel* inte har varit att materialet ska utgöra grund till vetenskapliga studier utan istället att förmedla en upplevelse av aktionen. Detta leder till att översiktsbilder förekommer ganska sparsamt (de gör sig inte så bra i videoformat) vilket ställer till problem vid fastställandet av det faktiska förloppet i *Mittagsfinale* (se till exempel svårigheten att fastställa vid vilken tidpunkt som den kvinnliga aktören kom in på spelplatsen i fas 3 av *Mittagsfinale* s. 110).

Den faksimilutgåva av det handskrivna partitur som publicerades i samband med *Das 6-Tage-Spiel* (L: Nitsch 1998: 227-242)¹³ har utgjort en annan viktig källa vid tolkningen och analysen av *Mittagsfinale*. Noteras skall dock att detta är partituret till en version av *Das 6-Tage-Spiel* som komponerades långt före uppförandet. Ofta skiljer sig den faktiska realiseringen ganska mycket från partiturets angivelser. Förändringar i partituret gjordes in i det sista, men man upprättade inget slutgiltigt partitur som bättre avspeglar de faktiska skeendena (L: Millesi 1999: 83, Ep: Nitsch 2000). I nedanstående beskrivning av aktionen har videoupptagningen haft primat över partituret. Där det inte gått att följa förloppet på videofilmen har partituret dock konsulterats för att förtydliga skeendet.

Hermeneutisk horisont

I en analys finns alltid ett subjektivt inslag som påverkar vilka moment som anses signifikanta. Av den anledningen är det viktigt att beskriva på vilka premisser analysen av aktionen vilar.

Information om *Das 6-Tage-Spiel* fick jag första gången i samband med den retrospektiva utställning som arrangerades på Konsthallen i Göteborg 1997. Mina förkunskaper hade inhämtats vid studier av katalogtexter och dokumentationen från *80. aktion* (1984), av översiktliga konsthistoriska verk och de videofilmer från aktioner som presenterades på utställningen i Göteborg.

Vid den tidpunkt då *Das 6-Tage-Spiel* gick av stapeln var mina insikter i Nitschs avsikt med *o. m. theater* ganska begränsade och centrala begrepp var obekanta för mig. Min inställning var skeptisk, men trots det försökte jag växla mellan en position som en in-kännande åskådare som låter sig ryckas med i aktionen (i enlighet med tanken att *o. m. theater* bara kan förstås som en upplevd verklighet) och en distanserad kritisk

hållning. Under föreställningsveckans kvällar, förutom onsdagen och lördagen, lämnade jag Schloß Prinzendorf och varje morgon återvände jag. Jag kan därför inte göra gällande att jag följt hela aktionen. Detta innebär också att jag bröt den speciella stämning som rådde under aktionen, lämnade den värld som av en åskådare beskrevs som en asyl (Ep: De Colle 1998). Som tidigare nämnts har jag även deltagit som aktör i en senare aktion av Nitsch; ett faktum som naturligtvis kan ha påverkat analysen av *Das 6-Tage-Spiel*.

Mitt närmande till *Das 6-Tage-Spiel* och Nitschs *o. m. theater* väcker frågeställningar som är vanliga vid antropologisk forskning, där man uppmärksammar forskarens roll när han närmar sig en främmande kultur. Min utgångspunkt har varit att fungera som en deltagande observatör. För att bedöma hur *o. m. theater* fungerar på deltagarna måste man i viss mån ge sig in i kulturen, med risk (eller chans) att bli en del av den – något som antropologer ibland kallar *to go native*.¹⁴ Faran med empatisk förståelse är dock att man tappar den distans som är nödvändig för vetenskapligt arbete. Min inställning har förändrats från stor skepsis till viss sympati för projektet *o. m. theater* (även om detta inte betyder att jag försvarar Nitschs verksamhet).

Terminologi och historik

Texter om experimentell och avantgardistisk scenkonst under 1900-talet är många gånger förvirrande. Det skrivs om action, art events, body art, moving sculpture, poesie d' action, tableaux vivants, rituelle plastik (termer hämtade från Ei: Art Service Association 1997) och så vidare. I förteckningen över termer upprättad av *Art Service Association* finner man 34 mer eller mindre synonyma benämningar. Det kan finnas flera förklaringar till denna begreppsförvirring. När en ny genre dyker upp finns det en vilja och ett behov av att kategorisera den och relatera den till redan existerande mer bekanta konstformer genom en särskiljande eller info-gande benämning. Enskilda artister har ofta behov av att avgränsa sig mot kolleger och föregångare; ett sätt att markera sin särart är att skapa en egen beteckning för sina verk. Det går även mode i en del termer och det förkommer skillnader mellan länder och språkområden. Happening var under 1960-talet den vanligaste termen för att under 1970-talet följas av body art och senare performance art (L: Barber 1977). Under 1990-talet har performance art, performancekonst eller kort och gott performance haft ett uppsving, vilket fått till följd att detta begrepp använts i alla möjliga och omöjliga sammanhang.¹⁵

Populariseringen av vissa termer leder till att de blir urvattnade, vilket skapar behov av nya (eller återbruk

av gamla). Den senaste i raden är *live art* som för närvarande upplever en renässans.¹⁶ Live art används av till exempel Goldberg i betydelsen ”live presentations by artists” och innefattar i hennes *Performance live art since the 60s* en mängd olika typer av sceniska framställningsformer (L: Goldberg 1996, 1998). I England har live art under 1990-talet kommit att beteckna föreställningar med artister som arbetar explicit med sin egen kropp som gestaltungsmedel; ett slags andra våg av body art (O: *Forår 2001* och Ei: Hansen 2001).

I föreliggande text kommer i huvudsak fyra olika termer för experimentell och avantgardistisk scenkonst att användas: *Aktionskonst*, som avser den övergripande kategorin, och *happening*, *event* och *body art* som betecknar underkategorier. Happening och event betecknar olika sätt att bygga upp verkets struktur (*form*), medan *body art* snarare betecknar det material som verket är uppbyggt av (dess *substans*). I definitionerna har kategorierna renodlats med avseende på specifika, särskiljande drag. Definitionerna skall därför uppfattas som ideala, prototypiska, beskrivningar. I enskilda verk blandas ofta element från olika kategorier.

Termen aktionskonst

Den övergripande term som används i avhandlingen är alltså *aktionskonst*. Med aktionskonst avses en typ av verk, en typ av mänsklig aktivitet, som består av reella handlingar vilka samtidigt är konkreta och förmedlar betydelse. Som term är aktionskonst vanligare i Europa, i till exempel Tyskland och Danmark, än i USA.¹⁷ Aktion används ofta synonymt med verksamhet, ingripande, handling, operation och aktivitet. I och med att aktion används i ordsammanställningen aktionskonst öppnas kategorin mot verksamheter utanför konstvärlden och man kan se likheter inom andra sociala och kulturella sfärer. Termen performance eller performancekonst medför en fokusering på den kommunikativa inramningen och antyder att det rör sig om en scenisk föreställning vilket inte behöver vara fallet. Detta sätt att benämna för med sig svårigheter när det gäller att skilja performance från andra kategorier av sceniska gestaltningar.

Att använda aktioner, konkreta handlingar, för att förmedla betydelse är inte något som begränsas till företeelser inom konstvärlden. För opinionsbildande grupper som Greenpeace, plogbillsaktivister och militanta veganer spelar aktionen en stor roll i kommunikationen med allmänheten, direkt eller oftare indirekt via medias rapportering. Fenomenet aktion är inte nytt, även om avsikten med aktionen och kontexten i vilken aktionen uppträtt varierat. Den amerikanske konstkritikern och antropologen Thomas McEvilley har pekat på likheter mellan iscensättningar av kynikern Diogenes av Sinopes (ca. 410-320 f. Kr) och dagens

aktionskonst. Istället för att med ord kungöra sina filosofiska grundsatser använde sig Diogenes ofta av konkreta handlingar.

One day Diogenes was seen
sitting in the public square all
afternoon gluing shut the
pages of a book.

He would walk backward
through the city streets.
(Ts: McEvilley 1983:1: 58)

McEvilleys sätt att disponera texten och dess innehåll påminner om de partiturer som producerades av artister verksamma inom Fluxusgruppen från 1960-talet och framåt. Likheten är slående då man jämför beskrivningen av Diogenes handlingar och följande instruktion signerade den japanska gruppen Hi Red Center:

STREET CLEANING EVENT

Performers are dressed in white coats like laboratory technicians. They go to a selected location in the city. An area of a sidewalk is designated for the event. This area of sidewalk is cleaned very thoroughly with various devices not usually used in street cleaning, such as: dental tools, toothbrushes, steel wool, cotton balls with alcohol, cotton swabs, surgeon's sponges, tooth picks, linen napkins, etc. (Ts: *The Fluxus Performance Workbook* 1990: 22)

Andra exempel på denna typ av handlingsanvisningar är den japanska konstnären Takehisa Kosugis (1938-) dramatiska partiturer.

MUSIC FOR A REVOLUTION

Scoop out one of your eyes 5 years from now and do the same with the other eye 5 years later. (Ibidem: 36)

När man ser denna jämförelse med antikens Diogenes så kan man förstå att McEvilley uppfattar hans aktiviteter som en ”great prototype of much performance art” (Ts: McEvilley 1983: 58).

I religiösa sammanhang, till exempel bland eremiter och flagellanterna (självplågare), finner vi genom historien många exempel på hur konkreta handlingar har använts för att förmedla betydelser. Att leva sitt liv på en pelare eller besluta sig för att sluta tvätta sig är exempel på hur konkreta handlingar fått förmedla religiös hängivenhet. Även denna typ av aktioner har fått sina efterföljare i konstvärlden. Den taiwanesiske artisten Tehching Hsieh kan nämnas bland företrädarna för denna typ av aktionskonst, som av McEvilley fått namnet ”*Vow Art*” (Ts: McEvilley 1983:2 s. 69). Mellan åren 1978 och 1986 genomförde Hsieh fem aktioner under vilka han i ett år levde i en grotta, stämplade ett tidkort varje timma, levde sammanbunden med en amerikansk artist Linda Montano etcetera.

Även om man finner många historiska exempel på att reella, konkreta handlingar använts för att förmedla betydelser så är det ett nytt fenomen som uppstår un-

der 1900-talet att detta förfarande funnit sin väg in i konstvärlden.

Valet av övergripande term hänger till viss del samman med hur man uppfattar ursprunget till det vi här kallar aktionskonst. Om man anser att teatern är ursprunget och att själva föreställningssituationen är det centrala passar en term som *performance* eller *performance art* bra. Är det istället akten i sig, den konkreta handlingen, som är central faller sig termen aktionskonst naturligare. Under den senare termen är det också lättare att ta med verk som inte materialiseras inför åskådare (vilket per definition förutsätts i fallet med performancekonst). Det finns ett stort antal verk som sätter den konkreta handlingen i centrum men som publiken tar del av i överförd form: via fotografier, videoinspelningar eller i form av text. Vid användande av beteckningen *performance* hamnar dessa verk vid sidan om kategorin. I denna avhandling argumenteras för att aktionskonst är en adekvat och väl avgränsbar kategori, användbar i vetenskapliga sammanhang och tydliggörande en speciell genres möjligheter och särdrag.

De med aktionskonst närbesläktade termerna *aktionister* och *aktionism* används i avhandlingen för att beteckna medlemmarna av *Wiener Aktionsgruppe*, Günter Brus (1938-), Mühl, Nitsch och Schwarzkogler, respektive den form av aktionskonst som dessa utvecklade.

Avhandlingens disposition

Avhandlingen är indelad i sex kapitel och avslutas med en sammanfattande diskussion. I det första kapitlet ”Nitsch och traditionen” tecknas en kortfattad konst-historisk bakgrund till Nitschs *o. m. theater*. Här redogörs för expressiva och formalistiska tendenser i Nitschs samtid, med tonvikt på deras sceniska gestaltningar. Därefter följer en kortfattad redogörelse för den historiska bakgrund mot vilken *o. m. theater* skall ses. Här skildras Nitschs egen biografi samt hans medverkan i Wiener Aktionsgruppe. Första kapitlet avslutas med en redogörelse för hur kött och offer har använts i konstnärliga sammanhang genom historien.

Andra kapitlet redovisar den teoretiska och metodologiska utgångspunkten för avhandlingen, den semiotiska modellen. Det inleds med en kortfattad presentation av teckenbegreppet och därefter redogörs för den teckenmodell som ligger till grund för analysen av *Mittagsfinale*. Avslutningsvis appliceras denna modell på en scen ur *Das 6-Tage-Spiel*; en kortfattad analys visar hur modellen kan användas i ett konkret fall.

Avhandlingens tredje kapitel ”Sceniska handlingar

i ett semiotiskt perspektiv” behandlar de sätt på vilka betydelser uppstår och används på scenen. Här aktualiseras handlingens och scenens semiotik. Olika former av sceniska gestaltningar behandlas med tonvikt på teater och aktionskonst. De viktigaste kategorierna av aktionskonst presenteras och deras särskiljande drag tecknas kortfattat (även de som inte direkt berör Nitschs *o. m. theater*).

I kapitel fyra introduceras *o. m. theater*, *Das 6-Tage-Spiel* och *Mittagsfinale* med hjälp av en beskrivning av Nitschs teoretiska grund och intention. Här behandlas *o. m. theater* ur ett strategiskt perspektiv och dess strukturella uppbyggnad beskrivs.

I det följande kapitlet behandlas den övergripande aktion *Das 6-Tage-Spiel* i vilken *Mittagsfinale* ingick. Här beskrivs inramningen till aktionen, den rent fysiska rumsliga såväl som den mediala. Organisationen bakom, de medverkande och ekonomiska aspekter berörs. Slutligen beskrivs Aktionsveckans uppbyggnad i stort, liksom huvuddragen i *Das 6-Tage-Spiels* komposition.

Det sjätte och sista kapitlet analyserar *Mittagsfinale*, och redogör för dess inplacering i veckan i stort. Analysen inleds med en noggrann beskrivning av studieobjektet, därefter presenteras analysmodellen och sedan följer analysen av de olika segment som *Mittagsfinale* i enlighet med analysmodellen delats in i. Kapitlet avslutas med en sammanfattning och diskussion med utgångspunkt från resultatet av analysen.

I avhandlingens sista del, den sammanfattande diskussionen, vidgas horisonten. Här diskuteras Nitschs *o. m. theater* med utgångspunkt i en romantisk världsbild och i en offerdiskurs. Slutligen berörs frågan om den praktik som Nitsch utvecklat i *o. m. theater* är adekvat för att uppnå de intentioner som verket grundar sig på.

Avhandlingen kan beskrivas som en parabel som utgår från de stora sammanhangen, en kulturhistorisk kontext och en övergripande teoretisk modell i vilken den enskilde konstnären placeras och hans verksamhet förklaras. Därefter tränger analysen allt djupare ned till det enskilda fallet som segmenteras ner till partikulär nivå. Från detta atomära plan stiger sedan kurvan i och med att resultaten av analysen generaliseras och sätts in i ett större perspektiv.

Den läsare som är speciellt intresserad av Nitsch kan med fördel hoppa över kapitel två och tre och direkt tränga in i Nitschs idévärld och verk. På liknande sätt så fungerar kapitel två och tre som fristående kapitel för den semiotiskt intresserade.

Noter Inledning

¹ Bruket att använda endast gemener eller versaler i texter är vanligt bland konstnärerna i kretsen kring Nitsch. Det återfinns hos den litterära *Wiener Gruppe* (samtida med Nitsch) och hos andra författare inom 1900-talets litterära avantgarde.

² Nilssons intressanta studie innehåller dock en del felaktigheter. Bland annat har hon uppfattat att Nitschs sexdagarsversion av *o. m. theater* redan hade gått av stapeln vilket inte skedde förrän 1998. Hon menar vidare att den innehållit slakt av etthundra får, en uppgift som Nilsson troligen hämtat ur T: P-Orridge 1976 en text som finns i samma nummer av *Studio International* som hon hänvisar till i ett annat sammanhang. Hon för också vidare uppgiften om att Rudolf Schwarzkogler skulle ha förblött under en aktion efter att ha amputerat sin penis. (U: Nilsson 1978: 17 resp. 28.) Uppgiften om denna självstympning har varit en svårutrotad myt. Enligt Kristine Stiles har den sitt ursprung i en artikel av Robert Hughes, "The Decline and Fall of the Avant-Garde", publicerad i *Time* 1972. Hughes skriver: "[Schwarzkogler] proceeded, inch by inch, to amputate his own penis, while a photographer recorded the act as an art event" (L: Huges 1972: 187) och konstaterar lite längre fram att "[s]uccessive acts of self-amputation finally did Schwarzkogler in". (Ibidem: 190) Schwarzkogler dog i själva verket inte under en aktion, utan på grund av ett fall från ett fönster 1969 (Ts: Stiles 1987: 31, not. 8, L: 1996:2: 689, L: Roussel 1995: 65-68) och modellen på de flesta av de fotografier som Hughes misstolkat är inte konstnären själv utan i många fall Heinz Cibulka (ansvarig för fotograferingen under *Das 6-Tage-Spiel*, se L: Cibulka 1977). Att professor Henry M. Sayre upprepar samma sensationella uppgifter om Schwarzkoglers självstympning, utan att ta reda på fakta (som är mycket lättåtkomliga) är mer anmärkningsvärt (L: Sayre 1989: 2) än att en C-studerande på 1970-talet gör misstaget.

³ Ett avsnitt ur Bouissacs studie: „Akrobatnumret: ett element i cirkuskonstens semiotik“ finns publicerat i L: *Tecken och tydning* 1976.

⁴ Jahraus bok kom för sent till min kännedom för att infogas i denna avhandling. En flyktig genomgång av hans text ger dock vid handen att den varken motsäger eller överlappar denna undersökning.

⁵ I efterforskningar efter akademiska verk rörande Nitschs konstnärskap har följande verk konsulterats (förutom de ovan nämnda elektroniska databaserna): *ART bibliographies Modern* Vol. 1-34/1969-2003; *BHA, Bibliography of the History of Art* Vol. 1-9, 1991-1999; *Deutsche Bibliographie, Jahresregister, Amstblatt der Deutschen Bibliothek, Hochschuleschriften - Verzeichnis* Band 1-3 1991; *Deutsche Nationalbibliographie und Bibliographie der im Ausland erscheinenden deutschsprachigen Veröffentlichungen* Band 4-6 1991 - 1998 samt *Oesterreichische Bibliographie*, Wien: Hauptverband des österreichischen Buchhandeln 1987-1992; fortsättning: *Österreichische Bibliographie*, Wien: Österreichische Nationalbibliothek 1993-1999. Sökningar har även gjorts på det via Internet åtkomliga *Österreichische Dissertationsdatenbank* som har avhandlingar från 1990 och framåt.

⁶ Stiles doktorsavhandling är tyvärr inte publicerad och vare sig tillgänglig för allmänheten eller för forskare. På *UMI ProQuest Digital Dissertations* finner man inte heller någon abstract publicerad. Uppfattningen om avhandlingen bygger dels på en artikel skriven av Stiles (som hon själv hänvisar till vid förfrågan. (T: Stiles 1987, Ep: Stiles 2001) och L: O'Dell 1992: 14-15.

⁷ Nitschs aktioner kommer genomgående att benämnas med ordningsnummer (anger vilken aktion i ordningen det rör sig om) en punkt och ordet *aktion*. Detta sätt att namnge aktionerna är det som förekommer mest frekvent hos Nitsch själv, men även andra typer av beteckning förekommer ibland. Undantag görs för den aktion som analyseras i avhandlingen 97. *aktion* som genomgående benämns *Das 6-Tage-Spiel*.

⁸ Se till exempel Chris Burdens introduktion i V: 1975.

⁹ Jag försökte utan större framgång att få kontakt med publik, aktörer och andra närvarande vid *Das 6-Tage-Spiel*. De som intresserade sig för att delta i en enkätundersökning var så fåtaliga att relevansen av en sådan studie bedömdes som ringa.

¹⁰ Om Lundaskolan se L: Sonesson 1997: 61-63.

¹¹ Se not 2 i inledningen.

¹² Nitsch är noggrann med hur hans aktioner skall dokumenteras. Han vill undvika perspektiv och förkortningar, den eftersträlvade vinkeln är rakt framifrån eller uppifrån (L: *Wiener Aktionismus* 1989: 289). För en längre diskussion om medlemmarnas i *Wiener Aktionsgruppe* inställning till dokumentering och representationer av deras aktioner se L: Klocker 1989:2. Här återges bland annat Nitsch uppfattning att det som händer under aktionen skall fotograferas så enkelt som möjligt, utan några "tricks". Aktionen ska dokumenteras på samma sätt som en händelse fotograferas till ett kvällstidningsreportage. "Die Aktionen sollen wie ein Verkehrsunfall, wie irgendein sensationelles Ereignis registriert werden." (Ibidem.:92, Klocker citerar ur utgivning partiturerna till *o. m. theater* daterade 1960-1975 på förlaget Studio Morra i Neapel 1975). Se även L: Wunderlich 1988 för en diskussion rörande dokumenteringen av aktioner inom ramen för *o. m. theater*.

¹³ En kopia av partituret återfinns som appendix 1. En renskrivning av aktionsanvisningarna beledsagar beskrivningen av händelseförloppet i *Mittagsfinale*.

¹⁴ Se L: Berger 1969: 21 för en diskussion om detta begrepp.

¹⁵ Se till exempel L: Carlson 1996 för en orientering i hur begreppet använts i bl. a. antropologiska, sociologiska och psykologiska sammanhang.

¹⁶ Live art användes redan på 1960-talet och kan kanske fylla en funktion som en samlingsterm för alla typer av scenkonst: musik-konserter, teater, dans, aktionskonst etcetera.

¹⁷ I Danmark används aktionskonst som ett familjenamn, precis som här, under vilket de olika stilarna happenings och performance inordnas (L: *Fogtdals konstlexikon* 1993: 31) Elisabeth Jappe skiljer mellan performance, happening, Fluxus och aktionismus, vilka alla är varianter av aktionskonst (L: Jappe 1993: 11). John Grays *Action Art, A Bibliography of Artists' Performance from Futurism to Fluxus and Beyond* (1993) är ett exempel på att termen aktion ibland används som ett samlingsnamn i det anglosaxiska språkområdet.

1. Nitsch och traditionen

Hermann Nitsch ingår i en lång och obruten tradition av bildkonstnärer som själva uppfört och deltagit i uppförandet av sceniska verk. Gränserna mellan olika genrer, mellan olika konstformer har aldrig varit skarpa och interartiella uttryck (som ibland framstår som något nytt för vår tid) är inte ovanliga i ett historiskt perspektiv. Bland renässanskonstnärerna var det vanligt att arbeta med sceniska framställningar i form av parader, fester och skådespel (L: Felice 1984, L: Goldberg 1996: 404, L: 1988: 8–9). En av drivkrafterna bakom de sceniska gestaltningarna var för renässanskonstnärerna viljan att popularisera de nyplatoniska idéerna. Den teknik de använde sig av lånades från kristna religiösa spel som varit så populära på medeltiden. Under barocken fortsatte artister som Giovanni Lorenzo Bernini att intressera sig för sceniska framställningar (han skrev egna pjäser som sattes upp på hans teater, se till exempel L: Bjurström 1966, 1977).

För denna avhandlings vidkommande är även *tableau vivants*, som förekom från 1700-talet och framåt, av intresse. I dessa tablåer iscensattes dramatiska historiska skeenden, allegoriska motiv eller berömda konstverk (Ts: Fisher 1997: 28–29, L: Holmström 1967, L: Howell 1999: 2–6).

Romantikens dröm om det totala konstverket, ett gränsöverskridande verk i vilket alla konstarter förenades, fördes vidare i Richard Wagners (1813–1883) allkonstverk, i de symbolistiska teatrarna i Paris på 1890-talet via futuristiska och dadaistiska föreställningar och i Bauhaus sceniska experiment.¹ Under 1950- och 60-talen skulle nya sceniska gestaltningar se dagens ljus i form av events, happenings, aktionskonst och performancekonst som på många sätt förde Wagners tankar vidare.

Det finns olika uppfattningar om aktionskonstens ursprung och särart. Den beteckning som föredras av enskilda forskare kan grunda sig i vilken uppfattning man har rörande dess förhistoria och orsakerna till dess uppkomst.² Man kan urskilja åtminstone tre olika uppfattningar om aktionskonstens genealogi: ursprunget finns i *teatern*, i *måleriet* eller i *drömmen om*

det ursprungliga tillståndet. De som framhåller teatern som ursprung hittar föregångarna i avantgardegrupper som symbolister, futurister, dadaister och surrealisterna som sysselsatte sig med sceniska experiment. Goldbergs historik över performancekonsten tar sin utgångspunkt i Alfred Jarrys *Ubu Roi* (1896) och utgör ett exempel på denna tendens.

Andra forskare spårar ursprunget i *action painting*, det vill säga i en bildkonstnärlig kontext. I utställningen *Out of Actions* framfördes denna uppfattning och där framhävdes föregångare som den japanska gruppen Gutai, *tachismen* i Europa och *action painting* i USA.

McEvelley tillhör den tredje ”skolan”: den som anser att aktionskonsten växer fram ur en längtan efter ett naturligare tillstånd. Man finner hos aktionskonsten ett civilisationskritiskt drag som idealiserar tiden före upplysningen och som ligger i konflikt med det moderna samhället. Accepterar man McEvilleys tankegång så finner man samma impulser bland aktionskonstnärerna som hos många medlemmar ur 1900-talets teateravantgarde (L: Innes 1993). De expressionistiska teaterexperimenten på 1910-talet, Antonin Artauds *Grymhetens teater*, Jerzy Grotowskis fysiska teater och den japanska dansformen Butoh kan utgöra exempel i en sådan historieskrivning. McEvelley återkommer ofta till de rituella dragen hos aktionskonsten som han jämför med religiösa sedvänjor (Ts: McEvelley 1983:2).

Konstvärlden genomgick stora förändringar under 1900-talet. För Nitschs verk spelar vissa av de strömningar som gjorde sig gällande under efterkrigstiden stor roll. I *o. m. theater* finner man ett förenande av ett starkt expressionistiskt drag och en formalistisk sida. Den följande framställningen behandlar tematiskt de konstnärliga riktningar som representerar dessa två aspekter. I dessa avsnitt kommer även aktionskonstens olika underkategorier att presenteras (för att behandlas vidare i kapitel 3).

Expressionen som grund – det informella

I aktionsmåleriet är det den måleriska handlingen som står i centrum. Framväxten av aktionsmåleriet i USA är förknippat med de konstnärer som lämnade Europa under 1930- och 40-talen. Surrealisterna som flydde till USA fick ett stort inflytande på utvecklingen av *action painting*. Detta handlingsmättade måleri kan ses som en visuell variant av Andre Bretons och andra surrealisters arbete med automatisk skrift. I aktionsmåleriet ville man manifesteras impulser som inte filtrerats genom intellektet och därigenom finna ett uttryck för det undermedvetna.³ I till exempel Jackson Pollocks måleri stod själva akten att måla i fokus, vilket tyder på en förskjutning av intresset från resultatet av målandet till själva handlingen att måla. Det skapade objektet utgör spåren av handlingen. En *informell* stil, snarlik aktionsmåleriet i USA, utvecklades samtidigt på många platser världen över (till synes utan inbördes kontakter). I Europa benämndes stilen ofta *tachism*, och företrädades av den franske målaren George Mathieu och COBRA gruppen. I och med att Mathieu började utföra sina målningar inför en närvarande publik, till exempel *La Bataille de Bouvinos* (1954), togs ett viktigt steg från ateljéerna till scenen.

Steket var sedan inte långt till att använda mänskliga kroppar som pensel, en teknik som utvecklades av den japanska konstnären Kazuo Shiraga som ingick i Gutaigruppen och den franske konstnären Yves Klein. Den amerikanske kritikern Harold Rosenberg gav en teoretisk grund för aktionsmåleriet. Han argumenterade för den måleriska aktens centrala betydelse för denna typ av måleri. Handlingen skulle var spontan och lika överraskande för artisten som för publiken (L: Rosenberg 1952). Aktionsmåleriet hade en stark existentiell sida vilket även kännetecknar mycket av senare tiders aktionskonst (L: Gorsen 1979).

Ett framträdande av Mathieu i Wien⁴ gjorde, enligt Stiles, stort intryck på Nitsch (L: Stiles 1996 not 3: 906). Det informella måleriet hade dock redan tidigare introducerats i Österrike av konstnärerna Arnulf Rainer och Maria Lassnig. På samma sätt som efter första världskriget, fanns det efter andra världskriget ett behov av att skildra de fasor som världen upplevt. Otto Dix och George Grosz hade på 20-talet gestaltat skyttegravskrigets fasor i sin tids konstnärliga dräkt. Frågan som ställdes ännu tydligare på 1940- och 50-talen var hur ofattbara katastrofer som förintelsen och atombombens ödeläggelse skulle kunna skildras. Med vilka medel kunde så utsägliga fasor återges? Konstnärerna tvivlade på att de konventionella representativa uttrycksätten skulle vara tillräckliga för att skildra de ofattbara grymheter som utspelats. Adornos berömda

proklamation om det barbariska i att skriva poesi efter Auschwitz är ett ofta citerat uttryck för detta tvivel (L: Adorno 1949: 34). Många av de experiment med olika konstformer som pågick under 1950-talet skall förstås mot bakgrund av detta. Konstnärerna vände blicken mot ett icke-representativt, av konventioner ej belastat språk.

Under 1950- och 60-talen uppstod en radikal språkkritisk diskurs. Språket uppfattades inte bara som otillräckligt, det misstänktes även vara en av orsakerna bakom den kulturella kollaps som uppenbarats sina ohyggliga konsekvenser under andra världskriget. Kriget uppfattades av många som den yttersta konsekvensen av språkets strukturella och logiska uppbyggnad. Arnulf Rainers tidiga 50-talsmålningar, hans så kallade blindmålningar (som utfördes med förbundna eller slutna ögon) och övermålningar av redan existerande bilder kan ses som sökande efter alternativa gestaltungsmedel.⁵ I den informella konsten handlade det inte om att värja sig mot det oklara, mot oordning eller mot de anarkistiska dragen i den spontana målningssakten. Istället såg man här möjligheter till ett nytt språk som bättre svarade mot tidens behov, ett rent måleri utan belastning av motiv eller formella kvalitéer. Rainer menade att målandet "är livets egentliga form" och att målaren "är innehållet" (L: Güse 1991: 166) och poängterade i likhet med Rosenberg dynamikens betydelse för "morgondagens måleri" (Ibidem).

Formella experiment

Under tidigt 1900-tal utmanades de kulturella konventionerna av futurister och dadaister. Konstens uppgift att reproducera verkligheten ifrågasattes, liksom uppfattningar om olika hierarkiska ordningar mellan genrer och stilar. Bland de avantgardistiska grupperna gav denna kritiska inställning upphov till företeelser som futuristernas *syntetiska teater* och den franske konstnären Marcel Duchamps *readymades*. Hos dadaister och futurister avspeglades önskan att upphäva den kulturella hierarkin i ett intresse för "enklare" nöjen som cirkus och cabaret, samt i användande av skräp och bortkastade föremål i konstnärliga gestaltningar (till exempel Kurt Schwitters *Merzbilder*).

Den syntetiska teatern bröt med den vanliga kausala linjära berättartekniken, och den futuristiska och dadaistiska konsten sökte sig bort från den etablerade logiken och de språkliga strukturerna. Denna språkkritiska inställning manifesterade sig i bild- och ljuddiker (som påminner 1960-talets *lettrism* och *konkretism* (L: Edwards 1988: 24)) och den bullermusik som den italienska futuristen Luigi Russolo utvecklade (och som liknar såväl den konkreta musiken några decennier senare som dagens industri- och noisemusik).

Tankarna om det totala konstverket, som omfatta-

des av så många av 1800- och det tidiga 1900-talets artister, tog sig under senare hälften av 1900-talet gestalt av till exempel happenings. Tanken bland många artister var att genom det totala konstverket skapa nya verkligheter, inte reproducera den redan existerade.

Redan 1919 hade dadaisten Schwitters lanserat tanken på en ny scenisk genre som han kallade *Merztheater* och som innebar ett kollage av olika objekt, handlingar, ljud med mera (L: Schwitters 1919). Det skulle dock dröja ända in på 1950-talet innan Schwitters collageartade scenverk förverkligades av den amerikanske musikern John Cage.⁶ Huruvida Cage var medveten om Schwitters teateridé är inte känt men hans *Theater Piece No. 1* som sattes upp på *Black Mountain Collage* 1952 bär många drag som för tankarna till *Merztheater*. *Theater Piece No. 1* brukar anses vara världens första *happening*. I detta verk deltog förutom Cage bland andra konstnären Robert Rauschenberg, kompositören David Tudor, och dansaren och koreografen Merce Cunningham. De olika aktörerna utförde simultant olika aktiviteter: ett föredrag hölls om Mäster Eckehart, någon jagades av en hund mellan bänkraderna, preparerat piano och stenkakor spelades samtidigt som en av aktörerna hällde vatten från en hink till en annan och stillbilder och filmer projicerades på väggarna. (L: Harris 1987: 226–228, Ts: Näslund 1991: 12). I *Theater Piece No. 1* finner man flera drag som karakteriserar de happenings som producerades från slutet av 50-talet och framåt:

- aktiviteterna pågick runt om publiken och inte på en avgränsad scen,
- aktörerna agerade simultant,
- kompositionen var collageartad; aktiviteterna hade inga kausala samband,
- slumpen hade inverkan på styckets utformning,
- det förekom en blandning av olika genrer och vardagliga och konkreta handlingar visades upp.

Själva termen *happening* myntades 1959 i och med den amerikanske konstnären Allan Kaprows *18 Happenings in 6 Parts* på Ruben Gallery i New York. Kaprow, som studerat för Cage, hade laborerat med termer som "theatre piece", "performance", "game" och "total art" för att namnge sin nyskapelse, men tyckte att dessa ord gav icke önskvärda associationer till sport och teater (L: Kaprow 1965: 47). *Happening* kom ganska snabbt att bli ett modeord i USA och runt om i världen. Trots att en *happening* oftast var ett medvetet komponerat verk gav termen associationer till någonting som bara råkade hända – ett helt och hållet improviserat stycke – vilket beklagades av Kaprow.

En *happening* är komponerad på samma sätt som

ett collage, men istället för att vara en tvådimensionell presentationsform innefattar den även tredimensionella objekt, ljud, ljus, rörelser och levande aktörer. Samma kompositionsprincip används i de tredimensionella *assemblagen* (eller *combine* som Rauschenberg kallade dem), och i de totala rumsgestaltningarna *environments*.⁷ Detta har ibland uppfattats som en genealogisk utveckling från tvådimensionella till tre- och fyrdimensionella gestaltningar (L: Kaprow 1966, L: Nöth s. 47–57, Ts: Higgins 1985: 31–32) vilket är en alltför förenklad och evolutionistisk präglad uppfattning, som dock har en styrka i sin förmåga att förklara fenomenet *happening* (och inte som historiskt faktum).

Man finner många likheter mellan konstnärliga tendenser i USA och Europa under efterkrigstiden, det förefaller dock som om en mer politisk samhällskritisk tendens fanns hos de europeiska artisterna (L: Berghaus 1995). Viktiga aktörer på den europeiska aktionskonstscenen var under 1950- och 60-talen den italienska konstnären Piero Manzoni, gruppen Zero i Düsseldorf, de tyska konstnärerna Bazon Brock och Wolf Vostell, samt den franske artisten Jean-Jacques Lebel.⁸ För Lebel var målet med *happenings* att frigöra människans kreativitet och sexualitet. I Lebels (till skillnad från Kaprows) *happenings* betonades de improviserade momenten, avsaknaden av en publik och det aktiva deltagandet av alla närvarande för realiseringen av verket (L: Berghaus 1995 och L: Lebel 1968 s. 268–284). En *happening* var för Lebel inte en tolkning av livet utan en oförmedlad erfarenhet av liv, som kan förändra betraktarens uppfattning om verkligheten och även förändra verkligheten i sig. Hans aktioner revolterade mot statsmaktens kontroll som bland annat manifesterade sig i censur och andra frihetsinskränkningar; en antikapitalistisk ståndpunkt som vände sig mot det förtingligande och varuproducerande samhället där allt kunde köpas och säljas. Lebel avsåg att åstadkomma en konstnärlig, politisk och sexuell frigörelse, ett nytt sätt att kommunicera, en förhöjd sinneserfarenhet (som han jämförde med LSD-rus). Under studentrevolten 1968 såg Lebel (på samma sätt som Situationisterna) sin vision förverkligas (L: Lebel 1968). Genom Lebel kom *happenings* att kopplas samman med beatkulturen, med hippierörelsen och vänsteraktiviteter. Hans *Festival of Free Expression* utvecklades till händelser som fick stor uppmärksamhet i pressen.

Vostell var en annan av föregångsgestalterna för den europeiska aktions- och *happening*konsten. Han arbetade från 1950-talet och framåt med *décollage*, ett slags inverterade collage där bilden framträder i och med att skikt av påklitrade papper rivs bort och avtäckes underliggande lager (Vostell inspirerades av städernas affischtavlor). Vostell utvecklade dessa "dekonstruktioner" till att även omfatta objekt och föremål. Under

årens lopp utförde Vostell en mängd happenings med aktivt deltagande från publiken. Redan 1958 utfördes den första av dessa *activities* (som denna kategori senare skulle benämnas av Kirby se s. 58), långt före Kaprows mer omtalade aktiviteter på 60-talet. Även om Kaprow och Vostell 1963 enades om att använda begreppet happening istället för *décollage* menade Vostell hans arbetssätt var en dekompositionsmetod (inte ett sammanfogande av element som i collage). Vostell beskriver happening enligt följande:

happening = life – life as art – no retreat from but *into* reality – making it possible to experience & live its essence – not to abandon the world but to find a new relation to it – to let the participant experience himself consciously in the happening – to shift the environment into new contexts – to create new meanings by breaking up the old – let the participant experience indeterminacy as a creative force – to uncover & let uncover nonsense in sense – lack of purpose as purpose – open form as form – eccentricity – participants & performers instead of spectators – simultaneousness through juxtaposition of contradictory elements – new combination & absurd use of everyday objects. (Vostell (1970) citerad i L: Berghaus 1995: 325)

Även Brock framhöll att en happenings sätt att presentera föremål i oväntade sammanhang och/eller i överraskande kombinationer ger upphov till en alienerad upplevelse hos betraktaren. Denna *Verfremdung* kan utgöra en möjlighet att bryta de slentrianmässiga uppfattningarna om tingen (L: Berghaus 1995: 333).⁸

“[H]appenings” are to actions, what ready-mades are to objects: both become art (at least in part) by being taken out of their original contexts and placed in situations where artmaking is expected. (Ts: Sonesson 2000: 113)

De handlingar som ingår i en happening påminner på detta sätt om de *readymades* som Duchamp utförde på 1910-talet. Duchamp tog vardagliga objekt (flaskorkar, snöskovlar etcetera) ur sin normala och praktiska kontext och ställde ut dem i till exempel ett galleri. Utan övriga jämförelser (till exempel rörande intentionen bakom verken) kan ett event ses som en *readymade*-handling: en funktionell handling tagen ur sin vardagliga kontext och uppvisad inför en publik. Ett event består av konkreta handlingar, som utförs utan avsikt att uppfylla någon sedvanlig funktion, vilka placeras in i ett sammanhang där estetiska företräden i handlingar brukar bedömas, det vill säga på en scen (L: Nöth 1972: 136).

En happening består av ett flertal handlingar som isolerade kan utgöra events (till exempel hållandet av vatten i *Theater Piece No. 1*). Ett event är en avskalad komposition där en handling utförs i ett sceniskt kontext. Om en happening är multimedial till sin karaktär, så är ett event det motsatta. Ett event kan ibland skrivas som en instruktion till enskilda aktiviteter att utföra i avskildhet. *Verfremdung*effekten är på samma

sätt som för happenings en viktig egenskap i ett event.

Event är intimt förknippat med Fluxusgruppen, en grupp konstnärer som sammanfördes av organiserades av den i Litauen födde grafikern George Maciunas. Den som utvecklade eventformen brukar dock sägas vara George Brecht, en av de konstnärer som stod Cage nära på 1950-talet. På samma sätt som en happening kunde events användas som en strategi för att skapa nya tolkningar av det invanda, av det verkliga.

Body art – kroppen som material

Happening och event utgör kategorier som syftar på verkens struktur, hur de är komponerade, det vill säga på deras formella aspekter. Vilka material som ingår i kan skifta från verk till verk och är inte bundet av den speciella kategorin. *Body art* skiljer sig från happening och event på den punkten att materialet – substansen – utgör dess grund, inte formella kvalitéer. *Body art* är en kategori av samma typ som oljemåleri, akvarell, fotografi och keramik.

Kroppen är mer eller mindre viktig för realiseringen av alla typer av scenkonstverk. När följande text refererar till *body art* avses verk där den fysiska kroppen explicit kommer till användning (genom att den utsätts för påfrestningar eller bearbetas på olika sätt). Anledningen till att denna kategori av verk nämns här är att den alltid, på samma sätt som aktionen, förutsätter en konkret, reell handling (vilket jag närmare kommer att beröra i kapitel två).

Günter Brus, medlem av *Wiener Aktionsgruppe*, var en av första artister som arbetade med det som senare kallades *body art*. Med verk som *Selbstbemalungen*, *Körperanalyse* (1968) och *Zerreissprobe* (1970) flyttade han fram gränserna för vad som går att genomföra i en konstkontext. Under 1970-talet skapades en mängd arbeten i denna genre av artister som Marina Abramovic, Vito Acconci, Chris Burden och Gina Pane.

Politiskt och kulturellt sammanhang

Nitschs Österrike

I och med *Anschluss* 1938, anslutningen av Österrike till det naziststyrda Tyskland, förverkligades den dröm om ett nytt stort tyskt rike som funnits hos många österrikare alltsedan det Habsburgska väldets undergång. Återigen fanns en möjlighet att Österrike skulle bli en del av en europeisk stormakt. Hitlers maktövertagande var alltså populärt, vilket den folkomröstning som genomfördes efter maktövertagandet visade.⁹ Enligt den

amerikanske historieforskaren Evan Burr Bukeys *Hitler's Austria, Popular Sentiment in the Nazi Era* (2000) var det inte bara anslutningen till Stortyskland som var populär utan även den tyska judepolitiken.

I och med Nürnbergrättegångarna fick de brott mot mänskligheten som nazisterna begått under 1930- och 40-talen sitt folkrättsliga efterspel i Tyskland. Eftersom Österrike av segrarmakterna uppfattades som offer för den tyska expansionspolitiken uteblev de stora rättegångarna och landet ålades inte från att göra upp med sitt förflutna.¹⁰ Endast ett fåtal krigsförbrytare ställdes till svars i Österrike, vilket är anmärkningsvärt med tanke på att så många österrikare entusiastiskt deltagit i pogromer och andra typer av förföljelse av judar.¹¹ Antalet organiserade nazister uppgick till omkring en tredjedel av befolkningen vilket var procentuellt fler än i Tyskland.¹² Nazistsympatierna fanns kvar länge. Bukey hänvisar till opinionsundersökningar genomförda efter kriget: 1946 ansåg omkring hälften av österrikarna att det varit nödvändigt att begränsa det judiska inflytandet och några år senare (1948 i Linz) ansåg 55% av de tillfrågade att nazismen var något positivt, även om den var dåligt genomförd (L: Bukey 2000 s. 230).¹³

De verk som Hermann Nitsch och hans kolleger skapade under 1960-talet är intimt förknippade med situationen i Österrike efter det andra världskriget, där fortfarande österrikarnas inblandning i de nazistiska brotten var och är ett känsligt och ofta tabubelagt ämne.¹⁴ Även det faktum att så kallad borgfred rådde mellan arbetare och företagare i Österrike bidrog till ett klimat där man undertryckte motsättningar. Ytterligare en bakgrund till den konfliktfria atmosfären efter kriget utgjordes av dominansen av två stora partier: det socialdemokratiska SPÖ och det kristdemokratiska *Österreichische Volkspartei*, ÖVP. Mellan åren 1947 och 1966 regerades Österrike av en koalition mellan dessa partier och även efter detta har politiken dominerats av SPÖ och ÖVP.¹⁵ Den konservativa katolska kyrkans stora kulturella och sociala inflytande är en annan viktig faktor för Nitsch och skapandet av *o. m. theater*.

Efterkrigstidens Österrike präglas av en önskan att glömma obehagliga sanningar. Krigsslutet 1945 ville många uppfatta som år noll i landets historia, motsättningar av klassmässig eller politisk art var tabu. I skenet av detta förhållande blir *Wiener Aktionsgruppe* och andra konstnärers önskan att bringa det fördolda upp i ljuset, att vädra ut och släpa fram liken ur garderoberna, förklarlig. Att denna uppgörelse med det förflutna ofta formulerades med psykoanalytiska begrepp, som en motsvarighet till ett avslöjande av de dolda drifterna i det mänskliga undermedvetnas domäner på det individuella planet, är ganska naturligt med tanke på psykoanalysens starka ställning i Wien.

Nitsch och Wiener Aktionsgruppe

Hermann Nitschs verk kan ses som en fortsättning på och en dialog med Österrikes konsttradition och politiska liv. Man finner hos honom, i tal och skrifter, en strävan att förankra sig kulturellt och historiskt. Nitsch refererar ofta till expressionisterna Oskar Kokoschka och Egon Schiele som var verksamma i Wien under tidigt 1900-tal, men också till äldre och senare tiders bildkonstnärer, författare och tonsättare.¹⁶

Nitschs biografi

Hermann Nitsch föddes den 29 augusti 1938 i Wien. Hans uppväxt präglades mycket av krigsupplevelserna, där bombningen av Wien under krigets slutskede slog sönder den småborgerliga värld som varit hans.¹⁷ Fadern Hans Nitsch stupade i kriget och förhållandena under barndomstiden var knappa. Tidigt, på grund av moder Helenas härstamning, kom Nitsch i kontakt med slottet i byn Prinzendorf an der Zaya strax norr om Wien (som senare skulle bli skådeplatsen för realiseringarna av *o. m. theater*).¹⁸ Nitsch beskriver med värme sina upplevelser av Prinzendorf an der Zaya, han dröjer sig ofta kvar vid de många stunder som tillbringades i vinkällarna och vid de stora festerna i samband med vinskörden – *Heurige*. Mycket av Nitschs dragning åt naturlyrik har, enligt honom själv, sin upprinnelse i dessa barndomsupplevelser.

Nitsch utbildades vid *Graphische Lehr- und Versuchsanstalt* mellan åren 1953 och 1958 till grafiker. Här grundlade Nitsch sitt konsthistoriska kunnande och han intresserade sig under studieperioden även för mystik och religion i olika former. Filosoferna Arthur Schopenhauer var liksom Nietzsche, Freud och Jung tänkare som inspirerade den unge Nitsch (L: Spera 1999: 30–31). Under skoltiden kom han också i kontakt med antroposofin.

Nitschs första tankar på en *o. m. theater* börjar ta form 1957. Under ganska lång tid övergav Nitsch den bildande konsten till förmån för litteraturen. Studier av klassisk litteratur, den grekiska tragedin, fransk symbolism och tysk expressionism, kombinerat med musikaliska influenser från framför allt Wagner, lade grunden till *o. m. theater*. Idén om ett spel som skulle utsträcka sig över sex dagar i var stort sett helt utvecklad redan 1959. Från början var tanken att i det traditionella dramats form realisera det ”ursprungliga” dramat. Här skulle de stora tragiska myterna i litteraturen och världsreligionerna förenas i en syntes. Arbetet med detta resulterade först i en serie poetiska och dramatiska arbeten under åren 1958–59.

De litterära försöken var inte tillfredställande och Nitsch sökte sig i slutet av 1950-talet till måleriet. Avgörande för denna kursändring var en insikt om det expressiva och icke-formella måleriets potential. Den österrikiske expressionisten Herbert Boeckl arbeten var

här avgörande liksom mötet med *tachismen* (exempelvis Mathieu och Rainer) var av betydelse för integreringen av måleriet i *o. m. theater*. Nitsch började uppfatta den måleriska handlingen som en akt motsvarande det ursprungliga dramat. 1960 skev Nitsch det första av tre *Abreaktionsspiel*. Dessa spel beskrivs av Nitsch som ett slags skriets dramaturgi. De behandlar det Nitsch kallar *urskriet*, ett skrik som befriar från hämningar. Benämningen skri och uppfattningen om dess befriande karaktär för tankarna till Janovs terapi (långt innan 1970-talet då primalskriksterapien rönt stor uppmärksamhet).¹⁹ Enligt Nitsch hade de österrikiska artisterna ingen kunskap om de happenings som genomfördes samtidigt i New York. Först 1963, alltså långt efter det att grunddragen i *o. m. theater* utvecklats, fick Nitsch höra talas om happenings (L: Spera 1999: 98).

Samma år som *Abreaktionsspiel* skrevs ställde Nitsch ut *Rinnbilder*, där han lätit färg och andra vätskor rinna över dukarna. Han experimenterade med vaxbilder under åren kring 1960 (där vaxet applicerades i tjocka, köttiga lager) och han genomförde åtta målningsskulpturer inför publik. Vid genomförandet av *4. malaktion* (1961) uppträdde Nitsch för första gången i den vita målarskjortan, ett särklignande plagg som senare kom att utgöra kostymering för aktörerna i *o. m. theater*. I samband med en utställning på Galerie Fuchs (1961) lärde Nitsch känna Otto Mühl (1925–), ett möte som kom att få vida konsekvenser för Nitschs fortsatta konstnärskap och som ledde fram till bildandet av *Wiener Aktionsgruppe*.

Under den period som *Wiener Aktionsgruppe* var verksam (ungefär 1960–1971) genomförde Nitsch 33 skulpturer. Dessa utvecklades från tidiga mer eller mindre privata målningsskulpturer med enbart Nitsch själv som aktör, till stora uppsättningar involverande en mängd aktörer, musiker och material.

Nitsch har varit gift tre gånger. Förvärvet av Schloss Prinzendorf gjordes möjligt tack vare hans andra hustru Beate Nitschs förmögenhet. Hennes död i samband med en bilolycka 1977 innebar en svår personlig kris för Nitsch. Hans nuvarande hustru Rita är en av de drivande krafterna för att etablera Nitschs konst och det var mycket på grund av hennes organisatoriska arbete som det omfattande projektet *Das 6-Tage-Spiel* gick att genomföra.

Wiener Aktionsgruppe

Wiener Aktionsgruppes historia är kort men intensiv. Under de nio år som aktionisterna var verksamma (fram till Schwarzkoglers död) bröt de nästan alla tänkbara tabun och skrev för alltid in sig i aktionskonstens historia. Nitschs möte med Mühl ledde fram till *Blutorgan* (1962); ett manifest och en tre dagar lång skulptur under vilken konstnärerna Adolf Frohner (1934–), Otto Mühl och Nitsch befann sig inmurade i Mühls

källarateljé. Under *Blutorgan* genomförde Nitsch sin sjunde aktionsmålning – den första som inkluderade en kropp från ett slaktat lamm. Övriga medverkande tillverkade skrotskulpturer (L: Spera 1999: 61–65, L: Nitsch 1962:2–4 och L: Mühl 1962). Denna skulptur väckte intresse från myndigheternas sida och i skandalpressen. Ännu större medialt intresse väckte *Festival des Psycho-Physischen Naturalismus* som genomfördes av Mühl och Nitsch året därpå. ”Festivalen” avbröts av polis redan efter några minuter och renderade aktörerna kortare fängelsestraff, vilket inte skulle vara sista gången (L: Nitsch 1963, L: Spera 1999: 73–75). Mühl och Nitsch menade att man inte fick väja för det extrema för att nå frigörelse:

Psycho-Physical Naturalism claims the right to extreme self-realisation. (L: Mühl 1963).

Året därpå genomfördes de första skulpturerna tillsammans med Günter Brus och 1965 kom Rudolf Schwarzkogler med i gruppen. Därefter följde några år av privata skulpturer, i vad som kallats laboratorieliknande experiment (L: Green 1999: 9 not 1), och större offentliga föreställningar fram till Schwarzkoglers död 1969.

Under 1960-talet genomförde gruppmedlemmarna ett stort antal skulpturer i olika konststellationer. Nitsch var den enda i gruppen som fortsatte att uppföra skulpturer efter 1970. Att Brus i stort sett slutade med skulpturer hänger samman med att hans skulpturer, de så kallade *Zerreissprobe*, innehöll självstypande element och riskerade att leda till bestående men om de drevs längre.²⁰ Det faktum att Mühl slutade med skulpturer avspeglar hans tvivel på de konstnärliga skulpturens effekt (L: Mühl 1970, 1975) vilket ledde fram till bildandet av *Aktions Analyse Organisation (AAO)* 1972.²¹

Wiener Aktionsgruppe var barn av sin tid, det är svårt att tänka sig att gruppen utvecklats någon annanstans än i efterkrigstidens Österrike. Krigets erfarenheter kastar sin skugga över deras arbete; våldsamheten och den destruktiva tendensen i deras skulpturer kan ses som en reaktion på ett krigstrauma.²²

Med namnet *Wiener Aktionsgruppe* avses i följande endast kvartetten Brus, Mühl, Nitsch och Schwarzkogler. Första gången namnet *Wiener Aktionsgruppe* användes som en gemensam beteckning för dessa fyra var 1965 i ett specialnummer av studenttidningen *Le Marais*, i samband med att Günter Brus ställde ut på *Galerie Junge Generation*.²³ Denna tidning är det närmaste man kommer ett gemensamt manifest från *Wiener Aktionsgruppe*. Gruppen var löst sammanhållen och medlemmarna uppträdde endast en gång tillsammans (Nitschs *9. skulptur*, 1965). Till att börja med samarbetade ofta Nitsch och Mühl, men på grund av skillnader i synen på arbe-

tet gick de så småningom skilda vägar och Brus blev Mühls nya partner. I *Wiener Aktionsgruppes* verksamhet engagerades många artister i Wien, däribland konstnärerna Valie Export och Peter Weibel, filmaren Kurt Kren samt fotograferna Ludwig Hoffenreich och Cibulka. Sinsemellan var medlemmarna i gruppen väldigt olika men de förenades i synen på aktionen som en utveckling av måleriet samt i uppfattningen om kroppens centrala betydelse och dess förtingligande till ett material bland andra i aktionen. De delade också en psykoanalytisk-existentiell inställning och deras verk uppvisade en tendens till icke-mimetiska framställningar.²⁴

Ofta förekommer beteckningen *Wiener Aktionismus* som en övergripande term för alla artister i Wien på 1960-talet (en tämligen stor skara) som använde aktionen som metod.²⁵ Termen har också senare använts synonymt med *Wiener Aktionsgruppe*. På grund av oklarheten i definitionen har i denna text benämningen *Wiener Aktionismus* undvikits.

Institut für direkte Kunst är ytterligare en grupp där medlemmar från *Wiener Aktionsgruppe* ingick. Gruppen bildades 1966 på Brus och Mühls initiativ i anslutning till *DIAS*²⁶. Tanken var att konstnärerna från Österrike skulle få mer tyngd under arrangemanget (*Writings of V. A.* 1999: 236). I gruppen *Institut für direkte Kunst* ingick Nitsch, Kren, Weibel och Josef Dvorak. Senare tillkom Otmar Bauer, Export, Schwarzkogler och Herbert Stumpf. I Brus och Mühls föreställningar deltog aktörer under namnet *Direct Art Group* (en del av deltagarna i denna grupp var med om att grunda *AAO*). *Wiener Aktionsgruppe* ska inte heller sammanblandas med medlemmarna ur den mer litterärt orienterade *Wiener Gruppe*, med vilka de dock ofta samarbetade.

Karaktäristik

Rudolf Schwarzkogler skriver i sin sista text om ”[d]er Wille frei zusein” (L: *Wiener Aktionismus* 1989: 380), ett citat som kan stå som en devis för *Wiener Aktionsgruppes* verksamhet. Aktionisterna krävde absolut ärlighet och erkännande av alla drifter, hur motbjudande resultaten än kunde te sig. I *Wiener Aktionsgruppe* fanns, på samma sätt som hos Lebel, en tilltro till möjligheten för en människa i full frihet att förändra sin egen situation och världen i stort. Inget område var tabubelagt för aktionisterna: sexuella aktiviteter, sado-masochistiska framställningar och flödande kroppsutsöndringar förekom i deras iscensättningar. Den österrikiske psykoanalytikern Josef Dvoraks teori om vikten av att tränga igenom *das ekelschrank* – äckelgränsen – för frigörelsen, var betydelsefull för gruppen.²⁷

Wiener Aktionsgruppes aktiviteter antog en mentalhygienisk dimension, där konstnären fungerade som

en terapeut vilken frilägger och förlöser människornas dolda impulser. *Wiener Aktionsgruppes* verk påminner därför om tidigare nämnda utlevelseterapier, även kallade *skärseldsterapier*, terapiformer som bygger på att man lever ut dolda drifter och därigenom befrias från neuroser och annan mental ohälsa (s. 62–64).

När Nitsch i *I. aktion* (1962) låter sig bindas som en korsfäst ovanpå duken och översköljas med blod, tas ett avgörande steg – från måleriet begränsat av dukens yta till den på scen uppförda aktionen. I denna akt finner man en strävan att bli ett med sitt verk, tillsammans med ett sammanförande av den konstnärliga aktionen och offerhandlingen. Att Nitsch uppfattade sitt konstnärskap i messianska termer framgår explicit av det manifest som han skrev inför aktionen 1962.

ich habe mich in ihr aufgelöst und mich mit ihr identifiziert. alle qual und wollust, vermischt zu einem einzigen, entäusserten rauschzustand, wird mich und damit EUCH durchdringen. (L: Nitsch 1962:3: 64).

Utövarna av aktionskonst i Europa var mer präglade av en psykoanalytisk-existentiell inställning än sina kollegor i USA, menar Klocker. De senare fokuserade ofta enbart på en språkkritik, ett slags sönderdelande av den språkliga strukturen (L: 1989:1: 44). För *Wiener Aktionsgruppe* var den språkkritiska aspekten kopplad till en kritik av sociala och politiska förhållanden. Kampen mot det bestående förtrycket tog sig uttryck i en strid mot samhällets språkliga diktatur.

in order to throttle tradition, ZOCK will not only prohibit writing, but also speaking – until everyone has forgotten their own language. even communication by means of eyes and hands will be forbidden for a long period. (L: Mühl 1967:101)²⁸

I det utopiska samhälle som beskrivs i citatet skulle medborgarna utveckla ett äkta sätt att kommunicera, bortom det traditionella språket. Strävan mot detta mål påbörjades i de aktioner som uppfördes, och som realiserade Artauds visioner om scenen som en kroppslig och konkret plats där man skulle kunna uppnå det symbolfria språket (L: Schmatz 1992: 15).²⁹ Befrielsen skulle åstadkommas med hjälp av en ”expressiv-katharsisk” handling – ett emotionellt renande stålbad.

Grundläggande för *Wiener Aktionsgruppe*, speciellt Nitsch och Schwarzkogler, var tanken på ett förenande av ande och materia, av kropp och själ. Klocker menar att denna strävan efter helhet knyter an till en tradition som sträcker sig från för-mimetiska ritualer utförda av ursprungliga religioner över längtan efter död och uppståndelse i katolicismen, romantiken och expressionismen till den existentiella och materiellt destruktiva estetiken hos Schwitters eller Artaud (L: 1989:1: 44). Genom att verkligheten omorganiserades kunde fragment av den ges nya och subversiva innebörder (L: Klocker 1989:2: 90). Klocker skriver:

The discovery of the human body as direct working material or as the surface of the work, which goes beyond the representative role-playing in the theatre and the structuralism of happenings, corresponds to the "dramaturgy of the organic" developed by Viennese Actionism. (Klocker 1989:2: 112)

Sammanfattningsvis kan man säga att *Wiener Aktionsgruppe* förenar två tendenser inom 1900-talets aktionskonst:

- En betoning av den agerande handlande konstnären (informellt måleri, tachism och action painting).
- En radikal språk- och kulturkritik (futurister, dadaister och surrealist).

Dessutom var den samhällskritiska inställningen och det radikala ifrågasättandet av det rådande normativa systemet kännetecknande för det europeiska avantgardet i allmänhet under 1950- och 60-talen (till exempel Vostell) och i synnerhet för *Wiener Aktionsgruppe*.

Reception

Wiener Aktionsgruppes verksamhet mottogs inte positivt av det konservativa österrikiska samhället. Historien om *Wiener Aktionsgruppe* är därför inte bara en beskrivning av en konstnärlig verksamhet; den är också berättelsen om polisrazzior, fängelsestraff och exil. Från de tidiga aktionerna på 1960-talet fram till och med *Das 6-Tage-Spiel* har Nitschs konstnärliga verksamhet interfolierats av ständiga polisingripanden och försök från myndigheternas sida att förhindra aktionernas genomförande. När Nitsch ställde ut *Erste Heilige Kommunion* 1966 (ett assemblage där bland andra objekt blodiga sanitetsbindor ingick) åtalades han för hädelse vilket resulterade att han dömdes till skyddstillsyn. Följande år hindrades Nitsch av polis att genomföra en aktion under *ZOCK Festival* som organiserats av Mühl.

På grund av problemen i Österrike flyttade Nitsch till München 1967. (Han blev kvar i Tyskland i flera år tills han slutligen flyttade tillbaka till Österrike och bosatte sig på Schloß Prinzendorf på 1970-talet.) Receptionen i Västtyskland var dock inte heller särskilt positiv. En radioutsändning av *Akustisches Abreaktionsspiel* 1971 stoppades till exempel av Kölns ärkebiskop. Problemen med myndigheterna kvarstod vid tiden för *Das 6-Tage-Spiel* (se avsnittet "Das 6-Tage-Spiel och myndigheterna" s. 85–86).

Aktionisternas verksamhet uppmärksammades sällan på kultursidorna i de mer ansedda tidningarna. Oftast var det den så kallade boulevardpressen som kommenterade *Wiener Aktionsgruppe* i artiklar som publicerades på nyhetsplats. Att Nitsch och andra i kretsen kring aktionisterna i Wien förhördades i samband med mordet på en balettdansös 1963 kanske kan ge en

bild av hur *Wiener Aktionsgruppe* uppfattades i Österrike. Misstankarna verkar ha följt logiken att de som kunde framställa avskyvärda handlingar i sina aktioner också kan genomföra bestialiska brott.³⁰ Aktionisternas verksamhet var ju menad som en säkerhetsventil där förbjudna impulser kunde släppas lös på ett kontrollerat sätt vilket skulle förhindra den typ av brott som drabbat balettdansösen. Bland de tabun som bröts av *Wiener Aktionsgruppe* ingick inte mord (eller pedofili).

Endast vid ett par tillfällen deltog *Wiener Aktionsgruppe* i det internationella konstlivet: som medverkande i *DIAS (The Destruction-in-Art-Symposium)* i London 1966 och i utställningen *happening & fluxus* (1970) i Köln. Vid båda tillfällena resulterade gruppens framträdanden i rättsliga efterspel (vilket kanske gjorde andra arrangörer tveksamma till att engagera gruppen). Nitsch genomförde dock ett flertal framgångsrika USA-turnéer, den första 1968. Under detta första USA-besök genomförde han fyra aktioner (25.–28. aktion), där ett stort antal medhjälpare och goda ekonomiska resurser ställdes till hans förfogande (förhållanden som Nitsch då inte var bortskämd med). Nitsch knyter under dessa resor kontakter med amerikanska konstnärer som Al Hansen, Geoffrey Hendricks, Yoko Ono och Allan Kaprow. Enligt Nitsch själv var ofta mottagandet mer välvilligt i USA, Spanien och Italien än i Österrike.

Nitsch har varit representerad vid ett flertal större internationella konstevenemang. Två gånger har hans verk ställts ut på *documenta* i Kassel: nr 5 (1972) och nr 7 (1982). På senare år har Nitsch även representerat Österrike officiellt, till exempel vid världsutställningen i Sevilla 1992 och den första biennalen i Buenos Aires 2000–2001. Intresset för hans måleri förefaller också ha ökat. Uppgifter förekommer om priser upp mot 100 000 SEK för en målning av Nitsch. En permanent avdelning för *Wiener Aktionsgruppe* har inrättats på Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig i Wien. Nitsch finns också representerad på många museer och i samlingar runt om världen. Han undervisar sedan 1989 i *interdisciplinär konst*, vid högskolan för bildande konst i Frankfurt am Main och årligen i aktionsmåleri vid Salzburgs sommarakademi.

Wiener Aktionsgruppes aktiviteter har sedan 1980-talet uppmärksammats allt mer i konstvärlden. En stor retrospektiv vandringsutställning som behandlade gruppens arbete turnerade i Tyskland under åren 1988–1989 (att den dåvarande österrikiska förbundskanslern Franz Vranitzky närvarade vid invigningen kan ses som ett visst officiellt erkännande). *Wiener Aktionsgruppes* position i aktionskonstens historia har definitivt stärkts i och med utställningen *Out of Action* 1998, där gruppen tilldelades stort utrymme. Vid utställningen *Mennesket, Et halvt århundrade set gennem kroppen* på

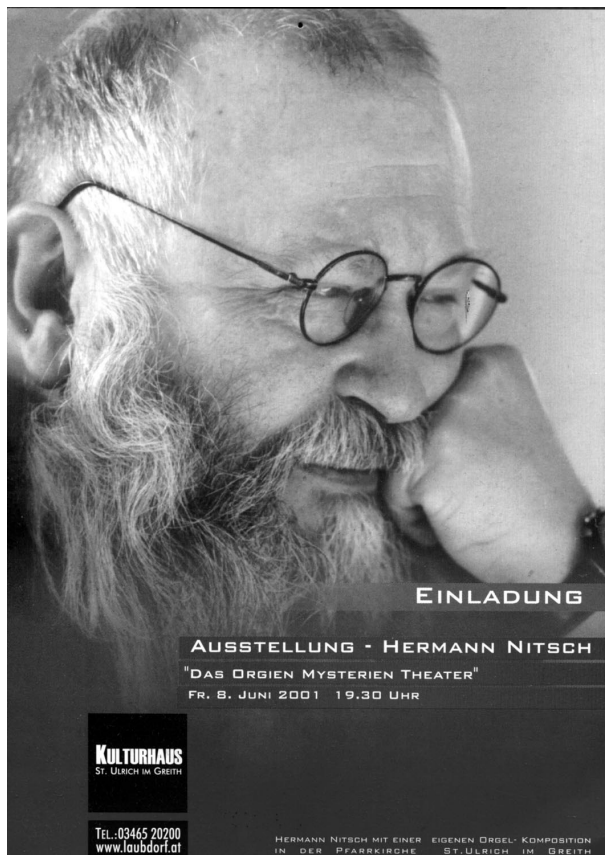


Fig. 1 Vernissagekort Kulturhaus St. Ulrich i Greith 2001.



Fig. 2 Omslag till Danielle Spera *Hermann Nitsch, Leben und Arbeit* (1999).

konstmuseet Arken utanför Köpenhamn 2000–2001 ingick aktionisterna som en självklar del.

Ytterligare en indikation på att Nitsch blivit mer accepterad i Österrike under 1980- och 90-talen är att en stor retrospektiv utställning 1996–1997 sponsrades den österrikiska dagstidningen *Der Standard* och *Austrian Airlines*. Ytterligare ett tecken på detta är det faktum att Nitsch räknades in bland de 100 mest betydelsefulla österrikarna under 1900-talet i en sammanställning som genomfördes av den österrikiska tidskriften *profil* i samband med millenniumskiftet (Ed: *profil online, Service Archive*). Nämnas kan slutligen det succéartade mottagande som Nitschs iscensättning av operan *Hérodiade* på Wiener Staatsoper hälsades med 1995.

Det förefaller som om Nitsch på senare år försöker framträda i en mer positiv dager för den breda allmänheten än tidigare. Han genomförde till exempel en aktion 1995 i protest mot de franska kärnvapenprovsprängningarna (*95. aktion*, Greenpeaceaktion Ei: Lundin 1995) och 1996 gav han ut ett grafiskt blad till förmån för *Röda korset* (Ei: *Art Collectors Club, Wiener Rotes Kreuz*). Parallellt med viljan att framstå som socialt engagerad konstnär verkar det som om de mest stötande bilderna försvinner mer och mer i material som når en större allmänhet.

Nitsch framställs numera ofta som en eftertänksam allvarlig man (fig. 1 och 2).³¹ Tidigare exponerades i denna typ av material oftare mer provocerande, blodiga bilder (fig. 3 och 4). Att majoriteten av bilderna på affischen till *Das 6-Tage-Spiel* (fig. 36) visar mogna eller skördade sädesfält och endast den mittersta visar en blodig aktionsscen (hämtad från *aktion. 80*) förstärker intrycket av att Nitsch och *o. m. theater* förändrat sin marknadsföring. Nitschs förändrade framtoning har dock inte inneburit att hans aktioner förändrats.

Om kött och offer i konstnärliga sammanhang

Den slaktade djurkroppen som motiv

Det centrala motivet i *Mittagsfinale* är en upphängd urtagen tjurkropp – ett motiv som inte är unikt i ett konsthistoriskt perspektiv.³² Mest kända är kanske Rembrandt van Rijns två målningar av en slaktad ox (1630 resp. 1655, T: Craig 1983). Rembrandts målningar visar stora likheter med det fotografi som publicerades på affischen till Nitschs *50. aktion* (1975, fig. 5).

Rembrandt arbetade i en tradition där slaktade djurkroppar avbildades. Bland föregångarna på 1500-

talet finner man Martin van Cleves målningar *Kavaljer i ett jordbrukarhem* och *Den slaktade oxen* (1566), och Pieter Aertsens *Slaktarbutiken* (1551). I Rembrandts samtid återfinns man David Teniers *Interiör med slaktad ox* (1642) och Abraham van der Heckes *Den fladda oxen*.³³ Konsthistorikern Kenneth M. Craigan anser att Rembrandts målning ska ses i en tradition av målningar med slaktade tjurkroppar vilka skall tolkas som framställningar av Jesu offerdöd eller ett *memento mori*.

Like the *memento mori*, *The Slaughtered Ox* provokes contemplation. The viewer is quietly but firmly reminded of sin and death, but also of the forgiveness of God. (Ts: Craig 1983: 239)

Motivet med en slaktad djurkropp är vanligt i framställningar av *Den förlorade sonen*, till exempel i en gravvyr av 1500-talskonstnären Martin van Heemskerck i vilken den gödda kalven slaktas i förgrunden alltmädan firandet pågår i bakgrunden. Berättelsen om den förlorade sonen har tolkats som en symbol för Jesu offerdöd, djuret som slaktas symboliserar Kristus.³⁴

Även den slaktade griskroppen, som man finner i Nitschs aktioner, har sina konsthistoriska föregångare. Motivet förekommer i Joachim Beuckelaers *En slaktad gris* (1563). Svinet har däremot de motsatta ikonografiska betydelserna i förhållande till tjuren/oxen; grisen kunde bl. a. symbolisera Satan och syndarnas själar i helvetet.³⁵ Dessa avbildningar av slaktade djurkroppar skall även relateras till konstnärens roll, anser Svetlana Alpers.

Like Titian in the *Flaying of Marsyas* and Thomas Eakins in the *Gross Clinic*, Rembrandt in these paintings [syftar på målningarna av den slaktade oxen, *Child with Dead Peacock*, *Self-Portrait with Dead Bittern* (1639) samt *The Anatomy of Dr. Tulp* (1632)] identifies the painter with the role of one – butcher, hunter, surgeon – whose hand cuts and delves into the body. (L: Alpers 1988: 81)

Under 1900-talet finner man motivet med slaktade djurkroppar hos ett flertal konstnärer, till exempel i målningen *Fleischerladen* (1906) av den tyske konstnären Lovis Corinth som avbildar en interiör med slaktade och styckade djurkroppar. Mest känd är kanske Chaim Soutines (1893–1943) serie målningar av en upphängd tjurkropp stadd i gradvis förruttelse. I dessa målningar dominerar oxens kropp, den fyller ut bildytan i ännu högre grad än i Rembrandts målning.

The meat is presented to us close up; there is no distraction; it is heroic and imposing as well as a helpless victim of our close inspection. It looks as if it has been flattened and then stretched across the surface, as though it were the canvas itself. (L: Tuchman 1993: 340)

Soutines målningar av den slaktade oxen var inspirerade av Rembrandts målning (som Soutine kunde studera på Louvren). Oxmålningarna ingår i en serie mål-



Fig. 3 Affisch 32.aktion (1970).

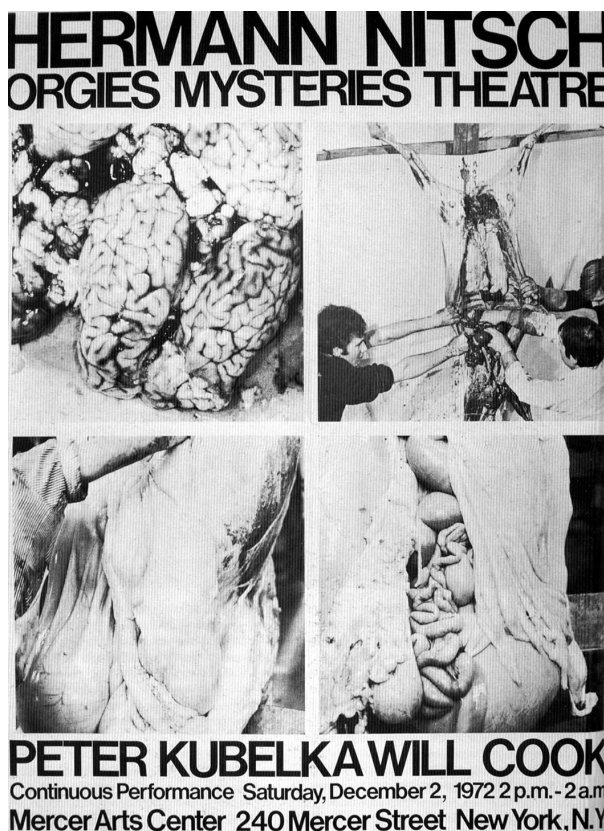


Fig. 4 Affisch 40.aktion (1972).

HERMANN NITSCH

DAS ORGIEN MYSTERIEN THEATER



PETER KUBELKA KOCHT
50. AKTION. DAUER 24 STUNDEN
VON SONNENAUFGANG 26.7. - SONNENAUFGANG 27.7.1975
A-2185 PRINZENDORF a. d. ZAYA
SCHLOSS PRINZENDORF NIEDERÖSTERREICH

Fig. 5 Affisch 50. aktion (1975).

ningar av döda djur som omfattar avbildningar av fiskar, fåglar, harar och en hund. Den israeliske konsthistorikern Avigdor W. G. Posëq menar att det finns olika möjliga orsaker till detta motivval: en melankolisk syn på livet, upplevelser av hunger och fattigdom som barn (här ses köttet, bytet i ett positivt sken), latent destruktiv drift och suicidala tendenser (Ts: Posëq 1991: 210).

[I]t is possible that he would connect the animal carcass with biblical sacrifices. The act of painting would thus be like a symbolic offering in which, like an ancient officiant who by laying his hand on the bullock associated himself with the oblation (Lev. 4:4), Soutine subconsciously identified with the flayed animal, or rather with its pictorial representative. (Ts: Posëq 1991: 216)

Nämnas här bör också Kokoschkas *Stilleben mit Hammel und Hyazinthe* (1909) där ett slaktat får är avbildat. Enligt Nitsch har denna målning varit en viktig inspirationskälla för honom (L: Spera 1999: 38).³⁶

Djurkroppen som material och slakt som del av verket

Wiener Aktionsgruppe gjorde sig ökända genom sin tabubrytande praktik som bland annat involverade aggressiva utspel och oaptitliga substanser som rått kött och blod. Det är dock troligt att det också före 1960-talet förekom kött, blod och djurslakter i konstnärliga sammanhang även om de inte omnämns i litteraturen. I stort sett samtidigt som Nitsch började använda djurkroppar i sina aktioner uppträder flera artister som också inkluderar döda djur och kött i sina verk. Avsikten med att använda blod från djur eller kadaver som material skiljer sig åt mellan de konstnärer som nämns nedan och syftet med nedanstående uppräknings är inte att jämföra innebörden av dessa konstnärers praktik utan endast konstatera likheter.

Några exempel: I Leblers *L'anti-procès* (1960) förekom kvinnor som badade i kycklingblod; Klein gjorde 1961 några avtryck av kvinnokroppar som smetats in med oxblod i serien *Anthropometrie*; Beuys använde döda harar i sina aktioner under 1960-talet (till exempel *Siberian Symphony* (1963) eller den kanske mest kända *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965)); den amerikanske konstnären Carolee Schneemanns framförde en orgieliknande föreställning *Meat Joy* (1964) där olika köttprodukter: döda kycklingar, korvar och dylikt ingick. Schneemanns föreställning tillkom utan att hon kände till *Wiener Aktionsgruppes* arbete. Mindre känd är kanske Robert Delford Browns *Meat Show* (1964), där grishuvuden och inälvor från en ko ingick (Öyvind Fahlström presenterade Browns verk 1965 i *Konstrevy* Ts: 1965: 116); och Wolf Vostels föreställning *You* (1964) där konstnären lät publiken ledas längs en väg kantad med "four hundred pounds

of raw beef”³⁷. Ett av de mer extrema exemplen är Ralph Ortizs föreställning *The Sky is Falling* (1970), där 100 levande möss och tre gallons³⁷ av blod i plastpåsar placerades inuti ett piano som slogs sönder, varvid blod och halvdöda gnagare sprutade ut över publiken (L: Innes 1993: 223). Ortiz hade under 1960-talet dödat djur i föreställningssammanhang vid ett flertal tillfällen, oftast kycklingar.

I de statuter för *o. m. theater* som Nitsch skrev 1962 i *blutorgelmanifest* poängterar han att inga djur skall dödas på grund av honom, endast nödslaktade djur eller sådana som dött av hög ålder ska brukas i föreställningarna (L: 1962:1, L: 1962:3). Med åren ändrade Nitschs åsikt och 1970 låter han för första gången ett djur slakats på scenen i samband med en aktion i USA (Ep: Schildorfer 2001).³⁸ Nitsch var dock inte först att verkligen slakta djur inför publik under sina aktioner. Nitschs slakt föregicks av verk av till exempel den ovan nämnda Ortiz, den danske skulptören Bjørn Nørgaard (se till exempel Ou: Sternudd 1996) och Otto Mühl. Den sistnämnde och *Direct Art Group* slaktade en gris i föreställningen *Oh Tannenbaum* (1969), en slakt som skulle följas av flera.

Helig teater

Många av de ovan nämnda verken uppvisar stora likheter med religiösa eller kulturbundna ritualer. En som tidigt intresserade sig för denna likhet var den amerikanske poeten Jerome Rothenberg.³⁹ Fascination inför de så kallade primitiva folkens rituella praktik förekom dock redan i början av 1900-talet i vad som ibland kallas för Helig teater (L: Innes 1993). Man föreställde sig att det finns ett gemensamt språk, lika universellt som musiken – ett gemensamt sätt att kommunicera för alla människor. För många inom teateravantgardet hade teatern en religiös mission i att ta fram detta språk (se till exempel “‘Holy Theatre’ and Catharsis” i L: Auslander, 1997: 13–27). Jacques Copeau, Artaud, Peter Brook och Grotowski kan nämnas som viktiga representanter för denna tendens.

Ibland resulterade intresset för det primitiva i iscensättningar av blodiga ritualliknande verk. Den amerikanska gruppen *Aesthetic Meat Front* (AMF), grundad av Louis Fleischauer, arbetar i denna genre. Med hjälp av ritualer söker AMF rena åskådaren och få denne att nå en högra grad av självmedvetenhet. Gruppen beskriver sina verk som en

combination of ancient shaman rituals with modern technology, blood, chunks of raw meat, fire, explosives, sirens, strobe lights and live body modifications are all means to reach this goal. (Ei: Aesthetic Meat Front 2001)

Noter Kapitel 1

¹ En redogörelse för symbolistteatern i Paris och andra teaterexperiment finns i L: Bergman 1966. Se även de inledande kapitlen i L: Henri 1974, L: Goldberg 1978 för en utförligare historieskrivning eller den kortare redogörelsen i L: Goldberg 1983.

² Tankegången i det här förda resonemanget kring de olika uppfattningarna om aktionskonstens ursprung är hämtad från L: McEvilley 1998: 23-24.

³ En aktivitet som kan ses som en parallell till de fria associationerna på psykoanalytikerns soffa, vilka med hjälp av ord gestaltade det omedvetna.

⁴ Den 2 april 1959 på *Theater am Fleischmarkt*.

⁵ Liknande målningar finner man även hos Nitsch. Mellan åren 1956 och 1960 utför han övermålningar där Rembrandts *Hundert Gulden-Blatt* utgör utgångspunkten (L: *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus* 1988: 104-105).

⁶ Se L. Berghaus 1995: 371 för resonemang om betydelsen av Motherwells utgåva.

⁷ Termerna *environment* och *installation* kommer inte att användas synonymt i det följande. “The term ‘environment’ refers to an art form that fills an entire room (or outdoor space) surrounding the visitor and consisting of any materials whatsoever, including lights, sounds and colour.” (Kaprow i L: Henri 1974: 4) Det vi idag benämner installation kan uppvisa samma omfattning som ett environment, men oftast rör det sig om mindre omfattande framställningar. Man bör även poängtera skillnaden mellan *environmental art* och *environment*, det förstnämnda är ett uttryck som mer direkt är sprunget ur den miljö i vilken verket realiserar.

⁸ *Verfremdung*, främmandegörande effekter har använts av många konstnärer, från manieristerna på 1500-talet till våra dagar. Under romantiken arbetade konstnärer ofta med distanserande effekter. Romantikerna sökte en poetisk dimension och ville göra det uppenbara förborgat och det förborgade uppenbart. (L: Dunér 1985, 1988) Med den tyske diktaren Novalis ord: “Att på ett angenämt sätt främmandegöra konsten, att göra ett föremål främmande och likväl bekant och lockande – genom att skjuta det i fjärran – att ge det vanliga ett hemlighetsfullt utseende, det bekanta det obekantas status, det ändliga en oändlig prägel” (Dunér 1975: 83) Under 1900-talet har *verfremdung* kommit att förknippas med den tyske teatermannen Bertold Brecht och syftar på en teknik för att bryta den traditionella teaterns illusoriska karaktär och identifikationen med de sceniska gestalterna. Marxisten och revolutionären Brecht ansåg att identifikation och inlevelse fungerade som hinder för en didaktisk teater, som syftade till att medvetandegöra publiken. Genom att införa olika element, som att skådespelaren vänder sig ut mot publiken och talar direkt till den (i egenskap av skådespelare), eller musikaliska avbrott, bryts scenens illusoriska verkan och publikens okritiska inlevelse i hjälten eller hjältinnans känsloliv, det vill säga katharsis, omöjliggörs. Se till exempel L: Brecht 1920-1953 s. 93-105. Ryska formalister utvecklade också teorier kring *verfremdung* inom konsten, delvis med andra betydelser av ordet än Brecht.

⁹ Även om man bör tar resultatet på 99 % ja-röster med en nypa salt så var ändå en stor majoritet av österrikarna för ett införlivande med det stortyska riket. Se även L: Bullock 1978: 393-394 om österrikarnas positiva attityd till *Anschluss* (även om författaren här menar att den nazistiska politiken uppfattade negativt av innevanarna i Österrike).

¹⁰ Se till exempel Gitta Serenys intervju med Kurt Waltheim (L: 2000: 284).

¹¹ Efter kriget hölls ett antal rättegångar mot krigsförbrytare, men Nitsch med flera gör gällande att endast de värsta och mest uttalade nazisterna byttes ut efter kriget. Det stora flertalet behöll sina samhällspositioner. Antalet åtalade och dömda uppgick till 10.694, varav 43 dömdes till döden (L: Bukey 2000: 228, L: Spera 1999: 24).

¹² Uppgiften om antal nazistmedlemmar är hämtad från Bukey 2000: 228. Bukey skriver också att det rådde konsensus kring judefrågan i Österrike; det som skilde nazisterna från de övriga partierna var i vilken grad de var villiga att ta till våld för att lösa problemet (s. 22-

24). Han poängterar också att judepogromerna i Wien och andra österrikiska städer inte var organiserade från Tyskland (s. 35), att 14 % av SS-medlemmarna var österrikare (trots att den österrikiska befolkningen utgjorde endast 8 % av det utvidgade tyska riket) och att 40% av de inblandade i T4, eutanasi-programmet, var österrikare liksom många koncentrationslägersvakter (s. 43). Wienbefolkningens våldsamma judepogromer chockade till och med de tyska nazisterna (även om de kanske bekymrade sig mer om de ekonomiska värden som gick förlorade än de människoliv som spilldes). (s. 131).

¹³ Bukey avfärdar myten om att österrikarna såg sig som offer för den tyska aggressionen. Med hänvisning till en undersökning genomförd 1985 skriver han att 74 % hade uppfattningen att de tillhörde den sida som förlorade kriget och att omkring hälften ansåg att erfarenheterna från nazisttiden var både på gott och ont (s. 230).

¹⁴ Detta avspeglas i den infekterade debatt som utbröt kring Carl Merz och Helmut Qualtingers monolog *Der Herr Karl* (1962) och Thomas Bernhards *Heldenplatz* 1989, två sceniska verk som behandlade nazistiskt medlöperi under *Anschluss*-perioden.

¹⁵ Fram till dess Jörg Heiders (1950–) populistiska *Freiheitliche Partei Österreichs*, FPÖ 2000 tog plats i en koalitionsregering tillsammans med ÖVP.

¹⁶ I partituret till sexdagarsaktionen (L: Nitsch 1998) finns verk av bland andra Leonardo da Vinci, Rembrandt van Rijn, Vincent van Gogh, Oskar Kokoschka, Egon Schiele och Arnulf Rainer reproducerade.

¹⁷ L: Spera 1999 utgör den huvudsakliga källan till avsnittet om Nitschs biografi.

¹⁸ Nitschs släkt på moderns sida var en gång adlig och ägare till slottet. När slottet köptes in av Nitsch återkom det i familjens ägo (L: Spera 1999: 11).

¹⁹ Det förefaller som om Janov hämtade inspiration från aktionskonsten och inte tvärtom. I sin första bok skriver han att upprinnelsen till primalterapi kom från en patient som, inspirerad av en föreställning av en man vid namn Ortiz, fick ett utbrott där han gav "ifrån sig ett genomträngande skrik, som i dödsångest" (L: Janov 1970: 10). Ortiz föreställning finns även beskriven i L: Stiles 1998: 244.

²⁰ Brus slutade dock inte helt att delta i aktioner, åtminstone en sådan medverkan som passiv aktör finns dokumenterad i beskrivningen av Nitschs *aktion.43* (L: Nitsch 1974:1 uppgiften bekräftades även i M: Nitsch 2002)

²¹ Kollektivet AAO bildades i Friedrichshof i Burgenland öster om Wien. Mühl var inspirerad av Wilhelm Reichs idéer om den undertryckta sexualitetens betydelse och hans frigörande terapeutiska modell. (Enligt vissa uppgifter bildades kollektivet 1970.) AAO förespråkade kärnfamiljens upplösning och sjöng den fria sexualitetens lov. I kollektivet utformades en form av utlevelseterapi som hade sin utgångspunkt i Mühls materialaktioner. Under de två decennier som kommunen bestod kom de att ha filialer i många olika städer runt om i Europa med hundratals medlemmar, bland annat i Stockholm under namnet *Kulturwerkstaden*. Med tiden utvecklades kollektivet till en strikt hierarkisk organisation med Mühl som ett slags sektledare och Friedrichshofkollektivet upplöstes efter att Mühl dömts till sju års fängelse för sexuellt umgänge med minderåriga medlemmar. Om AAOs historia se Ts: Bianchi 1997, L: Altenberg 2001.

²² Mühl hade tjänstgjort i den tyska armén på östfronten och dekorerats för sina insatser där (bland annat med järnkorset), Nitsch och Schwarzkogler hade förlorat sina fäder i kriget.

²³ *Galerie Junge Generation*, grundat på initiativ från Socialist partiet, stod i opposition till Mauers inflytelserika *Galerie Nächst St. Stephan*, vilket kopplades samman med det konservativa ÖVP. (L: Klocker 1989:1)

²⁴ Se L: Klocker 1989:1. och L: Oberhuber 1989 för diskussion om skillnaden mellan medlemmarna i gruppen.

²⁵ Peter Weibel myntade termen *wiener aktionismus* 1970 och den förekommer i *wien.bildkompendium wiener aktionismus und film* som han gav ut tillsammans med Valie Export (L: Weibel 1970). Termen uppstod alltså efter det att *Wiener Aktionsgruppe* slutat sin verksamhet (L: Green 1999: 11)

²⁶ *The Destruction-in-Art-Symposium* (1966) i London.

²⁷ Dvorak var förutom psykoanalytiker även ledare för det trotskistiska partiet i Österrike och teologiskt skolad. Han deltog *Wiener Aktionsgruppes* tidiga aktiviteter, organiserade bland annat utställningar och arbetade med manifestet *Die Blutorgel* (1962). Han lämnade samarbetet med aktionisterna under den senare halvan av 60-talet och har på senare år intresserat sig för satanism, väckt uppmärksamhet med svarta mässor och gett ut boken *Satanismus* (1989). Dvoraks idé om äckelvallen är fortfarande aktuell för Nitsch, vilket avspeglas i det tal han höll under sexdagarsaktionen andra dag (Op: Nitsch 1998).

²⁸ ZOCC var ett parti som Mühl bildat med bland annat Wiener 1967. Partiet ställde upp i val och gav även ut egna pengar.

²⁹ Under hela 1900-talet finner man i avantgardekretsar liknande tendenser att undslippa tecknets begränsningar. Olika strategier för att åstadkomma detta är att genomföra iscensättningar som inte skiljer på liv och konst eller att genom repetition tömma tecknen på deras innehåll, en seriell form som omvandlar tecknets roll till syntax (se. L: Pavis 1981).

³⁰ Medias reception av *Wiener Aktionsgruppe* och Nitsch kan närmare studeras i *das rote tuch – der mensch das unappetitlichste vieh, Das O.M.Theater im Spiegel der Presse 1960-1988*, en samling tidningsartiklar återgivna i faksimil, utgiven på Edition Freibord 1988.

³¹ Att leda i bevis denna förändring i den officiella bilden av Nitsch kräver förstås en mer omfattande studie än denna.

³² Avsnittet om kött i konstnärliga sammanhang gör inte anspråk att täcka in hela fältet; här visas endast några exempel på detta motiv. *Kött som motiv – med betoning på offersymboliken* av Alexandra Hedberg (Ou: 1999) har gett många tips om källor i detta avsnitt. För vidare studier i ämnet kan Mat Hunts *CENSORSHIP I obscenity and violence in the arts* (Ei: Hunt 2001) rekommenderas. I Hunts artikel listas en stor mängd konstnärer som arbetat med kött och blod. I Monika Wagners *Das Material der Kunst* finns ett intressant kapitel som diskuterar användningen av kött och blod i en konstnärlig kontext (L: Wagner 2001: 222-234).

³³ Exemplet hämtade från illustrationerna till Ts: Craig 1983 och Ou: Hedberg 1999.

³⁴ I Ts: Craig 1983 exemplifieras detta av en *Bible moralisée* från 1527 uppdelad i två medaljonger. Den övre halvan visar liknelsen om den förlorade sonen (Luk 15: 11-32), slakten av den gödda kalven avbildas, och nedanför visas korsfästelsen av Jesus.

Motivet med en slaktad tjurkropp kan också symbolisera november månad; det var då höstslakten genomfördes. Se Ts: Wolloch 1999 s. 716.

³⁵ Beuckelaers målning finns avbildad i Ts: Wolloch 1999 s. 715.

³⁶ Andra kända målningar med djurkadaver är Marc Chagalls *Le bœuf écorché* 1947, där den döda oxen symboliserar det judiska folkets lidande. Chagall kan ha inspirerats av Soutine eftersom deras atelierer under en tid låg nära varandra. Den engelske konstnären Francis Bacon tillhör dem som också ofta avbildat kött, till exempel i *Painting 1945* och *Three Studies for a Crucifixion* (1962).

³⁷ Tre gallon motsvarar 13,65 liter om det är engelska gallon och 11,37 liter om det är amerikanska som avses.

³⁸ Detta hände i samband med en aktion på Rutgers College i New Jersey. "it was a sheep from the college farm" (Ep: Schildorfer 2001).

³⁹ Detta intresse resulterade i boken *Technicians of the Sacred, A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe & Oceanien* (1968) där partitur från events förekommer tillsammans med religiösa och andra typer av ritualer från olika folk.

2. Teoretisk och metodologisk utgångspunkt

I analysen av *o. m. theater* används semiotiken som verktyg för att strukturera och kategorisera de olika betydelser som verket kan ge upphov till. Detta är inte platsen för en omfattande presentation av semiotiken som vetenskap, därför kommer endast de element som aktivt används i analysen att beröras. Inledningen av kapitlet berör teckenbegreppet. Denna genomgång har ansetts nödvändig eftersom termen tecken definieras olika inom skilda discipliner och den semiotiska definitionen är inte alla gånger naturlig i en konstvetenskaplig kontext. De olika typer av tecken som används i analysen är inte heller självklara inom den konstvetenskapliga disciplinen och behöver därför också definieras. Förslaget på den till aktionskonsten anpassade teckenmodell som presenteras är central för avhandlingen.

Tecken

Att se något som någonting annat än vad det omedelbart är innebär att uppfatta det som *tecken*. (L: Sonesson 1992: 14)

Ett tecken är ett ting som står för ett annat ting. (L: Marner 1999: 22)

Ett tecken består av ett *uttryck* – det *direkt närvarande* i medvetandet och ett *innehåll* – den betydelse som tolkas in i uttrycket.¹ Uttrycket är ett fysiskt påtagligt objekt eller någonting som varseblivs. Ett tecken kan sägas vara ”ett slags förknippning av uttryck och innehåll” (L: Sjölin 1998:2: 19). Tolkning är en betydelsebildande aktivitet som *ger* uttrycket ett innehåll. En och samma betydelse kan tolkas ur olika uttryck och samma uttryck kan ge upphov till olika betydelser.

Den amerikanske filosofen Charles Sanders Peirce beskrev tre kategorier av tecken som bygger på olika relationer mellan uttrycket och innehållet. Avgörande för tolkningen är vilka aspekter av objektet som uttolkaren anser relevanta. De aspekter som är relevanta vid en teckenbildning utgör tecknets *grund*.

The ground's function is to pick out the relevant elements of expression and content. (L: Sonesson 1998: 295)

Det ikoniska tecknet grundas på den direkta upplevelsen av likhet; det är enledat. Indexikala tecken är tuledade; de bygger på ett närhetsförhållande där tecknet *pekar* på något annat och är därför tvåledat. Slutligen det treledade, konventionella tecknet som bygger på en överenskommelse och kan betecknas som godtyckligt.

Ikoniska tecken bildas alltså när betraktaren upplever en överensstämmelse, en likhet (visuell, auditiv eller annan) mellan uttrycket och det som är dess innehåll. De båda delarna av tecknet har en uppsättning av egenskaper som de båda innehar, oberoende av varandra.

Ikoner är enligt Peirce *bilder* om deras grund består av enkla kvaliteter; *diagram* om de representerar relationerna i innehållet med hjälp av motsvarande relationer i uttrycket; eller *metaforer* om de representerar någots likhet med hjälp av en parallellism i något annat. (L: Sonesson 1992: 129).

Man skall inte förväxla likhet med identitet och man skall hålla i åtanke att det är genom den fundamentala skillnaden mellan innehåll och uttryck som tecknet uppstår. En fullständigt illusorisk avbildning uppfattas inte som ett tecken, utan som verklighet. Charles William Morris och Abraham Moles utgick från att identitet är den högsta formen av ikonicitet (Ts: Sonesson 1998: 37). Därmed bör det inte vara fråga om ett tecken eftersom det inte finns någon uppdelning mellan uttryck och innehåll.²

Indexikalitet ”uppstår ur sambandet mellan två företeelser” (L: Sonesson 1992: 171) och bygger på *kontiguitet* eller *faktoralitet* och *abduktion* eller *performativitet*. Kontiguitet innebär att det finns en närhet mellan uttryck och innehåll, till exempel ett spår eller avtryck som fysiskt varit i närheten av det föremål som är dess innehåll. Indexikalitet som bygger på faktoralitet innebär att uttrycket är eller har varit en del av innehållet. Sonesson anser att man även måste skilja mellan abduktivt och performativt index (L: Sonesson 1992: 174–176). Erfarenheten av livsvärldens regelbun-

denhet bildar grunden för ett abduktivt index. Detta abduktiva index kan bygga antingen på kontiguitet: träd i öknen blir till exempel ett tecken för vatten, eller på faktoralitet: grenen som skymtar över en mur blir ett tecken för trädets innanför.³ På samma sätt kan man finna performativa index som bygger på en kontiguitet, bygger på ett utpekande: fingret eller pilen som pekar (jämför engelskans index finger) upprättar en närhetsrelation till föremålet (genom att peka på det som befinner sig i närheten); eller faktoralitet: när det pekande fingret ”blir en del av företeelsen (när det markerar en riktning som det är en del av och vars övriga delar ligger i dess förlängning)”.⁴ Helgonattribut och relikier är också exempel på index (speciellt relikien som utgjort en del av något som befunnit sig i helgonets närhet eller varit en del av denna – faktoralitet). Attribueringar av objekt till vissa heliga personer, till exempel det uppochnervända korset för Paulus, är en form av abduktivt index som går tillbaka på en vida känd berättelse snarare än en regelbunden egenskap i livsvärlden (L: Sonesson 1992: 175). Enligt samma princip, faktoralitetens princip, kan ett ankare stå ”för sjöfarten såsom en del av den verksamhet denna bedriver” (Ibidem).

Den tredje teckentypen bildas då relationen mellan uttryck och innehåll varken bygger på närhets- eller likhetsrelationer. Betydelsebildningen utgår då istället från inlärd och överenskomna relationer mellan uttrycket och innehållet och tecknet är därmed *konventionellt* (av Peirce kallat *symboliskt*). Konventionella tecken är *arbiträra*, godtyckligt valda, exempelvis i form av ord (undantaget de onomatopoetiska).

Förslag på teckenmodell anpassad till aktionskonst

I den följande analysen av *o. m. theater* kommer en treskiktad teckenmodell att användas. Denna modell har sitt ursprung i den franska *Greimasskolans* och den belgiska *Groupe µs* uppfattning om att en bild kan uppdelas i ett *ikoniskt* och ett *plastiskt skikt*. Med bildens ikoniska skikt avses de element i bilden som skapar en illusion av en tredimensionell verklighet. Benämningen ikoniskt skikt är inte oproblematiske; det finns risker att termen sammanblandas med Peirces ikoniska tecken. Sonesson har föreslagit att man istället för att använda ikoniskt skikt skall använda termen *piktoral* skikt (ett skick som kommer att följas i följande).

Det *piktoral* (*bildmässiga*) skiktet i bilden är en teckenfunktion vars uttryck är bildtingets illusoriska egenskaper och vars innehåll är någon som sådan varseblivbar företeelse. (L: Sonesson 1992: 170).

Med det plastiska skiktet avses det som utgör bildens yta: dess uppbyggnad av färg, form och textur. Betydelser bildas i detta skikt exempelvis av formen på färgfläcken som bygger upp det piktoral skiktets uttrycksplan (oberoende av dess betydelser i detta skikt). En rund form får gärna betydelser som mjuk, en kantig som hård och så vidare. Den klassiska tvisten mellan anhängare till *disegno*, linjen å ena sidan och *colore*, färgen å den andra kan ses som exempel på hur olika teoretiska uppfattningar ger upphov till skillnader i det plastiska uttrycket (eller tvärtom). En abstrakt eller nonfigurativ målning arbetar med uttryck utslutande i det plastiska skiktet. Termen plastiskt skikt är dock inte heller oproblematiske. I konstvetenskapliga sammanhang använder man plastisk om något som har med skulptur eller andra former av tredimensionella uttryck att göra. Det är inte i den senare betydelsen som plastisk används här.

Betydelsebildningar kan som berörts ta sin utgångspunkt i olika aspekter av varseblivningsobjektet, i olika perspektiv som anläggs vid tolkningen av uttrycket. Sonesson benämner detta, att man vid tolkningen av uttrycket lägger tyngdpunkten vid en särskild aspekt, för *relevansprincip* (L: 1992: 145–147). Av detta följer att olika skikt i bilden kan ge upphov till olika tecken och att olika tecken kan bildas även inom skiktet.

I denna avhandling föreslås att ytterligare ett skikt läggs till den tvåskiktade teckenmodellen: ett *fysiskt skikt*. Betydelser som bildas i detta skikt har sin uttrycksliga grund i skiktets materiella egenskaper. För betydelsebildningar i det fysiska skiktet är det till exempel väsentligt om bilden är framställd i olja, akryl eller bladguld.

I medeltida handskrifter som *Codex Aureus*, där skriften i guldfärg präntats ned på pergament som ned-sänkts i purpurfärg, var valet av material betydelsefullt. Att guldet som den högst värderade mineralen användes i framställningen av de högsta andliga tingen utgör ett exempel på analoga betydelser mellan olika former av hierarkiska system. Ett samtida exempel på det fysiska skiktets betydelse i ett textuellt sammanhang är *Lustmord* (1993) av den amerikanska konstnären Jenny Holzer. Hon lät den tyska tidningen *Süddeutsche Zeitung* trycka texten ”DA WO FRAUEN STERBEN BIN ICH HELLWACH” på framsidan av ett magasin som utkom den 19 november 1993. Det som gjorde denna text speciell var att blod från kvinnor hade blandats i tryckfärgen (enligt uppgifter som publicerades i tidningen).

Ohne den Zusatz von Blut hätte der gedruckte Satz optisch nicht anderes ausgesehen. Auch seine taktile Dimension hat sich dadurch keineswegs verändert, wohl aber das Bewußtsein davon, eine unberührbare Substanz zu berühren. Obszöner als die Texte auf der Haut [Här refererar författaren till fotografier av text skriven på människors hud som

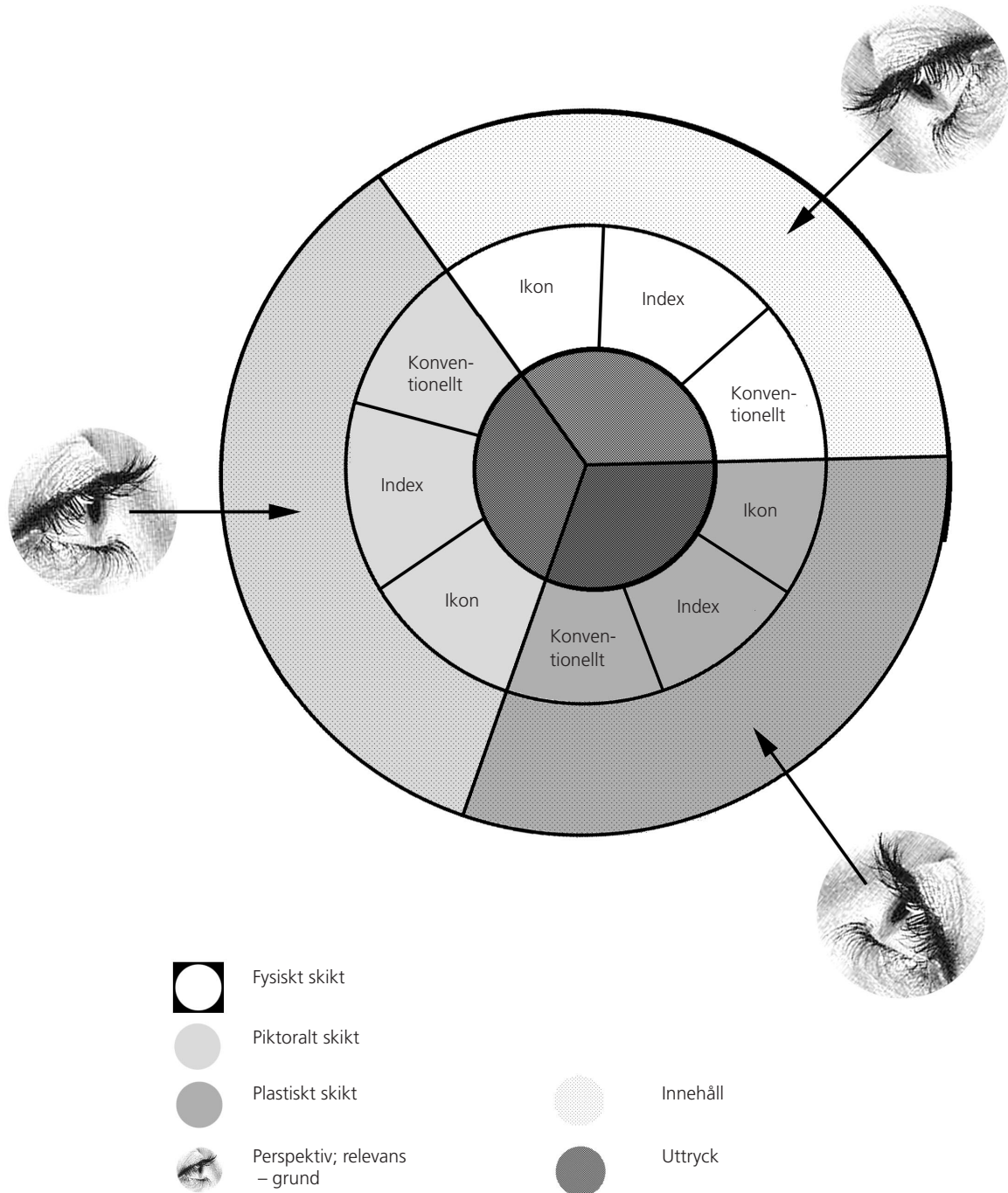


Fig. 6 Treskiktad teckenmodell. Beroende på vilket perspektiv man lägger på uttrycket framträder olika delar som relevanta: det fysiska, plastiska eller piktorala. Modellen vill även visa att olika typer av tecken kan bildas i ett och samma skikt (teckentyperna uppträder mellan uttrycks- och innehållsskiktet).

publicerades inne i tidningen vilka också ingick i Holzers verk.]
zielt der "Blutdruck" auf größtmögliche Schockwirkung. (L:
Wagner 2001: 223)

Båda dessa exempel visar vilken betydelse det fysiska skiktet har även då det gäller materialiseringen av en text, det vill säga ett av de mest konventionella teckensystemen.

Det fysiska skiktet befinner sig under, innanför, uttryckets yta. Ofta kan det vara svårt att avgöra vilken typ av material som objektet består av bara genom en okulär besiktning. Kunskapen om det fysiska skiktet erhålles ofta abduktivt; det finns en kunskap om hur objektet tillkommit. Har man sett kvinnorna tappas på blod som sedan blandas i tryckfärgen så kan man sluta sig till att blodet finns i färgen (även om man i *Lustmord* får lita till tidningens utsaga). Andra sätt att få kunskap om det fysiska skiktet är att använda olika sinnesförmågor förutom visuella. Man kan till exempel genom substansens smak eller doft avgöra om det är blod eller karamellfärg. Nitsch poängterar ofta just den sinnliga upplevelsens stora betydelse för de närvarande vid *o. m. theater*. Att hans användande av äkta kött och blod som material i aktionerna ger andra betydelsebildningar än repliker i latex och ketchup, är självklart.⁵

Konstvetaren professor Jan-Gunnar Sjölin har använt sig av termen "materiell nivå" vilket borde innefatta de egenskaper som här tillskrivs det fysiska skiktet (L: Sjölin 1998:2: 80–84). I sin presentation av den materiella nivån behandlar Sjölin i första hand ytenskapen hos en målning – dess ytstruktur (om ytan är matt eller blank det vill säga har en tredimensionalitet eller inte). Men han tar även hänsyn till upplevelsen av uttrycket genom taktila sensationer. Sonesson menar att ytstrukturen hos uttrycket av *Groupe µ* räknas in i det plastiska skiktet. Men om man anser att det plastiska skiktet är de "egenskaper som figurerna har reellt, i den mån de är tvådimensionella former på en plan yta" (L: Sonesson 1992: 73) så kanske man bör särskilja ytstrukturens egenskaper från det plastiska. Det bör i vissa fall, vid analyser av vissa uttryck, finnas behov av ytterligare ett skikt – det ytstrukturella. Fördelen med termen "skikt" och inte "nivå" är att det senare kan implicera en hierarki.

Begreppet *fysiskt skikt* skall förstås som något materiellt, verkligt och påtagligt. Tolkningsobjektets olika *skikt*, det piktoral, plastiska och fysiska, skall hållas isär från tecknets två *plan*, uttryck och innehåll, som förekommer inom alla tre skikten (fig. 6). De olika typer av tecken som nämnts ovan kan realiseras i de olika skikten det vill säga inom det piktoral skiktet kan man finna ikoniska, indexikala och konventionella tecken.

Det som här avses med betydelser i det fysiska skiktet

kan uppvisa likheter med det som Goodman kallar exemplifiering (L: Goodman 1969: 52–53), med vilket han avser tecken som "refererar till vissa egenskaper som de också har" (L: Sonesson 1992: 302). Fall av exemplifiering är varuprover, föremål i skyltfönster och dylikt. Sonesson tar tårtan i konditoriets skyltfönster som exempel: för den presumtiva kunden utgör den ett exempel på en tårta som går att beställa (den utgör ofta inte det exemplar som säljs). Som den senare analysen skall visa används inte alltid de reella objekten och handlingarna i aktionskonst för att referera till andra objekt och handlingar av samma typ. Ofta är avsikten, som redan berörts, den motsatta: att göra det bekanta främmande – att uppnå en Verfremdungseffekt).

Stiles förslag om att aktionskonsten fungerar som en metonymisk trop är ett sätt att försöka ringa in "det äkta" som kvalitet i aktionskonsten.⁶ James E. Hart skriver i sin doktorsavhandling i filosofi att den icke-mimetiska "post-Dada performance" (vilken ungefär motsvarar vad som här kallas aktionskonst) baserar sig uteslutande på index (L: Hart 2000: v). Visserligen är en stor del av de tecken som bildas i det fysiska skiktet av indexikal typ, men det är inte uteslutande fallet. I aktionskonsten finner man möjligheter till andra teckenrelationer. Att till exempel använda sig av blod från svin är för många religioner helt otänkbart och tabu. En bild av svinblod (det vill säga tecknet för blod i ett piktoral skikt) får självklart inte dessa konventionella betydelser.⁷

Tillämpning av teckenmodellen – analys av en scen

Här följer en kort analys av en scen ur *Das 6-Tage-Spiel*. Syftet är att visa hur man med den här föreslagna treskiktade teckenmodellen får ett verktyg att segmentera uttrycket och göra det mer hanterbart. Applicerad på en scen från *Das 6-Tage-Spiel* kan modellen ge följande resultat:

Beskrivning

På scenen ligger en man centralt placerad, han är försedd med ögonbindel och fastsurrad vid en bår (fig. 7).⁸ Mannens armar är utsträckta i rät vinkel i förhållande till kroppen och ovanpå mannen ligger en öppnad slaktad griskropp, placerad så att dess sammanbundna framben befinner sig mellan mannens fötter. I grisens bukhåla, som hålls utspänd av fyra vitklädda personer, syns inälvor. Runt om dessa två sammanfogade kroppar befinner sig en grupp vitklädda personer, sittande på huk. Deras händer håller i kanten på den uppskurna buken vilken de spänner så att en oval form bildas. Deras armar påminner om ekrar kring ett nav, som utgörs av den med inälvor fyllda djurkroppen



Fig. 7 Från Das 6-Tage-Spiel.

i scenens mitt. Stående invid denna grupp befinner sig en deltagare som håller blod från en kanna ner på inälvorna.

Vissa aspekter av scenen bildar referenser till konstnärliga praktiker: sammanfogningen av mannen, korsbåren och griskroppen utgör ett assemblage av levande och döda objekt, blodet som fläckt mannen och marken runt omkring båren för tankarna till aktionsmåleri. Aktörerna agerar på ett sakligt sätt och utför sina handlingar utan att det avspeglas expressivt i deras anletsdrag eller kroppshållning. Agerandet tillsammans med den icke-representativa karaktären hos de element som bygger upp scenen för tankarna till en religiös ritual snarare än en traditionell konstnärlig iscensättning.

Det piktoral skiktet

I det *piktoral skiktet* finner man: Ett tecken för den korsfäste Kristus bildas av den liggande mannen på båren med armarna utsträckta. Tecknet för Kristus är ett konventionellt tecken som bygger på kulturella överenskommelser av religiös art. Att ögonen är förbundna skapar betydelser av en avrättning (där ofta den dömd förses med ögonbindel). Handlingen att spänna ut buken kan uppfattas som ett sönderslitande av djurkroppen. Tecknet för korsfästningen och avrättningen är en form av abduktivt index som i det första fallet går tillbaka på en känd berättelse (Kristus på Golgata) snarare än en regelbunden egenskap i livsvärlden (L: Sonesson 1992: 175) och i det andra på en känd praktik. Sammanfogandet av de bägge kropparna ger illusionen av att det är människans kropp som slitits sönder, eftersom hela bålen döljs av griskroppens öppna buk. Detta är en form av performativt index som bygger på faktoralitet, de båda delarna bildar en ”för dem främmande helhet”⁹

Det plastiska skiktet

I det *plastiska skiktet*: Öppningen i griskroppen bildar en oval mandelform som dels kan tolkas som ett ikoniskt tecken för ett kvinnligt könsorgan vilket skulle, i sitt sammanhang, utgöra ett sekundärt abduktivt index för födelse och livgivande; dels kan den uppfattas som en *mandorla*, ett konventionellt tecken för det ljus som strålar ut från Kristi kropp (vilket syftar på att i kroppen finns hans gudomliga natur förborgad L: Biederman 1989: 270–271).¹⁰ Man kan även uppfatta de armar som sträcks in mot scenens mittpunkt som *ikoniska* tecken för solstrålar; då skulle det inre av djurkroppen utgöra solen som ofta är ett konventionellt tecken för livgivande (en redundans av betydelsen fruktbarhet som mandelformen ger upphov till).

Det fysiska skiktet

Slutligen det *fysiska skiktet*: Den levande människan på båren, den slaktade grisen och blodet utgör på grund av sin reella icke-representativa närvaro ett dramatiskt

inslag. Blodet och djurkroppen är primära abduktiva index av faktoral typ, tecken för den levande varelse som de varit en del av och den död som de i sitt nuvarande tillstånd är ett index för. Blodet har betydelser som konventionella tecken för kärlek, livsuppehållande och ond bråd död. Dessa existentiella betydelser återfinns förstås även i de andra skikten men de blir kraftfullast i det fysiska skiktet. Att identiteten innebär total ikonicitet är uppenbart i detta skikt, med alla dess reella förutsättningar (till exempel den slakt som är en förutsättning för scenen).

Om man antar att Nitsch skulle ha använt sig av teaterblod och en modell av en svinkropp så skulle detta i det piktoral skiktet ha gett upphov till samma möjliga teckenbildningar som antytts ovan. Blodet och kroppen hade dock varit illusoriska och det indexikala tecknet för slakten realiserats enbart i det piktoral skiktet – det vill säga som ett tecken för ett tecken – och hade därmed uppfyllt det som ofta uppfattats som ett kännetecken för teater (s. 51).

Sammanfattning

Med hjälp av analysen kan vi se betydelsen av det fysiska skiktet. I detta skikt blir de existentiella frågorna satta på sin spets. Den död som så uppenbart är förutsättningen för verket lyser oss i ögonen. Genom att separera detta skikt från de övriga kan man lättare analysera de möjliga betydelser som kan rymmas här.

Utan att föregripa den kommande analysen kan man i exemplet återfinna ett karakteristiskt drag i Nitschs aktioner. De tecken för födelse, fruktbarhet och livgivande som bildas av den mandelformade öppningen i buken i det plastiska skiktet är samma element som i de andra skikten främst kommer att beteckna ond bråd död. Här ligger något av kärnan i Nitschs världsbild: den eviga växlingen mellan nedbrytande och uppbyggande krafter, livet som uppstår ur döden. Nitsch arbetar, på samma sätt som många surrealist, med att vända upp och ner på de invanda hierarkiska uppfattningarna om vad som är högt och lågt. Det heliga, den livgivande principen – solen – kan i vårt exempel återfinnas i det mest avskrymda och motbudande – inälvorna i svinets buk.

Noter Kapitel 2

¹ Teckendefinition efter den schweiziske lingvisten Ferdinand de Saussure.

² Under åren har det förekommit flera ifrågasättanden av det ikoniska tecknet. Den italienska semiotikern Umberto Eco har ansett att det ikoniska tecknet vilar på en konventionell grund och då skulle vara konventionellt. Andra har menat att det finns ett oändligt antal likhetsrelationer i världen (att allt skulle kunna uppvisa likheter med något annat) eller framfört symmetriargumentet: att eftersom ett föremål är likt det andra måste också det motsatta vara fallet, vilket det inte är när det rör sig om tecken (för en utförlig diskussion om ikonicitetens problem se till exempel L: Sonesson 1992: 130–133, Ts: 1998, L: 1998). Det finns dock belägg för att barn vid ett första möte med en bild har förmåga att uppfatta likhetsrelationer vilket skulle vara belägg för att det inte rör sig om ett konventionellt tecken (se resonemang i L: Sonesson 1992: 135).

³ Pierce menade att abduktionen är ett slags vardagstänkande som utgår från att världen uppför sig regelbundet. Abduktion står, enligt Pierce i motsats till deduktion och induktion (L: Sonesson 1992: 172).

⁴ Behovet av kategorin performativa index har uppmärksammats av Sonesson. Han menar att det performativa indexet inte bygger på abduktion utan att indexet uppträder "i själva situationen" (L: Sonesson 1992: 176). Det är i den stund ord som jag, du, här och nu uttalas som indexikaliteten uppstår, fortsätter han. Performativa index "åstadkommer [själva] den kontiguitet eller faktorialitet som de är uttryck för" (Ibidem).

⁵ Man kan jämföra detta med den kraft som föreställningen att något sker "på riktigt" har även om den percipieras i medierad form. Tecknet för en död människa i en nyhetssändning får ett annat innehåll än ett exakt identiskt uttryck (som uppfattas som ett tecken i ett piktoralit skikt) i en TV-deckare. Många betraktar det första med avsky och det andra med ett roat intresse. Tecknets fysiska nivå genererar betydelse trots mediering, men det verkar med full kraft först i en direkt kontakt med realiserandet av tecknet. Men fastän den fysiska nivån består av elektroniskt bildade punkter på en skärm har nyhetssändningens kontext och åskådarens abduktiva förståelse en avgörande roll för tolkningen av uttrycket.

⁶ I sin analys av aktionskonstens karaktär i förhållande till vad hon kallar den traditionella visuella konsten använder sig Stiles av de retoriska begreppen *metafor* (en figur som består av överföring) kontra *metonymin* (som fungerar genom förbindelse och antyder släktskap mellan de utväxlande termerna). Aktionskonsten använder sig av metonymin, menar Stiles, vilket innebär att den fungerar genom att en länk upprättas mellan närbesläktade personer, händelser, och/eller objekt (Ts: Stiles 1987. s. 29). Eller mer exakt: „it appends the conventional artistic means of representational metaphor with presentational metonymy [...]. (O: Stiles 2000. s. 1)

⁷ En kort diskussion om komplikationer med att använda äkta blod i konstnärliga framställningar förs i L: Sternudd 2002.

⁸ För att undvika missförstånd ska det poängteras att det inte är fotografiet av scenen som är föremål för analysen. Fotot skall betraktas som en illustration av den scen som analyseras.

⁹ En form av sekundär indexikalitet som uppstår i ett tecken som primärt är ikoniskt. Exemplet i scenen från *Das 6-Tage-Spiel* påminner om det fall som behandlas i L: Sonesson 1992: 181 där frukter bildar en krona i en reklambild.

¹⁰ Likheten mellan ett sår, speciellt det sår som Jesus tillfogas på korset, och det kvinnliga könsorganet brukar ofta poängteras av Nitsch: "wie nah weibliches geschlechtsteil und aufgeklaffte wunde" (L: Nitsch 1995: 213).

3. Sceniska handlingar i ett semiotiskt perspektiv

I den hypotes som formulerades i inledningen till denna text antogs att: ”aktionskonsten är ett sceniskt framställningssätt, en kategori av verk, där betydelsebildningen inte på ett grundläggande sätt vilar på illusion. I aktionskonsten är avsaknaden av illusoriska element det specifika”. I avhandlingen benämns denna typ av kategorisering i följande för *konstruktionsart*. En konstruktionsart är en kategorisering där man för bestämningen utgår från det sätt på vilket tecknet är uppbyggt. När det gäller skriver Sonesson: ”det som är relevant i uttrycket i relation till vad som är relevant i innehållet” (L: 1992: 265). Det vill säga motiviskt, i det piktorala skiktet, kan bilder ha samma betydelse även om de skiljer sig åt i sitt framställningssätt. Varje konstruktionsart ger upphov till för arten unika tolkningsmöjligheter. I följande avsnitt ska konstruktionsarten *aktionskonst* närmare studeras och jämföras med andra konstruktionsarter där mänskliga handlingar är centrala och som därför kan påminna om aktionskonsten. Framförallt är det ritualen och teatern som kommer att ägnas utrymme i framställningen.

I denna genomgång studeras arts specifika aspekter på betydelsebildandet i respektive uttryck, men även andra för konstruktionsarten viktiga egenskaper kommer att beröras (till exempel relationen mellan scen och salong). Däremot kommer vissa aspekter av *Das 6-Tage-Spiel* som rör *funktionsarten* och *cirkulationsarten* att behandlas mindre systematiskt.¹ Med *funktionsarter* avses avsikterna bakom uttrycket: vilken verkan framställaren önskat uppnå och/eller vilken dess funktion är (socialt *avsedda effekter* eller *funktioner*). *Cirkulationsarten* avser verkets spridningssätt, dess cirkulationskanaler, och analysen av denna kategori behandlar hur uttrycket når recipienten. *Organisationsarten* behandlar de *plastiska organisationsformerna* – det vill säga verkets formala uppbyggnad. Med detta menas de kompositionsprinciper som styr uppbyggnaden, till exempel om det byggs upp enligt en sammanfogande eller additiv princip.

När man studerar olika former av konstruktionsarter finner man sällan eller aldrig ”rena” former. Även om det dominerande draget i en målning är dess visu-

ella egenskaper så kan till exempel olfaktiska uttryck, till exempel doften av oljefärg, få konsekvenser vid betydelsebildningen. Vill man upprätta kategorier inom till exempel de sceniska uttrycken måste man därför fastställa vilken del av uttrycket som dominerar. Den komponent i ett konstverk som ”styr, bestämmer och transformerar de övriga komponenterna” (L: Jakobson 1935: 118) beskrivs av den ryske semiotikern Roman Jakobson som *dominant*. Sonesson har definierat dominanten som

[d]et element, den struktur eller funktion som inte bara är central i helheten utan reglerar, bestämmer och omvandlar de övriga elementen och garanterar sammanhanget i helheten [...]. (L: Sonesson 1992: 102)

Jakobson utgår i sitt resonemang om dominanten ifrån poesi, men begreppet kan även utsträckas till att karakterisera en stilepok.² Han menar också att man ur ett enskilt diktverk kan bestämma rangordningen på de olika språkliga funktionerna. Man kan ta upplevelsen av poetiska verk som exempel på hur den referentiella funktionen i orden ibland (och ofta i just i poesi) underordnas intresset för ”tecknets inre struktur” (L: Jakobson 1935: 121). Här avser Jakobson formala aspekter av uttrycket snarare än ordens betydelse.

Vid en kategorisering måste man se till vilken egenskap i uttrycket som är den dominerande, den karaktäriserande. I det följande hävdas att det särskiljande och karakteristiska draget i aktionskonsten, dess dominant, är dess betoning på det reella. Det vill säga att det på det materiella planet finns en utmärkande egenskap: de element (objekt och handlingar) som ingår är de verkliga elementen, inte representationer av dem.

Handling

Tidigare i denna text har aktionskonst definierats som ”en typ av mänsklig aktivitet, som består av reella handlingar vilka samtidigt är konkreta och förmedlar betydelser”. Innan den jämförande studien av olika konst-

ruktionsarter behandlas ska satsen studeras närmare, med början i handlingsbegreppet.

En handling är en riktad aktivitet; en process av ändamålsenliga kropps rörelser i en serie operationer vilkas funktion är att utföra den mer eller mindre medvetet formulerade uppgiften. I enlighet med denna definition uppfattas handlingen som en intentionell akt – den föregås av att ett mål sätts upp som följs av ett genomförandeförsök. Rörelser som uppstår på ett icke medvetet plan omfattas inte av denna definition på handling. Definitionen betonar också den instrumentella karaktären i de rörelser eller redskap som är verktyg vid realiseringen av handlingen.

Handlingar involverar alltid tid vilket innebär att de är linjära: har en riktning i tiden. De innefattar temporalitet. Därför faller det sig naturligt att jämföra aktionskonsten med andra uttryck där tidsmomentet ingår som teater, dans, ritualer och sport. Aktionskonsten är också nästan alltid narrativ, det vill säga den består av en sekvens med början, utveckling och slut (Ts: van Mechelen 1999: 113 och L: Prince 1982: 2).³ Gerald Prince anser att när vi talar om narrativer avses temporala sekvenser, inte bara på representationell nivå (att uttrycket kräver tid till sitt förfogande som ett musikstycke) utan också på den representativa nivån (det vill säga både uttrycks- och innehållsmässigt). Narrativer innehåller minst två händelser eller situationer, vilka inte nödvändigtvis förutsätter varandra eller logiskt följer på varandra. (Detta innebär, enligt Prince, att det finns ett visst mått av överraskningselement i en berättelse – åtminstone i en god sådan.) I det följande skall vi nöja oss med att, enligt Sonesson, definiera *narrativ* som en temporal sekvens innehållande (minst) en händelse (Ou: Sonesson 2002: 22, med hänvisning till L: Prince 1982: 1ff).

Den franska filosofen Paul Ricoeur skiljer mellan handlingar och händelser (L: Ricoeur 1992: 61). I handlingen fokuseras på vad som får det att hända, handlingen kräver en agent – ett handlande subjekt med ett *motiv* – medan vid en händelse intresset ligger på *orsaken* till den.

Between happening and making happen there is a logical gulf [...]. (L: Ricoeur 1992: 61).

En serie handlingar bildar en handlingskedja, en så kallad *praktik*, till exempel att lyfta handen för att hälsa på grannen eller lyfta handen för att stoppa en taxi. De handlingar som bildar en praktik är enkla *bashandlingar* som inte hänsyftar på ett ändamål eller kräver någon ytterligare handling för att vara utförda (L: Ricoeur 1990: 103).

Man kan tala om två olika typer av handlingar: *praxis* och *gest*. Praxis är en handling som syftar till att påverka världen, manipulera eller omforma den (ob-

servera att praxis inte skall sammanblandas med Ricoeurs begrepp praktik). Ett annat ord för praxis är *verktygshandling*. Verktygshandling eller praxis kan ersätta det som i definitionen av aktionskonst ovan benämndes konkret handling. Gesten är en *semiotisk handling* (med vilket avses en teckenhandling) vars mål är att säga något om världen, kommentera den eller förmedla en betydelse (L: Sonesson 1992: 294-295). Gest kan ersätta det som i definitionen kallas handlingar som förmedlar betydelser. En aktion består av en handling eller en serie handlingar.

De aktiviteter som behandlas i denna avhandling betecknas som *aktionskonst*; detta för att avskilja dessa från aktioner utförda med andra intentioner (till exempel politiska och religiösa). Aktionskonst uppträder inom den cirkulationsart som kallas konst, den är avsedd att presenteras för en publik (i direkt eller medierad form) och det finns en estetisk dimension i verken – ett intresse för formen. Den omedierade aktionskonsten realiserar på en scen, med vilken avses en plats där någon (a – aktör) framför något (utför handlingar, talar eller sjunger) betraktad av någon annan (s – åskådare), som befinner sig i *salongen* (vilket betecknar åskådarens rum oberoende av dess utformning).⁴ Den aspekt av uttrycket som har en uttalad åskådarfunktion, en spektakulär funktion (Ts: Sonesson 1999: 15-16), skiljer aktionskonsten från andra aktiviteter i det offentliga rummet.

Det karaktäristiska för aktionskonsten är de reella handlingarna – de representerar i sig inte någon annan handling. Dessa handlingar är alltså av verktygstyp, vilket inte utesluter att det finns (eller kan bildas) teckenbetydelser. Aktionskonsten har därför stora likheter med ritualen, även om kontexten, deras cirkulationsart, är en annan.

Spel och lek har av Roger Callois delats in i fyra olika typer. Först *mimicry* eller *simulacrum*, som motsvarar det som Piaget benämnde *symbolisk lek*, det vill säga en aktivitet med en semiotisk funktion, en skillnad mellan uttryck och innehåll (Ts: Sonesson 1999: 19). Denna typ har kopplingar till teater och rit. De övriga typerna, som samtliga saknar en semiotisk funktion, är *ilinx*/svindel, *aléal*/slump och slutligen *agôn*/tävlan. Sportevenemang, till exempel en fotbollsmatch, är en typ av *agôn*.

Scenens semiotik

Scenen är alltså en plats där a framför något betraktad av s, som befinner sig i salongen. Företeelser som uppträder på en scen äger potentiellt större möjlighet att semiotiseras än de som uppträder på någon annan plats:

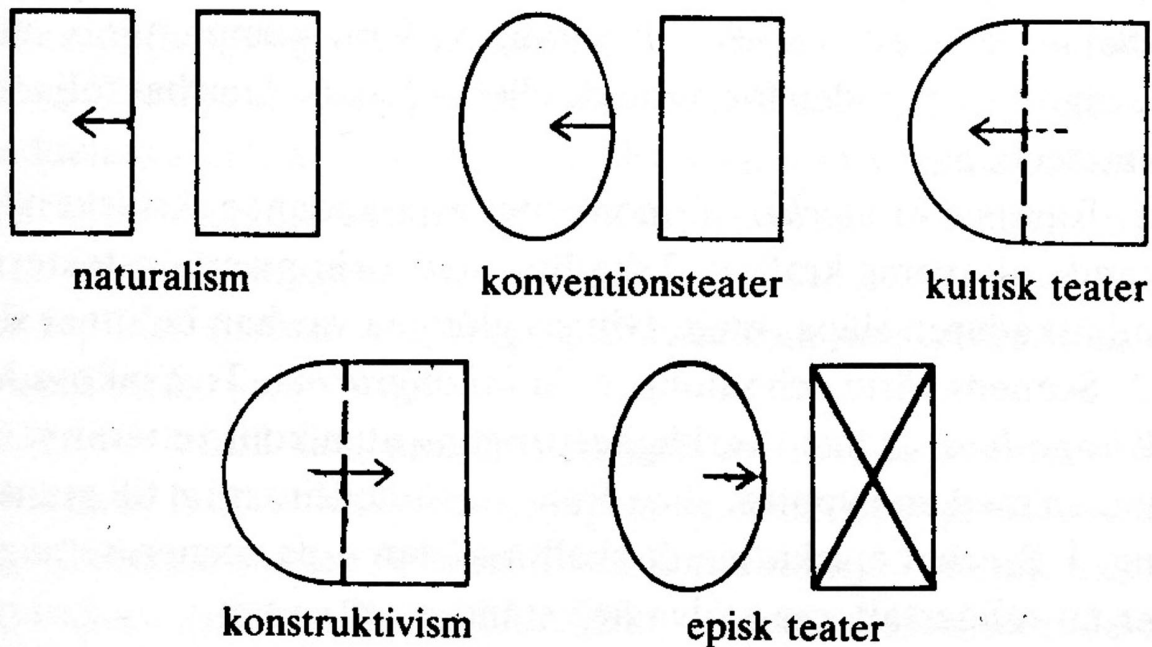


Fig. 8 Relationerna mellan scen (till vänster) och salong i olika typer av teaterformer, enligt Kleberg.

[O]n the stage things that play the part of theatrical signs ... acquire special features, qualities and attributes they do not have in real life. (Bogatyrev citerad i L: Elam 1980: 7)

Detta motsvaras av den betydelseförskjutning som vardagliga objekt får då de ställs ut i ett galleri – som ready-mades. Man stöter ofta på tanken att scenen i sig förskjuter betydelsebildningen i riktning från faktiska ting och rörelser till tecken. Objekt och aktiviteter av vardaglig karaktär tolkas, i och med att de uppträder på en scen, som tecken. Elam menar att alla element som uppträder på en scen alltid tolkas som tecken, något som kan gälla så länge vi avser scener där man uppför illusoriska teateruppsättningar. Här kan även icke avsedda händelser och aktiviteter semiotiseras. (En fallande kuliss är en dock händelse som en van publik avkodar som icke-intentionell och den löper liten risk att tolkas som något annat än ett missöde.) I traditionell japansk och kinesisk teater förekommer ofta svartklädda scenarbetare fullt synliga från salongen. För en oinitierad åskådare kan dessa svarta gestalter tolkas som tecken för vålnader, representationer av döden eller dylikt. En van publik "ser" inte dessa gestalter, utan uppfattar dem som arbetare med funktioner utanför dramats handling (L: Kirby 1987: 37). Samma sak gäller naturligtvis andra personer som uppträder på en scen, en föreläsare uppfattas ju inte som ett tecken för en föreläsare utan som en representant för en kategori. Semiotiseringen är alltså till stor del konventionell, och många uttryck kräver att s har kunskap om koden för att de (uttrycken) ska tolkas på avsett sätt.

I *The Semiotics of Theater* skriver Fischer-Lichte att

teatern *ontologiskt* kännetecknas av att den inte har någon självständig existens skild från producenten. Teatern måste upplevas i nuet (till skillnad från ett objekt, text eller en bild som har en temporal konstans, det vill säga de förändras inte på annat sätt än att objektet åldras). Förhållandet *produktion – reception* karaktäriseras av att realisering är direkt kopplad till reception och tolkning, det råder en absolut synkronicitet dem emellan (L: Fischer-Lichte 1983: 6-7). Denna betoning på nuet och närvaron för att realisera uttrycket gäller för all form av scenkonst.

I *Teater som handling, Sovjetisk avantgarde-estetik 1917-27* presenterar den svenske docenten i slaviska språk Lars Kleberg fem olika modeller för att beskriva relationen mellan scen och salong i olika teatertyper (fig. 8). Kleberg utgår från tre olika parametrar när han bygger upp sina prototypiska modeller. (1) Hur starkt gränsen mellan scen och salong upprättas, (2) om det finns "kongruens/inkongruens" mellan scenens värld och salongens" och (3) teaterns riktning: in eller ut ur scenens värld markeras med en pil. I den *naturalistiska teatern* finner man en överensstämmelse mellan scenens värld och salongen (L: Kleberg 1980: 65). Rampen, gränsen mellan dessa världar, är markerad och riktningen inåt innebär att publiken lever sig in i händelserna på scenen.

Den konventionella teatern skiljer sig på de flesta punkter från den naturalistiska. I konventionsteatern finner man en markerad ramp och en inkongruens mellan teaterns bägge världar – det som händer på scenen har en egen logik och lyder inte under samma la-

gar som verkligheten/salongen. Däremot är riktningen inåt scenen densamma som i den naturalistiska teatern.

I det som Kleberg kallar *kultisk teater* finner vi en ramp som inte markeras lika starkt (streckad i den grafiska modellen). Åskådarfunktionen har här undanträngts till förmån för ett deltagande av alla närvarande – aktörer såväl som åskådare. Kultisk teater har sina rötter i Wagners och Nietzsches tänkande. I den kultiska teatern råder en skillnad mellan vardagen och den sceniska gestaltningen. Syftet är att länka samman dessa bägge delar och skapa en ny värld. Idealet för representanter för denna teaterform var religiösa och rituella aktiviteter. De två sistnämnda modellerna i Klebergs system, de ryska konstruktivisterna och Brecht episka teater, är exempel på teaterformer som på olika sätt presenterar en alternativ uppfattning av verkligheten. Syftet med dessa är att förändra åskådaren politiskt, att hon ska ta med sig scenens värld ut i livet, därav pilens riktning ut från scenen.

Det finns likheter mellan den kultiska teatern och medeltida religiösa spel som de beskrivits av Fischer-Lichte. I dessa spel (som uppfyller definitionen av teater) kunde hela städer utgöra en kuliss, till exempel representera den heliga staden Jerusalem (L: Fischer-Lichte 1983: 99). Ett område som ena stunden utgjort publikplats kunde i nästa bli en del av spelplatsen och samma förhållande gällde för publiken som snabbt kunde bli aktörer i spelet, till exempel representerande innevånare i Jerusalem.⁵ Enskilda åskådare kunde snabbt inlemmas i spelet, för att exempelvis bära Jesu kors. Detta hängde samman med en uppfattning om världen som en symbolisk framställning av det gudomliga och var därför inte så problematiskt, menar Fischer-Lichte. I samband med ett resonemang om skillnaden mellan ritualen och teatern uppmärksammar Sonesson liknande fenomen. När det handlar om riten menar han att det är fel att säga att det inte finns någon åskådarfunktion. Det finns ofta en markering mellan aktörer och åskådare; skiljelinjen går ”mellan *dem som bara betraktar, och dem som också blir betraktade*” (L: Sonesson 1998: 17). Men till skillnad från förhållandet vid en teaterföreställning är aktörens (officiantens) upplevelser också en del av skeendet.

I vardagliga situationer är mycket av det som uppträder i det offentliga rummet ”potentiellt iakttagbart”, det vill säga upplåtet för varseblivning och därmed har en spektakulär funktion.. En person kan, som en aktör inför ett skådespel, förbereda ett besök i det offentliga rummet med val av klädsel, frisyra och makeup (som fungerar som indexikala tecken för gruppstillhörighet, politisk ståndpunkt och dylikt). Handlingar kan också fungera som sådana markörer, vilket de senaste decenniernas ungdomskultur kan ge åtskilliga exempel på. Vad som skiljer det vardagliga agerandet från teater-

skådespelarens är, enligt Sonesson, att åskådarfunktionen (i det vardagliga) inte är dominant. Åskådarfunktionen kan vara antingen intermittent, ojämn eller symmetrisk, ”[p]å marknaden, torget, boulevarden m. m. är *betraktandet (potentiellt) ömsesidigt, icke så ifråga om sport och teater*” (Ibidem). I de exempel på offentligt liv som Sonesson anför finner vi dock inte en stabil uppdelning mellan scen och salong, det vill säga en bestämd åskådarfunktion. Den iakttagne och den iakttagande ständigt byter position i det offentliga rummet; där råder det som Sonesson kallar en *symmetrisk betraktarfunktion*.

Vissa aktiviteter som saknar åskådare skild från aktören, den som handlar, kan innehålla något som man kan beteckna som en *inre betraktarfunktion*. Detta begrepp återkommer i resonemang om ritualer och vissa aktionskonsttyper (till exempel om activities s. 58).

På en scen kan en mångfald av uttryck realiseras, den är till sin karaktär mångdimensionell. Scenen har i sig en förmåga att realisera multimediala verk. Visuella och auditiva uttryck i form av rörelser, bilder, ljud, tal, musik etcetera är vanliga. Men även den fysiska upplevelsen av att befinna sig i salongen skapar betydelser. Inom aktionskonsten försöker man ofta utöka repertoaren av uttryck genom att använda sig av taktila, gustativa och olfaktiska sensationer.

Det är däremot inte korrekt att tala om all form av scenkonst som multimedial; ett sceniskt verk kan använda sig av ett eller ett fåtal sinnesstimuli. Att däremot alltid alla sinnen är mer eller mindre engagerade i upplevelsen och tolkningen av de sceniska uttrycken är en självklarhet. Men detta skiljer inte scenen från andra tolkningsituationer, till exempel att läsa en bok, besöka en utställning eller se på TV. Däremot är inte alla sinnesintryck relevanta vid en analys av de olika konstruktionsarterna; de tillhör inte verkets dominant.

Sceniska konstruktionsarter

I följande avsnitt skall några olika typer av sceniska konstruktionsarter behandlas mer ingående, i första hand teater och ritual. Även sportevenemang och dans kommer att beröras, men genomgången syftar inte till att lista alla former av sceniska framställningar (här saknas till exempel mim, cirkus och akrobatik).

Teater

Nitsch knyter an till en teatertradition då han kallar sina aktioner *o. m. theater*. Ganska snart står det dock klart att det inte är någon teater i traditionell mening som avses. Egentligen är det inte fråga om någon teater alls, menar Nitsch. Han förklarar att i *o. m. theater* finner man inte skådespelare som spelar roller, det rör

sig istället om reella iscensättningar (Oi: Nitsch 1998).

In traditional dramatic performance the actor's body acquires its mimetic and representational powers by becoming something other than itself, more and less than individual. (L: Elam 1980: 9)

På teaterscenen förvandlas ting till tecken och praxis till gester. (L: Sonesson 1992: 297)

Som framgår av citaten ovan är teater (i den betydelse som här läggs i termen) intimt förknippad med illusion, representation och teckenbetydelser.

Teater definieras i det följande som att person *a* representerar *x* medan *s* tittar på (L: Bentley 1965: 150). För att framställa *x* använder sig *a* av (1) en speciell yttre uppenbarelse, (2) ett speciellt sätt att agera och (3) ett speciellt utrymme (L: Fischer-Lichte 1983: 13). 1, 2 och 3 kan användas av *a* utan att det blir fråga om teater, det är först när detta görs för att *representera x* inför en åskådare som man kan tala om teater.⁶ Agerar i teatersituationen inte för att säga något om sig själv utan det han gör är en del av framställningen av *x*. Utrymmet, scenen, kan vara vilken plats som helst men i framställningen representerar utrymmet den plats där *x* befinner sig. Det vill säga scenen på vilken *x* representeras semiotiseras till ett tecken för det rum där *x* befinner sig. Därmed, i och med semiosen, skiljer sig scenen från det rum där *s* befinner sig. Salongen upphör däremot vanligtvis inte att vara salong (även om undantag finns).

Även tiden uppför sig olika på scenen i förhållande till salongen, under en några timmar lång föreställning kan ett långt liv skildras på scenen. Det som utspelas på scenen kan ta språng fram och åter i tiden, mellan olika skeenden, tidens hastighet kan öka och minska. Det finns alltså inte en överensstämmelse mellan scenens och salongens rums- och tidsdimension. Sammanfattningsvis kan man säga att betydelsebildningen i teatern kännetecknas av *time-place-character matrices* (L: Kirby 1965: 5) det vill säga ett fiktionellt jag, här och nu.

I illusoriskt präglad teater (den naturalistiska) upprättas inget för konstruktionsarten särskilt teckensystem, den utgår från de tecken- och betydelsesystem som ingår i det övergripande kulturella system som föreställningen realiserar i. En gest på teaterscenen får samma betydelse som en gest i det verkliga livet; den blir en gest för en gest. På samma sätt förhåller det sig med aktörens klädsel, scenens dekor och så vidare. Därför måste den illusoriska teaterns tecken tolkas med hjälp av kunskaper som härrör från andra teckensystem. På detta sätt liknar teaterns betydelsesystem filmens (här avses den realistiska filmen), som refererar till betydelse i det kulturella systemet. Teaterns och filmens betydelsesystem är därmed *heterogena* (om filmens heterogena karaktär se L: Sonesson 1992: 294).

Den konventionella teatern skiljer sig ifrån den illusoriska i det att den är icke-illusorisk och bygger på att åskådaren har tillgång till en speciell kod för att kunna uttolka den. Konventionsteatern bygger på att a genererar ett tecken, i enlighet med en överenskommen kod, som uppfattas av s som avtäckar betydelsen med hjälp av samma kod (L: Fischer-Lichte 1983: 137). Exempel på sådana teaterformer är Pekingoperan och den japanska No-teatern.

I *Semiotics in the Folk Theater* betecknar Bogatyrev teatertecknets grundläggande funktion som ett tecken för ett tecken, "*signs of signs*" (L: Fischer-Lichte 1983: 129). Fischer-Lichte menar dock att denna definition inte särskiljer teatertecknet från andra estetiska teckensystem. Alla estetiska teckensystem, det poetiska, det måleriska med flera, har förmågan att ersätta ett tecken med ett annat. Fischer-Lichte menar att det som skiljer teatertecknet från andra estetiska teckensystem istället är att dess materiella uppenbarelse inte behöver vara skild ifrån det tecken som det syftar på. Med självklarhet kan teatern utnyttja det verkliga objektet för att framställa tecknet för objektet. En flasktorkare som förekommer på en scen ställer inte till problem för teaterpubliken, medan samma objekt använt i samma betydelse (som en flasktorkare) kan (eller åtminstone kunde) ställa till med en hel del problem för en galleribesökare. Det vill säga ett objekt (eller en handling) kan transformeras till ett teatralt tecken utan att det materiellt förändras (en typ av exemplifiering). När det gäller poesi i traditionell mening är det nödvändigt att transformera objekt till ord för att det poetiska språket skall bibehålla sin karaktär.

Teatertecknet kan å andra sidan vara *mobilt*: ord kan ersätta dekor, rekvisita gester eller ljud och så vidare (L: Fischer-Lichte 1983: 130).⁷ Teatertecknet är enligt Pragstrukturalisterna 1) ett tecken för ett tecken som det själv avbildar, 2) tecken för ett tecken som kan tillhöra vilket annat teckensystem som helst. I andra teckensystem artikuleras tecknet i ett homogent material, en poet kan inte ersätta ordet med en bild utan att överträda det poetiska teckensystemet.⁸ I ett praktiskt sammanhang kan en bil dock inte ersättas med ljudet av den – man kommer inte särskilt långt med hjälp av bara ljudet.

In theater, by contrast, I can in principle use any one sign instead of another. (L: Fischer-Lichte 1983: 131)

Teaterns teckensystem är därmed även i detta avseende *heterogent* till sin karaktär. Det teatrala tecknet kan även vara *polyfunktionellt*, ett uttrycks betydelse kan ändras under föreställningens gång (ibidem). En stol som ena stunden är ett tecken för en stol, kan nästa stund få betydelsen berg, trappa, svärd, danspartner och så vidare.

Många semiotiker är av den uppfattningen att det teatrala tecknet uteslutande är av ikonisk typ. Fischer-Lichte skriver att

[t]heater does not make use of these signs in their original function, i.e., does not put them to the purpose for which they are/were generated by the respective cultural systems. Rather, it deploys them as signs of those signs produced by the cultural systems. Consequently, theatrical signs must, at least at the level of the system they form, be classified exclusively as iconic signs. (L: Fischer-Lichte 1983: 15)

Elam menar att man inom teatern kan realisera de olika typer av ikoniska tecken som Peirce benämnde. I en uppsättning av Living Theater från 1960-talet, där aktörerna hävdade att de på scenen exakt representerade sig själva (L: Elam 1980: 23), menar han att man finner ett ikoniskt tecken som bygger på identitet.⁹ Diagram exemplifieras med skådespelaren som står på alla fyra och bildar ett tecken för bord. En tom spelplats kan fungera som en metafor för ett slagfält (L: Elam 1980: 24).

Sonesson argumenterar mot denna uppfattning om ikonerna som grunden för teaterns teckensystem. Visserligen representeras människor av människor, skriver han, men när en aktör representerar en kung bildas ett konventionellt tecken. En kostym kan vara ett ikoniskt tecken för den typ av kläder som personen använder, men också ett index för social position eller yrkestillhörighet.

Vardagliga rörelser blir till indexikaliska tecken genom att åtskiljas från de föremål som i vardagsverkligheten frammanar dem. (L: Sonesson 1992: 297)

Ljusförändringar, till exempel att ett visst parti av scenen lysas upp, utgör ett indexikalt utpekande av ett parti av särskilt intresse.

I sin helhet kan hela det semiotiska system som teater utgör uppfattas som ett konventionellt tecken. Om åskådaren inte uppfattar det som händer på scenen som ett tecken kan det gå som i den spridda anekdot som återberättas av Kleberg i *Teater som handling*: Under en uppsättning av *Othello* reser sig en ovan teaterbesökare upp och skjuter huvudrollsinnehavaren med ett revolverskott för att förhindra att han stryper Desdemona (L: Heed 2002: 10-11, L: Kleberg 1980: 59). Detta ingripande orsakas av en oförmåga att uppfatta det fiktiva, det vill säga teckenkaraktären, i Othellos agerande.

När man blandar fiktionen och det reella på en teaterscen uppstår problem. I en not till essän "Konstverket i reproduktionsåldern" (1935) skriver den tyske litteraturkritikern Walter Benjamin (1892-1940) att teaterregissören undviker att placera en fungerande klocka på scenen eftersom den utgör ett "störande" element. Orsaken är att den verkliga tiden ofta har ett annat förlopp än tiden i dramat (L: Benjamin 1936:

92). Små barn och djur som aktörer utgör också problem eftersom de inte är medvetna om den fiktionella inramningen (för en diskussion se L: States 1985). Debatten om den svenska dramatikern Lars Noréns nazistiska aktörer (agerande som nazister) i 7:3 väckte stor debatt på samma sätt som det upplevs som problematiskt när den italienske regissören Romeo Castellucci använder anorektiker eller cancersjuka i klassiska teaterstycken. Det äkta lidandet blir oroande för en publik med förväntningar på illusoriska gestaltningar (Ts: Mechelen 2000: 102-103). Uppdelningen mellan *uttryck* och *innehåll*, det vill säga teckenkaraktären, är central för den teatrala händelsen. Handlingarna i teatern är därmed *semiotiska*.

Ritual

Nitschs *o. m. theater* har fler drag gemensamma med ritualen, både motiviskt och genom det sätt föreställningarna genomförs, än med teatern. Följande avsnitt skall därför uppmärksamma några karakteristiska drag för ritualen och definiera det sätt som termen används i avhandlingen.

Med ritual avses en eller en serie aktiviteter som styrs av en i förväg fastställd ordning. I detta skiljer sig inte ritualen från teatern som även den ledsagas av en i förväg fastställd plan eller ett partitur (manus). När ritualen har en religiös funktion benämns den i det följande *rit*. Ritualen domineras, till skillnad från teatern, inte av gester utan av en kombination av semiotiska handlingar och verktygshandlingar. Man bör kanske tillägga att verktygshandlingen i ritualen ofta inte är intentionellt inriktad på att förändra världen på ett direkt "materiellt sett (i alla fall inte väsentligen) utan på något sätt 'andligt'" (Ts: Sonesson 1999: 19). Riten förändrar världen genom att förändra tolkningen av världen (Ibidem).

Ritualens handlingar och objekt avbildar inte, som den teatrala, utan är de verkliga objekten eller handlingarna. Med hänvisning till Jindrich Honzl, en av medlemmarna i Pragskolan, skriver Sonesson

att riten, för den som tror på den, inte som teatern avbildar någon annan handling utan är denna. (Ibidem)

För en troende är inte kommunionen nödvändigtvis en bild av vår herres sista måltid; den kan mycket väl vara ett verkligt förtärande av Kristi kropp och blod (L: Honzl 1945-1947: 144). Att inslag i riten för en utomstående uppfattas som teater hänger samman med okunskap om eller oförmåga att bekänna sig till den tro som riten hänvisar till (Ibidem: 145).

Ritualer förekommer inte bara i religiösa sammanhang, de förekommer även i politiska, sociala, sexuella och ekonomiska (L: Blier 1996: 189). Ritualen kan ta sig en mängd olika uttryck i en vardaglig kontext: allt

från föräldrars sätt att upprätta regler för sänggående i uppfostrande syfte till psykiskt sjuka vars upprepande av handlingar blir ett självändamål (Ibidem). Vardagliga beteenden som ofta blir mer eller mindre automatiska och rutinartade omfattas inte av den definition som här används på ritual. För att något skall kunna betecknas som en ritual krävs att handlingen förenas med någon högre betydelse, att den bildar ett konventionellt tecken (av andlig, politisk eller social art).

[R]iten visar utanför sig själv; den får sin mening av en uppsättning trosföreställningar. (Ts: Sonesson 1999: 21)

Handlingar som separeras från det funktionella blir till ritualer enligt teaterforskaren Christopher D. Innes (L:1993: 115). Den amerikanska religionsforskaren Catherine Bell har en vid definition av begreppet ritual, hon menar att den används för att skilja vissa sociala handlingar från andra.

In a very preliminary sense, ritualization is a way of acting that is designed and orchestrated to distinguish and privilege what is being done in comparison to other, usually more quotidian, activities. (L: Bell 1992: 74)

Denna ritualisering är, enligt Bell, en strategi som markerar att vissa handlingar är heliga, i motsats till all dagliga aktiviteter. En rituell akt står ut från de vardagliga aktiviteterna; nattvarden är inte vilken måltid som helst. Agerandet i en ritual särskiljer sig på olika sätt från vanliga handlingar genom en privilegierad differentiering (L: Bell 1992: 90). Därför innehåller den rituella praktiken ofta element av formalitet, fixerade handlingsmönster, repetition, *men* i andra sammanhang kan det informella innebära en strategi för ritualisering (L: Bell 1992: 92).¹⁰ Det kan vara ritualen som gör att något blir heligt snarare än tvärtom (L: Smith 1987: 105).

Bortsett från de allmänna kännetecknen för ritualen, det formaliserade handlandet och den fasta strukturen, menar Preston Blier att den kan uppvisa en mängd olika former alltifrån enkla gester till komplexa iscensättningar; från dagligt återkommande till sådant som uppträder med många års mellanrum. Den kan också vara unik och bara genomföras en gång till exempel till åminnelse av en speciell händelse (L: Blier 1996: 189). Ritual kommer att användas genomgående i denna text för den typ av aktiviteter som innehåller verktygshandlingar men som inte syftar till att förändra världen på ett materiellt sätt.

Som tidigare nämnts finns det inte nödvändigtvis en strikt uppdelning mellan scen och salong i teatern. Visserligen är vissa av de närvarande mer betraktare än aktörer men skiljelinjen mellan deras rum (scen och salong) är flytande. De närvarandes funktion kan växla under pågående akt (samma individer kan ena stund-

den vara aktiva utövare för att nästa stund passivt åse handlingarna som utförs). I den kristna gudstjänsten utför församlingen tillsammans med officianten vissa delar av riten, medan andra delar utförs av prästen ensam. Däremot finns det i riten inte någon som enbart är objekt för betraktande; officianten upplever också riten.

[H]e performs it for himself in the same sense he does so for others (unlike an actor therefore). (Ts: Sonesson 2000: 108)

Vanligt är också att de olika grupperna, de som till största delen bara betraktar och de som utför ritualen, tilldelas olika "rum". I riten finns dock ingen uppdelning mellan scen och salong med avseende på det rum och den tid den utförs i; uppdelningen mellan de församlade och exekutörerna är fysisk och inte semiotisk. I ritualen existerar inget fiktionellt här och nu (men möjligt ett fiktionellt jag).

Sportevenemang och dans

I sportevenemanget finns en uppdelning mellan scen och salong – en spektakulär funktion – och handlingarna är av verktygstyp.¹¹ Även om det förekommer semiotiska handlingar och tecken i dagens idrott, som målgester och klädsel, så är dessa inte dominanta för kategorin. I sportevenemanget finns ingen uppdelning mellan uttryck och innehåll. Saknas strävan att uppnå ett uppsatt mål (komma först till målsnöret, göra flest mål och liknande) förvandlas sporten som i amerikansk *wrestling* till teater.

Sportevenemanget saknar en fiktionell jagframställning och på samma sätt som ritualen saknar sportevenemanget även ett fiktionellt här och nu. Vad som skiljer riten från sportevenemanget är att i den förra har handlingarna både en semiotisk funktion och en verktygsfunktion, medan semiotiska handlingar inte krävs för att genomföra den senare.¹² I sportevenemanget saknas också ett föreskrivet handlande. Det är visserligen omgärdat av en mängd förordningar men dessa sätter enbart upp ramarna för aktörernas improviserade handlingar för att nå det uppsatta målet.

En viktig aspekt av sportevenemanget är slumpens centrala roll. Även om reglerna för aktiviteten är hårt styrande så är själva vitsen med sportevenemanget att man inte vet vad som skall hända. Sportevenemanget kombinerar aléa och agôn. Teater är inte heller en kategori som utesluter slumpfaktorer. Improvisation är ofta ett inslag i teatern, där det klassiska exemplet är *lazzin*, det improviserade mellanspelet, i *commedia del arte*. Nämnas bör också den kanadensiske teatermannen Keith Johnstones *teatersport*, ett teatralt evenemang som kombinerar mimicry och agôn. För en ritual däremot är det viktigt att den föreskrivna ordningen följs (men inom de ramar som föreskriften sätter upp så kan det finnas utrymme för variationer).

Dansföreställningen eller vad som ofta kallas konstnärlig dans (här skild ifrån sällskapsdans) har samma spektakulära funktion som sportevenemanget och teatern. Uttrycket i dansen skapas av dansarens rörelser, handlingar av typen gester. Dansens konstruktionsart kännetecknas, i det plastiska skiktet, av *gestuella* uttryck. I mim skapas betydelse också med hjälp av gester, men det signifikanta skiktet är det piktorala. I vissa dansföreställningar förekommer teatrala drag, fiktiva gestaltningar, gestik av piktoral typ och andra representativa uttryck. Dominanten i dansen är dock dansarens plastiska handlingsuttryck och frånvaron av fiktionellt här och nu.¹³

Aktionskonst

I aktionskonsten liksom i teatern, ritualen, sportevenemanget och dansen fungerar mänskliga handlingar som uttryckets substans.¹⁴ Betydelse i aktionskonsten uppstår i och med att någon utför en eller flera handlingar. Ofta finns en närvarande publik, även om det förekommer en hel del aktionskonstverk som bara når allmänheten i medierad form (i form av texter, fotografier, videogram etcetera). Handlingarna i aktionskonsten är samtidigt verktygshandlingar och semiotiska handlingar. Realiseringen av handlingen har ofta intentionell grund och tolkas av publiken som tecken, vilket gör att den påminner om ritualer i sin organisationsart (dock inte som cirkulationsart).¹⁵

Oförmågan att se distinktionen mellan praxis och gest, och att bägge typerna av handlingar kan förekomma parallellt, gör att O'Dell i sin avhandling slår fast att body art *per se* är ett representativt uttryck (d. v. en gest, L:1992: 44). Sonesson skriver med avseende på happening att det finns "ett högre mått av ikonicitet i happeningen" (L: Sonesson 1992: 298) än i teatern; handlingarna visas som de verkligen är och det saknas en fiktiv inramning. Sonessons karaktäristik kan gälla för all form av aktionskonst. I aktionskonsten uppfyller de ingående elementen kraven på ikonicitet av den högsta graden, det vill säga identitet (s. 39). (Men som vi ska se omöjliggör denna *exemplifiering* inte bildande av tecken.)

På samma sätt som i teatern är verket och realiseringen av detsamma förenat i aktionskonsten: verket existerar endast i det *nu* som det blir till. Dokumentation och andra former av hågkomster är endast medierade uttryck, skilda i konstruktionsart och tid från den faktiska aktionen. Ofta finns det en fokusering på detta faktum i ett aktionskonstverk. Aktionskonstnären har också ett behov av att understryka att det inte är fråga om ett illusoriskt uttryck. I aktionen används ofta vissa retoriska grepp för att poängtera detta. För att betona

nuet och det icke-illusoriska kan artisten använda sig av icke-reversibla handlingar som: kroppsliga manipulationer av kroppen allt från klippning av ett långt hår till regelrätta stympningar eller tillfogande av sår, förstörelse av rekvisita och unika objekt.

De objekt som en aktion producerar har ofta enbart en indexikal koppling till aktionskonstverket (och saknar därför många gånger självständiga estetiska kvalitéer). Likt relikter efter helgon eller föremål som ägts av berömda personer ligger deras värde i närhetsrelationen till en händelse eller individ. För flera aktionskonstnärer (till exempel Joseph Beuys och Hermann Nitsch) har dessa relikartade artefakter haft stor betydelse. I och med att aktionskonstverk ofta är omöjliga att återuppföra, åtminstone inte utan stora tekniska och praktiska problem, repeteras de inte heller på samma sätt som är vanligt i samband med uppsättningen av en teaterföreställning. Det går inte heller att som i film arbeta sig fram till en "bästa tagning". Därav följer att den aktion som genomförs är den ideala, på grund av att jämförelsematerial saknas. Detta kan dock inte generaliseras till att gälla aktionskonsten som kategori. Eftersom aktionskonstverk ofta nedtecknas i partiturform – instruktioner för hur aktionen skall genomföras – kan den vara väldigt lätt att upprepa av den ursprungliga artisten eller någon annan.

I aktionskonstverket saknas fiktionellt här och nu. I samband med att teaterns karaktäristiska drag behandlades refererade jag till anekdoten om det handgripliga ingripandet under en föreställning av *Othello*. Mannens handling (till Desdemonas försvar) skulle vara adekvat under ett aktionskonstverk eftersom den fiktionella aspekten saknas. Exemplet är dock helt hypotetiskt. Inom ramen för aktionskonst har visserligen handlingar genomförts som är svåra att acceptera, men regelrätta mord eller självmord som konstnärliga iscensättningar har troligen inte förekommit (trots alla rykten om sådana). O'Dell skriver om ett uttalat eller outtalat kontrakt mellan aktör och publik, där den senare lovar att acceptera de handlingar som förekommer under föreställningen utan att ingripa (L: O'Dell 1992, 1988). Hon menar att detta faktum följer med vid betraktandet av reproduktioner av föreställningarna. Att allmänheten har svårt att erkänna förekomsten av dylika överenskommelser kan exemplifieras av alla dem som samlades utanför Nitschs slott för att förhindra att sexdagarsspelet genomfördes. De mest militanta skulle nog handgripligt försökt att stoppa spelet om de inte hade hindrats av ordningsmakten. Ett flertal av Marina Abramovi'cs föreställningar på 1970-talet, bland andra *Thomas Lips* (1975), stoppades av publiken eftersom Abramovi'c löpte risk att inte överleva uppförandet.

Relationen mellan scen och salong skiljer sig mel-

NOT-ACTING		ACTING		
Nonmatrixed Performing	Symbolized Matrix	Received Acting	Simple Acting	Complex Acting

Fig. 9 Not-acting – acting, gradskillnader i rollspel enligt Kirby.

lan olika aktionskonstverk. Ofta påminner den om den kultiska teatern. I en happening av Kaprow kan gränsen vara totalt upplöst, men samma faktum gäller även i många moderna och klassiska/medeltida former av teater. Skillnaden mellan teater och aktionskonst finner man alltså inte i kategoriernas relation mellan scen och salong. På grund av att det inte finns ett fiktionellt här och nu i aktionskonsten, att agerandet ofta har en enkel, nästan amatörliknande karaktär, så är gränsen mellan scen och salong, aktör och åskådare, eventuellt mer upplöst än vad som är vanligt inom scenkonsten (L: Sauter 1997: 89).

Aktionskonst vs teater, ritual, rit, dans och sportevenemang

I aktionskonsten finner man, till skillnad från i teatern, inte något rollspel. Aktören *a representerar* inte *x* (ett fiktionellt jag). Sonesson (Ts: 2000: 116) och van Mechelen (Ts: 1999: 113) menar att artisten (aktionskonstnären) går in i en roll skild från den vardagliga personen vilken är jämförbar med teaterns fiktionella jagframställning. I denna text argumenteras dock (med stöd av L: Kirby 1965) för att denna skillnad mellan privat- och scenperson inte är jämförbar med teaterns rollspel. Uppfattningen att en yrkesutövande person kan jämföras med teaterns fiktionella person förefaller ibland ha en semantisk grund (skådespelaren spelar en roll jämförs med att individen har en yrkesroll). Lika lite som i riten, dansen och sportevenemanget *spelar* aktören i aktionen en roll. Prästen i en rit gestaltar inte rollen av en präst, han/hon agerar i kraft av sitt ämbete, agerar utifrån sin funktion, som representant för en typ/grupp i vars yrke dessa uppgifter ingår. Det samma gäller andra typer av agerande upplåtet för betraktande som till exempel auktionsutroparens, musikerns, föreläsarens och lärarens. Kirby kallar detta för *nonmatrixed action* (L: Kirby 1965 s. 7).

When the performers, like the stage attendants of Kabuki and No, are merely conveyed by their costumes themselves and not embedded, as it were, in matrices of pretended or represented character, situation, place, and time, they can be referred to as being "nonmatrixed". (L: Kirby 1987: 4)

Samma förhållande gäller inom aktionskonsten: aktö-

ren uppträder i egenskap av konstnär, aktionskonstnär. Han eller hon representerar inte någon annan. Aktörens uppgift i teatern är att övertyga, att få publiken att tro. Den kroppsliga uppenbarelsen poängteras inte (i teatern), eftersom den snarast är ett hinder i uppgiften då den kan skapa identifikation genom empati. Teateraktörens viktigaste funktion är representation.¹⁶

I praktiken förkommer olika grader av agerande mellan en total frånvaro av rollspel (*non-acting*) och fullständigt rollspel (*acting*), menar Kirby. Mellan de bägge ytterligheterna *not-acting*, *nonmatrixed performing* och *acting*, *complex acting* placerar Kirby in *symbolized* och *received matrix*, samt *simple acting* (fig. 9). Med *symbolized matrix* avser Kirby ett agerande som inte skiljer sig från *nonmatrixed action* men där aktören bär en kostym eller ett attribut som förknippas med en speciell karaktär:

the referential elements are applied to but not acted by the performer. (L: Kirby 1987: 5).

Received acting är en otydligare kategori som avser rollspel som inte är intentionellt, men där betraktaren ändå tolkar in en att en roll blir spelad (L: Kirby 1987: 6). De två sistnämnda kategorierna, *simple* respektive *complex acting* avser olika grader av medvetet rollspel som bygger på att aktören representerar någon annan.

To act means to feign, to simulate, to represent, to impersonate. (L: Kirby 1987: 3)

Ett genomgående drag hos aktionskonsten är objektfieringen av aktören, som förekom redan i de första happeningföreställningarna (L: Sontag 1962:224), och som ersätter teaterns psykologiska agerande. I partituret till aktionen *Rhythm 0* (1974) skriver Abramovic:

There are 72 objects on the table that one can use on me as desired. [...] I am the object. (L: Abramovic 1998: 80)

Aktionskonsten bygger vidare på den tradition inom teateravantgardet som strävat mot en liknande objektfiering.¹⁷ I en happening finner man inte något psykologiserande spel och aktören har inte någon

personlighet utan behandlas som rekvisita med samma betydelse som andra element i föreställningen. Aktören blir till ett objekt och objekten blir till aktörer (L: Kirby 1965: 9).

I aktionskonsten är aktörens kroppsliga närvaro av största vikt eftersom betydelser ofta uppstår abduktivt. En empatisk förståelse uppstår av hur det måste kännas att utföra det som realiseras på scenen. (Detta gäller i hög grad för body art). Därför spelar det fysiska skiktet en avgörande roll för hur aktionskonsten uppfattas. Teatertecknet rör sig i det piktorala, föreställande skiktet; det är ett representativt uttryck. Dansen domineras av betydelsebildning i det plastiska skiktet. I sportevenemanget och aktionskonsten ligger det signifikanta draget i det fysiska skiktet; det är fråga om verkliga objekt, om kött och blod, och om att genomföra handlingar med ett uttalat mål (Ts: Sonesson 2000: 115).

Sammanfattande diskussion

Aktionskonstens konstruktionsart är densamma som ritualens men de skiljer sig åt när de gäller cirkulationsart. Aktionskonsten uppträder i en kontext där man, åtminstone traditionellt sett intresserar sig för verkens estetiska dimensioner. Av historiska skäl uppträder den ofta, men inte alltid, i samma kontext som konstbilden (på gallerier, i konstmuseer etcetera). Aktionskonsten skiljer sig från konstbilden i det att den (i sin omedierade form) uppträder i en scenisk inramning där skapelseprocessen och varseblivningsakten är central.

På samma sätt som i riten, dansen och sportevenemanget saknas ett fiktionellt här och nu i aktionskonsten. Sonesson konstaterar att likheten är större mellan happening och rit än mellan teater och rit. Triviala handlingar kan vara en del av en rit liksom av en happening. Den enda fundamentala skillnaden mellan rit och happening är att den senare inte beledsagas av en serie socialt förankrade trosföreställningar, menar Sonesson (Ts: 1999: 21-23). En skillnad som kan utsträckas till att gälla all aktionskonst. Ritens och aktionens handlingar har också samma dubbla funktion; de är båda samtidigt praxis och gest. Aktionskonstnären har verktygshandlingen, den målinriktade aktiviteten, gemensam med idrottsmannen, men i idrott saknas den semiotiska aspekten av själva handlingen.

Företeelser som riter, politiska aktioner och aktionskonst är exempel på ritualer som skiljs åt av funktions- och cirkulationsarterna, inte av konstruktionsarten. Ritens funktion är att förändra världen på ett andligt plan och dess cirkulationsart är det religiösa sammanhanget. För de politiska aktionerna (och liknande) är funktionen eller den avsedda effekten att påverka allmänheten i önskad riktning och här kan

cirkulationsarten variera men kännedom om dessa aktiviteter når ofta ut via massmedias rapportering.

Med utgångspunkt i den sammanfattning av skillnader mellan olika typer av aktiviteter, ”standardiserade handlingssekvenser” som Sonesson upprättat (Ts: 1999: 23, 2000: 107) har följande schema konstruerats (fig. 10). Vissa förenklingar i förhållande till Sonesson har gjorts: antalet kategorier av aktiviteter är mindre och aspekterna av dem begränsats till tre. Det som Sonesson i den svenska versionen benämner ”Uttryck/innehåll (semiotisk funktion)” har ersatts av ”semiotiska handlingar”. ”Fiktionellt jag/här/nu” innefattar både matrixed action och rums/tids-matrix. Dans har införts som en aktivitet. De aktiviteter som borttagits saknar åskådarfunktion: symbolisk lek, Activities, LARP (Live Action Role Play eller, som det ofta kallas i Sverige idag, kort och gott *lajv*). Anledningen till att dessa exkluderas är att avhandlingen fokuserar på aktiviteter som genomförs med närvarande åskådare. I sin senare artikel har Sonesson inkluderat psyko- och sociodrama vilka inte medtagits här.¹⁸

Anledningen till att kategorin ”Scen/publik (symetrisk spektakulär funktion)” utesluts ur schemat är den rika variation som denna relation uppvisar inom kategorin aktionskonst. Publikens integreras ofta i de verk som uppfördes under Fluxusfestivalerna, i Allan Kaprows senare happenings uteslöts publiken (alla närvarande agerade), vissa av Marina Abramovićs framföranden byggde helt på publikens integrering (eller upplösande) och så vidare. Under andra framföranden av aktionskonstverk kan gränsen mellan publik och scen vara strikt upprätthållen. Skiljelinjen mellan olika typer av aktiviteter går enligt mitt förmenande i förekomsten eller frånvaron av fiktionellt jag, här och nu, inte i olika typer av relation mellan scen och salong.

I schemat kan vi se hur väl aktionskonsten och ritens uttryck sammanfaller. Eftersom cirkulations- och funktionsaspekter saknas (schemat redovisar endast konstruktionsaspekter på uttrycken) sammanfaller riten och aktionskonsten helt, detsamma skulle gälla med klassen ”politiska aktioner” om denna inkluderats.

Sammanfattningsvis kan aktionskonstens semiotiska system beskrivas som uppbyggt av *icke-representativa* handlingar utförda i en situation med en uttalad *åskådarfunktion*. Frånvaron av fiktionella gestaltningar är centralt/dominant. Aktionskonsttecknet, som kan uppträda som alla Peirces typer, har vissa karaktäristika: ett ting kan i aktionskonsten på samma sätt som i teatern syfta på det verkliga objektet, däremot är tinget sällan ett *polyfunktionellt* och/eller *mobilt* tecken. Teckensystemet är ofta *homogent*, på samma sätt som i den konventionella teatern.

	Rit	Sportevenemang	Teater	Dans	Aktionskonst
Semiotiska handlingar	x	o	x	x	x
Verktögs-handlingar	x	x	o	o	x
Fiktionellt jag/här/nu	o	o	x	o	o

Fig. 10 Schematisk beskrivning av vissa skillnader och likheter mellan sceniska konstruktionsarter. X markerar förekomst.

Olika kategorier av aktionskonst

Kategorierna av aktionskonst får ofta sina särdrag av det sätt på vilket de komponeras. Det vill säga de utgör olika organisationsarter. Detta gäller dock inte body art som utgör ett specialfall av konstruktionsarten aktionskonst i och med att den inte bara har rituella drag utan också använder sig av den mänskliga kroppen som substans.

Happening

[A] purposefully composed form of theatre in which diverse alogical elements, including nonmatrixed performing, are organized in a compartmented structure. (L: Kirby 1965: 11)

En happening är inte något som bara råkar hända; ett improviserat sceniskt verk. Slumpfaktorer används i klassisk happening bara för att komponera styckets partitur, inte vid själva framförandet.¹⁹

Happeningen delar organisationsform med collaget (och liknande uttryck), det vill säga en komposition av kombinationer. I den prototypiska happeningen saknas ett logiskt eller narrativt samband mellan de ingående enheterna; det vill säga ”en retorisk avvikelser” (Ts: Sonesson 1999: 21). På samma sätt som i *combines*, i vilka olika verkliga objekt sammanfogas till omöjliga kombinationer (spikar på strykjärn, cykelhjul på stol etcetera), kan handlingar sammanfogas till omöjliga praktiker. Organisationsformen i en happening bygger på en sammanfogning av slutna enheter (*a compartmented structure*). Betydelsen uppstår som *synergieffekt* i mötet mellan de sammanfogade elementen.

I en klassisk happening har de olika ingående elementen ofta valts ut med hjälp av slumpoperationer.²⁰ Detta innebär dock inte att happeningen blir meningslös, en aktivitet utan betydelser, bara att det inte finns en tydlig sändarfunktion (artisten blir en organisatör av en process). Nöth skriver att när världen blir text är det oklart vem som är författaren (L: 1972: 160). Dä-

remot saknas en narrativ matrix. Man bör alltså inte uppfatta det som om happeningen saknar uttryck/innehålls-funktion. Dess innehåll är dock inte narrativt i egentlig mening, utan har mer karaktär av en sönderbruten narrativitet ”en narrativ nollpunkt” (Ts: Sonesson 1999: 21).

I och med att de olika aktiviteterna i happeningen ofta pågår simultant saknas ett enskilt fokus; det finns inte ett centrum på scenen och alla delar av föreställningen kanske inte är möjliga att ta del av för alla i publiken. Åskådarens tolkning är därför beroende av hans/hennes betraktarposition, olika åskådare – olika upplevelser (och därmed olika tolkningar; L: Nöth 1972: 89).

Handlingen eller handlingarna som ingår i en happening kan uppvisa olika drag. En serie vardagshandlingar kan utföras utan att dessa sammanförs till någon huvudhandling; handlingar som inte brukar utföras tillsammans kan utföras i en serie; en serie *bas-handlingar* kan utföras utan att sättas samman till *praktiker*. I en happening lyfter man till exempel armen utan att detta har innebörden av en hälsning (Ts: Sonesson 1999: 19-21). Ofta är handlingarna enkla och okomplicerade och det väsentliga är, liksom i ritualen och sporten, att handlingarna utförs och inte hur de utförs. Det finns därför ett drag av amatörism i en happening (scenisk utbildning behövs inte).

Variations and differences simply do not matter – within, of course, the limits of the particular action and omitting additional action. The choices are up to him, but he does not work to create anything. The creation was done by the artist when he formulated the idea of the action. The performer merely embodies and makes concrete the idea. (L: Kirby 1965: 8)

Detta innebär att happeningens, ritualens och sportevenemangens handlingar har det gemensamt att de fullbordas i och med att det för handlingen uppställda målet uppnåtts (Ts: Sonesson 2000: 115).

Inom den postmoderna dansen, som utvecklades av bland andra Yvonne Rainer på 1960-talet, finner man många likheter med happenings. Enligt Sjölin (L: 1998:1) frångick man det traditionella scenrummet, ”[i] alla dessa lokaler befinner sig publik och uppträdande i samma rum” (s. 157) och de rörelser som utfördes av dansarna var ofta vardagliga (s. 160), rena och enkla (bashandlingar). Av dansarna krävdes inga specialkunskaper (amatörism). Målet var att utföra rörelser motsvarande det som ovan kallats verktygshandlingar skriver Sjölin (s. 158) och han jämför dem med Duchamps *objets trouvés* (readymades). Exemplet med den postmoderna dansen visar hur liknande tendenser uppstår parallellt mellan olika konstformer. Ofta förefaller det som om det är artisten/konstnärens ursprung, till exempel utbildning inom visuell-, musik- eller litteraturkonst, som avgör hur verket klassificerats (som konst, musik eller litteratur).

Event

Eventet med sin avskalade minimalistiska struktur består oftast av bas- eller vardagshandlingar. Betydelsebildandet skiljer sig inte från en happening; det är i sin reduktion (i en enskild handling) som organisationsartens karaktäristiska drag framträder. Eventet – ”der minimal strukturierten Happenings” (L: Nöth 1972: 130-131) – saknar den multimediala och mångfasettrade karaktären hos en happening.

I många fall finner man likheter mellan eventet och sportevenemanget. Fluxusartisterna inkluderade ofta element av *aléa* och *agôn* i sina events (Ts: af Klintberg 1993). Det kunde röra sig om att balansera en flaska på huvudet och sjunga ända tills flaskan föll ner, som i Emmett Williams's *Song of Uncertain Length* (1960), eller att artisterna på scenen försökte knuffa ner varandra, som i Ben Vautiers *Push* (1963).

Activity

Om ett event eller en happening utförs utan att det finns en iakttagande publik kan man tala om en *activity* (L: Kirby 1969: 153-169). På samma sätt som vid en happening eller ett event finns det en förutbestämd handlingssekvens, men betraktandet då det rör sig om flera deltagare är potentiellt symmetriskt. Då det rör sig om en deltagare finns det en inre åskådarfunktion (precis som fallet är med många religiösa ritualer). En *activity* följer ett föreskrivet partitur, vilket skiljer den från vardagshandlingen: ”det han gör är ett *exemplar av den typ* som en text föreskriver” (Ts: Sonesson 1999: 21). *Activities* är för aktionskonsten vad *lajv* är för teatern; en form av mimicry med ett potentiellt symmetriskt betraktande.

Body Art

Ett verk av body art uppvisar vissa likheter med sportevenemanget, i bägge fallen finns det ett drag av pre-

station från aktören. Att som artist uthärda genomförandet av en body art-föreställning kan jämföras med genomförandet av vissa plågsamma idrottsgrenar (till exempel maraton). Samma betydelsebildningar som inför imponerande idrottsprestationer kan därmed uppstå – *agôn*. I en body art-föreställning finns även möjlighet till starkare identifikation (i form av empatisk förståelse) från åskådarens sida (än i sportevenemanget) eftersom handlingen sällan kräver mångårigt tränande. Det centrala i body art är snarare modet att utföra en föreskriven handling än träning inför prestationen.

Noter Kapitel 3

¹ Definitionerna av kategorierna bygger på L: Sonesson 1992: 265-266.

² Jakobson argumenterar för att bildkonsten dominerade under re-nässansen, musiken under romantiken och – under realismen – ”ordkonsten” (L: Jakobson 1935: 119).

³ Noteras bör att det sätt som narrativ används här skiljer sig från de betydelse som termen har i vardagligt språkbruk och även i vetenskapliga discipliner som litteraturvetenskapen.

⁴ I denna definition av scen är det ”*momentet av åskådarnärvaro*” som betonas. Den fysiska platsen kan vara vilken som helst d.v.s. inte begränsad till en speciell plats uppbyggd för ändamålet som en teater (L: Kleberg 1980: 57).

⁵ I den mexikanska byn Iztapalapa uppförs varje påsk passionsspel vilka engagerar hela samhället på det sätt som Fischer-Lichte beskriver. I Österrike förekommer det passionsspel som kan involvera befolkningen i en hela samhället (mest kända är kanske de i Oberammergau där spel uppförts sedan 1632, sammanlagt 40 gånger). Men i dessa spel så finns det en speciell spellokal, så samhället utgör en kuliss som i det exempel som Fisher-Lichte nämner.

⁶ Den definition av teater som används här exkluderar därmed de aktiviteter som använder 1, 2 och 3 utan att innefatta den spektakulära funktionen, som i fallet med live (*Live Action Role Play*) och andra former av sociala rollspel.

⁷ Jindrich Honzl, hemmahörande i Pragskolan, beskrev också det teatrala tecknets förmåga att byta material, övergå från en aspekt till en annan, ge liv åt livlösa ting och att omvandlas från en akustisk aspekt till en visuell och så vidare – teater-tecknets transformabilitet. (L: Honzl 1940: 187).

⁸ I det som Fluxusgruppen benämnde intermediala verk (Dick Higgins terminologi) arbetade man med dessa gränser och försökte överträda dem. ”[V]i gör musik, som er poesi, måske, vi gør digte, som er malerier” stod det på scenen när Fluxusgruppen genomförde sin skandalomsusade konsert i Nicolaikirken i Köpenhamn 1962 (L: *Hovedet gennem muren* 1992: 95). Istället för intermedia används ibland termen *hybrid art forms*, vilket beskriver karaktären på verken bättre än intermedialitet. (Ts: Higgins 1985 s. 34-35).

⁹ Vi ska inte här gå in på omöjligheten att representera sig själv utan nöjer oss med att konstatera att förledet i ordet representera, ”re” markerar ett avstånd som man inte har i förhållande till sig själv. Självrepresentation är en omöjlig tautologi.

¹⁰ Bell exemplifierar det sistnämnda med ett informellt men symboliskt laddat firande av nattvarden i hemmet tillsammans med den närmaste kretsen, jämfört med samma akt i kyrkan, där den kan kännas formell och ickeautentisk.

¹¹ Fördelen med sportevenemang som term är att den separerar sportaktiviteter som har en spektakulär funktion från övrigt idrottande. Termen används av Sonesson och Kleberg.

¹² Att det förkommer intentionella semiotiska handlingar under sportevenemang är en annan sak. Man finner ett rikt utbud av dem i form av målgester. AS Romas anfallare Vincenzo Montella ”det lilla flygplanet” som springer med armarna utsträckt efter ett mål är ett exempel på en ikonisk gest och den svenske fotbollshjälten Tomas Brolins hoppsnurr ett exempel på en plastisk gest där glädjen ikoniskt representeras av analogin med snurrandet och höjden på hoppet. Det viktiga är att dessa semiotiska handlingar inte är nödvändiga för att uppfylla kravet på ett sportevenemang (även om det kan öka underhållningsvärdet).

¹³ Det skall poängteras att denna definition precis som andra är prototypisk, det vill säga det finns många exempel på hur senare tiders koreografer använt sig av rena verktygshandlingar i sina verk (L: Sjölin 1998:1).

¹⁴ Med substans avses del av det som materiellt bygger upp uttrycket men som inte är relevant för teckenfunktionen. Till exempel har inte det valda typsnittet på en text betydelse vid ordbildningen.

¹⁵ Även om man vid kompositionen av en happening komponerat med hjälp av slumpen så är själva iscensättningen (att man framför verket) intentionell.

¹⁶ Denna definition exkluderar delvis vissa teaterformer som berättarteater och Brechts episka teater.

¹⁷ Symbolisterna i Paris betraktade de självhävdande skådespelarna skeptiskt. De drömde liksom den engelske teatermannen Gordon Craig om marionetter som inte skulle störa den drömska stämning man vill frammana. Denna tendens fick efterföljare till exempel bland futurister i Bauhauskolans teaterexperiment.

¹⁸ Sonesson delar upp aktionskonst-kategorin i happening, Performance (Abramovic) och Performance (Nitsch). Anledningen till Sonessons många kategorier är att han för ett resonemang som inkluderar andra aspekter än de som behandlas här. Jag har inte heller tagit med de olika varianter av relationen mellan scen och publik som Sonesson behandlar. De fenomen som behandlas i denna avhandling har alla en intentionell avsikt att varseblivas. Av den anledningen har lek och andra aktiviteter som bara innehåller en *inre åskådardarposition* uteslutits.

¹⁹ För en beskrivning av hur en happening eller ett environment komponerades med hjälp av slumpoperationer se L: Kaprow 1966: 176-181.

²⁰ Ett collage är inte per definition slumpmässigt sammanställt eller bestående av omöjliga, absurda kombinationer, elementen i bilden kan mycket väl vara motiverade av sammanhanget.

4. Hermann Nitsch i en teoretisk kontext

das analytische abreaktionstheater holt den durch das christentum abgeschobenen exzess (das bedürfnis nach abreaktion) aus der verdrängung, geht noch tiefer als die antike tragödie, führt das theater an sich zu seinem wesen und legt den grundexzess frei. (L: Nitsch 1995: 195)

Den teoretiska grunden

I kapitlet presenteras *o. m. theater* med tonvikt på dess intentionella grund. För att förstå Nitschs aktionskonst bör man känna till en del av den idé-, ideologi- och filosofikontext som *o. m. theater* bör inordnas i. Här behandlas även Nitschs motivvärld och dess relation till hans så kallade individuella mytologi.

Intention

Vid en beskrivning av Nitschs tankar med *o. m. theater* bör man skilja mellan den tidiga och den senare Nitsch. I hans tidiga texter finns en stor tilltro till möjligheterna med projektet *o. m. theater* vilken på senare år ersatts av en mer försiktig och personlig hållning. Nitsch har under de fyra decennier som projektet *o. m. theater* pågått utvecklats från missionerande profet till mystiker. De förhoppningar om möjligheterna med *o. m. theater* som under 1960-talet präglade arbetet, ersattes under det kommande decenniet av en kontemplativ hållning, där meditation och österländsk mysticism ersatt de konkreta föreställningarna om att frälsa världen. Förändringen sammanfaller med det bakslag som drabbade ungdomsrevolten under 1970-talet, men också med Beate Nitschs bortgång 1977, en förlust som drabbade Nitsch hårt. Med *den tidige* eller *unge* Nitsch avses i fortsättningen perioden före 1970 och med *den äldre* eller *mognare* Nitsch menas perioden efter detta år. Årtalet är ungefärligt angivet och det finns inga speciella källor som anger exakt tidpunkten för förskjutningen i Nitschs tänkande.

Livsbejakelse och aggression

Sie [Lebensbejahung] ist das zentrale Thema meiner Arbeit, meines Denkens, meines Wirkens und meiner Auseinandersetzung mit der Welt. (L: Spera 1999 s. 19)

Att temat för *o. m. theater* med sina blodiga iscensättningar skulle vara livsbejakelse kan förefalla som en paradox. Nitschs menar att hans verk ska ses som ett ja till livet i alla dess aspekter; ett accepterande av både födelsen och döden, samt av det faktum att existensen består av en ständig växling mellan skapande och nedbrytande processer.

Nitschs är påverkad av Nietzsches filosofi. Den bejakelse av livet i alla dess aspekter som Nitsch fann hos Nietzsche har haft stort inflytande vid konceptionen av *o. m. theater*. Hos Nitsch finner man en strävan att gestalta den dikotomiska tillvaro som Nietzsche målade upp, både de apolloniska (efter Apollon, ”solen och förnuftets gud”) och de dionysiska (efter Dionysos, ”rusets och hänryckningens gud”) aspekterna av människan (L: Nietzsche 1872). Nietzsche vände sig emot den gängse bilden av den grekiska antiken som uteslutande ”harmonisk, ljus, förnuftsmässig” och framhåller istället den sida av den grekiska kulturen som bestod av ”mörker, grymhet, vildhet, djupa drifter, okontrollerade passioner” (L: Nordin 1995: 456).

I mötet med Nietzsches texter och dennes nihilistiska livshållning fann Nitsch på 1950-talet en helt ny inställning till tillvaron. Annorlunda än de religiösa och filosofiska riktningar han dittills varit påverkad av: den katolska kyrkan, olika asketiska religioner och Schopenhauers livsförnekelse. Nietzsche vände upp och ner på Schopenhauers uppfattning om viljan som roten till allt elände som drabbar människan.

På samma sätt som Nietzsche vill Nitsch vända på invanda uppfattningar om vad som är ont och gott. Detta kommer till uttryck i hans *zur metaphysik der aggression* (1974), i vilken aggression uppfattas som en kraft som i sig inte är negativ. Nitsch beskriver raseriet, den vällustiga befrielsen från moralen och längtan efter den totala förstörelsen (i form av katastrofer, massdöd och krig) som han menar ligger latent i männis-

kan (L: Nitsch 1974:3 s. 185). Endast i berusningen och extasen kan människan uppleva en förening med allt, därför att excessen utplånar jagets begränsningar. *o. m. theater* är en återfödelsens fest, i vilken deltagarna upplever livet i dess totalitet, utan begränsningar (Ibidem). Orgien är en konstellation av glädje, smärta, död och fortplantning; en total hänryckning, vitalt intensiv och avspeglade raseriets upphetsande tillstånd (Ibidem). Målet med *o. m. theater* är att befria människan från det mytologiska hedrandet av högre väsen (gudar etcetera) och istället skapa en ritual som hyllar människan själv. En befrielse som kräver att man förmår entusiastiskt ta till sig alla aspekter av existensen; en berusning grundad i själva tillvaron (Ibidem). En av dessa aspekter är de nedbrytande krafterna och aggressionen.

Nitsch menar att aggression bör ses som en kraft som i sig varken är positiv eller negativ, varken skadlig eller nyttig, någonting varande bortom gott och ont. Aggressionen bör uppfattas som ren energi, att jämföra med solar som exploderar; en energi som har både skapande och destruktiv potential, storheter som bägge är nödvändiga för livets fortbestånd.

nicht die energie, die die aggression bedeutet ist böse, die lauheit und das frustrierende der rationalen lebensweisen ohne erlebnisintensität ist böse. (L: Nitsch 1974:3 s. 187)

Aggression får en skadlig effekt då den hindras att få sitt utlopp, då den kan bli något ont. Men om aggressionen i sin rena form kanaliseras i offret, avreaktionen, uppstår ett extatiskt tillstånd vars grund är en hänförelse inför livet, menar Nitsch (L: Nitsch 1962:3: 64, L: 1962:4: 132).

I Nitschs uppfattning om aggressionen kan man tydligt se Nietzsches inflytande. Nitsch avvisar dock alla anklagelser om fascistiska sympatier som resultat av hans beundran för Nietzsche. Nitsch menar att nazisterna missförstod eller missbrukade Nietzsches föreställning om övermänniskan då de ansåg att de starka hade rätt att härska över och förtrycka de svaga (L: Nitsch 1974:3: 186). Nitsch menar att han själv bara ser bakom kulisserna i vår kultur och avslöjar vad som redan finns där.

Dock kan man hos Nitsch, möjligen som ett arv efter Nietzsche, märka ett förakt för småborgerliga "förlugna" värderingar. Konstnären är befriad från de småborgerliga gränserna, från ideologi och moral, han befinner sig bortom ont och gott.

Überhaupt gibt es keine Gefühlsverbindungen zu vulgär Inhaltlichem, eher sehe ich alles ästhetisch wertfrei, berausche mich an Schönheit, an überquellender Form, die an keine humanen Regeln gebunden ist und die sich rückhaltlos des Todes und sexueller sadomasochistischer Zerfleischungslust bedient. (Nitsch *Die Eroberung von Jerusalem* (1974), citerad i L: *Wiener Aktionismus* 1989: 294)

Det enda sättet att bli befriad från den nedärvda driften att vilja slita sönder kött (och andra rovdjursbeteenden) är, enligt Nitsch, att få en sinnlig upplevelse av detta genom ett slags värdeneutralt betraktande av djur som slaktas och tas ur.

Die Schönheit neutralisiert und tilgt die Frage der Moral, nach der Verantwortung. [...] Uns haben die Schönheiten von Katastrophen ins Grund- und Bodenlose verführt. Die Struktur der Form ist uns tiefere metaphysische Wirklichkeit als die Moral. (Ibidem)

Avreaktion och excess

Nitsch vill med sina aktioner ge deltagarna möjlighet att leva ut sina uppdämda behov och förbjudna drifter. *o. m. theater* är tänkt som en orgiastisk ritual under vilken aktörer såväl som åskådare kan uppleva det totala, fullödiga livet utan att kringkärvas av gränser och språkets kategoriseringar. Åtminstone den tidige Nitsch hade stora förhoppningar på att den människa som omfattade livet i alla dess skiften och som inte förträngde sina grundläggande drifter inte bara levde ett fullödigare liv utan också blev en fredligare medborgare. Denna aspekt av den tidige Nitsch gör honom till en typisk *ventilationist*.

Enligt den psykoanalytiska teorin undanträngs vissa driftsimpulser till omedvetna skikt i det mänskliga psyket och detta sker som ett led i en civilisationsprocess. I analysen avtäckts dessa (i grund och botten ofarliga) drifter som genom uppfostran undertryckts. Den schweiziske psykoanalytikern Carl Gustav Jung ansåg sig kunna visa på förekomsten av ett kollektivt undermedvetet som nedärvts (förts vidare genetiskt) genom hela mänsklighetens utveckling. Att frilägga detta kollektiva innehåll för individen kan innebära att den enskilda människan socialiseras, den kollektiva solidariska människan kan därmed växa fram (L: Jung 1934: 38). Nitsch, som räknar sig som Jungelev (L: Nitsch 1995:43), menar att denna friläggning kräver utlevelse, *abreaktion* (avreagering). Ett tänkesätt som är helt i överensstämmelse med psykoterapeuten Arthur Janov som på 1970-talet hävdade att det enda sättet att *bota* mentalsjukdomar var utlevelse som skulle kanaliseras genom hans *primalterapi* (L: Janov 1972: 11–30).¹ Denna form av terapi bygger på teorin att det mänskliga psyket kan jämföras med en *hydraulisk mekanism*; oförlösta driftsimpulser lagras i det undermedvetna tills detta fyllts till bredden och måste få utlopp. När behållaren (det undermedvetna) okontrollerat tömmer sig på sitt innehåll föreligger risk att detta tar sig oacceptabla uttryck (till exempel våldsbrott, mord och krig). Vad primalterapi och andra utlevelseterapier står till tjänst med är *ventiler* (som hydrauliska system behöver) för att lätta på det inre trycket – därav beteckning ventilationistiska terapiformer (L: Danielsen 1985: 12–13).

Termerna *avreaktion* och *excess* återkommer ständigt i de skrifter som Nitsch producerar. Skillnaderna dem emellan kan sägas motsvara den mellan den unge och den mognare konstnären. Avreaktionen är den ventil som återställer balansen i människans psyke, både inom den freudianska psykoanalysen och inom de utlevelseterapier som följde på den. I tidiga manifest och texter finns alltså en stor tilltro till avreaktionens möjligheter. I en nästan positivistisk anda ses människan som en biologisk maskin. Den mentala hälsan står i förgrunden och behovet att släppa fram de undanträngda drifterna och aggressionerna betonas. Nitsch skriver i efterhand att han i det närmaste var att beteckna som en Freudpredikant vid denna tid (L: Nitsch 1995: 252). I *blutorgelmanifest* (1962) slår Nitsch fast att målet med *o. m. theater* är att befria mänskligheten från sina djuriska instinkter (L: Nitsch 1962:3, 4).

Avreaktionen kan ta sig uttryck i en excess och denna aspekt betonas mer av den mognare Nitsch. I den excessiva upplevelsen kan människan skåda ner i den stora avgrunden. Där utplånas dikotomin mellan liv och död och i den finns en möjlighet att uppgå i Alltet. Djupt inneboende i den moderna människan, menar Nitsch, finns längtan efter *urexcessen*; efter det okontrollerade våldet, dödandet, en önskan att få ge sig hän. Den västerländska civilisationen har inte förmått förändra detta djupt förborgade faktum. Att döden fjärmats från människors vardag – den välbekanta huslakten i forna tiders bondesamhälle har förpassats till dagens industriella slakterier – innebär att den möjligheten till utlopp för driften att sinnligt och påtagligt uppleva dödande, rått kött och blod (drifter som utgår från djupt liggande rovdjurinstinkter), har skiljts från oss. Det stora publikintresset för våldsskildringar på film och video är enligt Nitsch ett bevis för att detta behov finns. Han brukar också peka på det intresse som bilolyckor och andra katastrofer tilldrar sig. Eftersom vårt samhälle inte längre erbjuder möjligheter till avreaktion i form av offer, och religionen inte längre (med sin abstrakta symbolapparat) fyller detta i det kollektivt omedvetna nedärvda behov, riskerar man i stället okontrollerade utbrott – till synes omotiverade våldsutbrott av enskilda individer eller i kollektiva urladdningar som pogromer och krig.

Målet med avreaktionen är en befrielse från de önsknings som uppstod i *urexcessen*, skriver Nitsch (L: Nitsch 1964:1: 12–13). Den mytiska *urexcessen* bildar ett motiv, en sinnebild för en långt gående befrielse av uppdämda känslor och förträngda drifter. Genom att släppa fram de undanträngda drifterna (och med dem all den energi som lagrats i det undermedvetna på grund av icke utlevda behov), på ett kontrollerat sätt, förhindrar man att de leder till destruktiva

urladdningar (Ibidem 70). På ett kollektivt plan tar sig behovet att avreagera sig uttryck i myter och religiösa kulturer. Nitsch menar att grunden för alla religiösa offerritualer ligger i behovet att få utlopp för den rena upplevelsen av avreaktionen, det vill säga en kommunikation med det undermedvetna (Ibidem s. 71). I den process som skapas i *o. m. theater* kan de undanträngda energierna, instinkterna, föras upp till ytan och hållas i schack med hjälp av de dramatiska tekniker som används i spelet.

pent-up energies and aggressions are made manifest by this excessive break-through, neutralised, and brought to consciousness by means of form. (Nitsch 1976:2: 158)

Efter denna avreaktion infinner sig enligt Nitsch "ein ruhiges, meditatives existenzbegreifen" (L: Nitsch 1982:1: 150). I detta tillstånd kan man uppleva livet i dess helhet. Avreaktionens förlängning i excessen får därmed hos Nitsch en betydelse som sträcker sig längre än den psykoanalytiska. I excessen inträder människan i ett kaotiskt tillstånd bortom de språkliga reglerna, samhällets normer, moral och lagar. I de extatiska finns en irrationell ociviliserad kraft som när som helst är beredd att svepa oss med sig (L: Nitsch 1974:3: 184). I upplevelsen av Alltet försvinner föreställningen om människan som skapelsens centrum, mål och mening. I lyckokänslor, i tillstånd av mystiska upplevelser, förlorar hon sin kategoritillhörighet och uppfattar sig som en del av det hela. Hon får en upplevelse av att bara existera – av ren existens. Nitsch beskriver hur denna upplevelse upplöser ordningen, småaktigheten, moralens rationalitet och uppdelningen mellan liv och död (Ibidem).

Die Intensität ist für mich ein ganz wichtiger Begriff. Intensität ist auch so ein Wort, das sich gar nicht so leicht definieren läßt. Es ist ein Begriff, den man sehr schwer in den Griff bekommt. Und trotzdem geht's mir darum, intensivstens zu leben. Und wenn man intensiv lebt, dann ist man da und dann, würd' ich sagen, dann ist man auch automatisch in der Liebe. (Nitsch i Ou: De Colle 1997: 51)²

Beskrivningen ligger nära upplevelsen av *flow* – ett begrepp hämtat från psykologin där man använder termen för att beskriva en känsla av total gemenskap. En upplevelse av att det inte finns någon skillnad mellan jaget, individen och de andra; mellan jaget och omgivningen. Under *flow* infinner sig en känsla av fullständig kontroll över de egna handlingarna. Tidsuppfattningen förändras på så sätt att allt framstår som en helhet, utan uppdelning mellan dåtid, nutid och framtid.³ En beskrivning som stämmer väldigt väl med extas som ett tillstånd där människan träder ut ur sig själv, att hon gripes av *enthusiasmos*, ett begrepp som påstås betyda "att en gud tager sin boning i henne" (L: Nilsson 1919: 126).

we have fallen free of every system, a sacred madness with no attachments spawns our great triumph in the naked space of infinity. language becomes speaking in tongues. the techniques of the o.m. theatre have delved deep into being. (L: Nitsch 1976:1)

Mysterium coniunctionis

[...] the basic excess-experience, approaches the truth of infinite being. birth, procreation, death, the death on the cross and the resurrection are all experienced simultaneously. (L: Ibidem)

Insikten om döden som förutsättning för allt liv är enligt Nitsch något som förnekas och undanhålls medborgarna i dagens samhälle. Han menar att det är viktigt att se döden i vitögat, att medvetandegöra den på ett analytiskt sätt (L: Spera 1999: 240). Nitsch jämför sin strävan efter denna enhet med alkemisternas sökande efter ”den gyllene stenen”. Denna sten med förmåga att omvandla materia till guld var i alkemin en symbol för motsatsernas förening – *mysterium coniunctionis*, ett tillstånd av enhet (L: Nitsch 1976:2: 159)⁴ Alkemin arbetade inte enligt våra vetenskapliga principer; de projicerade mytiska symboler från vårt undermedvetna i den alkemistiska processen, menar Nitsch. Denna procedur bestämdes av de symboliska krafterna.

[...] substances were melted down during the *mysterium coniunctionis* in order to achieve rebirth, to allow a new substance to come into being, which was supposedly gold. (L: Nitsch 1976:2: 158)

Substanserna fick rollerna av olika mytiska gestalter och deras förening i den alkemistiska processen (till exempel i form av en sammansmältning av olika metaller) motsvarar den enhet som uppnås i offerriter. Motsättningen mellan liv och död upphävs i en sådan enhet (Ibidem). De upplevda dikotomierna mellan födelse och död, uppbyggnad och nedbrytande, bildar en enhet som inte kan brytas.

[...] both the *mysterium coniunctionis* and the basic excess of the o.m. theatre are a union of opposites [...]. (Ibidem)

the *coniunctio*, the union of opposites, closely resembles the sacrificial procedures of mythology: ritual murder, castration and the most diverse form of sacrificial death and extinction of the personality – which aim at the attainment of an often supernatural renewal. (Ibidem)

Nitsch fortsätter med att jämföra sammansmältningen av motsatserna med

[...] the nocturnal sea-voyage, the descent into the pit, into the grave, into hell, the underworld or the subconscious. (Ibidem)

I alkemins *coniunctionis* finner alltså Nitsch samma

egenskaper som i myterna om hur ljusets gestalt offeras, offerar sig själv, företar en resa till underjorden för att sedan återuppstå. Den bibliska passionshistorien utgör ett typiskt exempel på detta.

Sexualitet och religiös extas

Nitsch menar att ett problem med den kristna läran är den upprättar en motsättning mellan sexualitet och helighet, trots att de båda företeelserna uppvisar stora likheter, till exempel i extasen (L: Spera 1999: 199). Ofta finner man likväl denna koppling inom olika kristna grupper och i framställningar med kristna religiösa motiv. Exempel på detta är den hänsyftning till sexualitet som görs när kyrkan benämns som Kristi brud och de erotiska underströmmar som mer eller mindre öppet manifesterar sig i olika väckelserörelser.

Herrnhuterna, för att nämna ett exempel från den protestantiska världen, utvecklade under 1700-talet en dyrkan av Jesu blod och sidosår med explicita erotiska inslag. Denna rörelse, med sitt ursprung i Schlesien, Böhmen och Mähren, fick inflytande även i Sverige. Herrnhuterna har med sin dragning åt mysticism och dyrkande av Kristi blod, likheter med Nitschs blodiga praktik.⁵ I mindre explicit form kan denna koppling mellan sexuell och religiös extas spåras i framställningar av heliga personers kontakt med det gudomliga, till exempel framställningen av *Den heliga Teresas extas* (1645–52) av Lorenzo Bernini eller i framställningar av den heliga Catherines stigmatisering.

Jung menade att det är vanligare i icke-västerländska kulturer med en koppling mellan det sexuella och det heliga, en förening som upplevs som *numinös*.⁶ Detta förklaras med att olika typer av *arketyper* är möjliga att aktivera på grund av att de kan associeras till varandra.⁷ I den judisk-kristna religionen skall dessa två komponenter ha tvingats isär (L: Stevens 1992: 112).⁸ Nitsch menar att sammanställningen av två så till synes disparata företeelser som kärleksakten (samlaget) och korset (offerdöden) inte är blasfemisk. Han hänvisar till en alkemistisk text där Jesu offerdöd på korset framställs som ett samlag med naturen. Kristus som brudgum, längtande till korsets äkta bädd (L: Nitsch 1963: 139, 1964:1: 60).⁹ Döden på korset uppfattas som ett nedstigande till helvetet, ett uppgående i naturen med förnyelse som avsikt. Därmed bildas en symbolisk likhet med en faktisk psykisk situation, urexcessupplevelsen och alla excessartade avreaktionskeenden (L: Nitsch 1964:1: 60–61).

Symbolen

Symbol är en term som ofta återkommer i Nitschs texter. Han använder uppenbarligen inte begreppet i den betydelse som Peirce använde det, som konventionellt tecken. Nitsch använder symbolbegreppet på samma sätt som det används bland romantiker och hos många

religiösa trosföreställningar. Symbolen innefattar betydelsen *i sig själv*, menar Nitsch. I detta knyter Nitsch an till Jungs begrepp arketyp: betydelsen finns nedärvd i vårt undermedvetna och beteenden kan utlösas vid ett möte med det reella tinget. Ibland använder Nitsch begreppet ordsymbol vilket troligen åsyftar ett språkligt tecken i textuell eller verbal form.

Nitsch menar att huvudavsikten med *o. m. theater* är att avtäckta de egentliga betydelserna hos de symboler som används inom olika kulturer och religioner. Han menar att det finns grundläggande orsaker till att ett specifikt objekt kommit till användning i till exempel kultiska sammanhang. Om lammkropparna som används i *o. m. theater* säger Nitsch att de i aktionen skall uppfattas som lamm, ingenting annat. (L: Spera 1999: 190–191) Lammet i sig är ingen symbol – det är mytologiseringen som gett det den betydelsen. Att lammet fått karaktär av en symbol handlar om att det haft en speciell funktion i kulturen som gjort att det fått funktionen av ett ställföreträdande offer. Tingen måste betraktas utan den symbolbelastning de fått genom religiösa och kulturella föreställningar, menar Nitsch. I *o. m. theater* kan en utvidgad mystisk form av närmande ske, en sinnlig registrering av det symboliska innehållet i konkreta objekt, menar Nitsch (L: Nitsch 1964:3, 1964:34). Som många mystiker och romantiska tänkare menar han att symbolerna tar vid där orden inte längre räcker till, symbolen undandrar sig tolkningen (L: Spera 1999: 190–191).

die symbolbildung hat viel mit kunst zu tun. ein symbol ist der sprache überlegen. es drückt etwas aus, das mit sprache nicht mehr zu sagen ist. (Op: Nitsch 1998)

I *MANIFEST das lamm* (1964) skriver Nitsch att effekten av att använda de symbolladdade objekten i *o. m. theater* leder via associationer från den sinnliga upplevelsen av det blodiga kadavret till myternas ursprung.

Der so ausgelöste assoziationskreis berührt sich sehr direkt mit der bewältigung der ständig zur orgiastik drängenden kollektiven vitalitätsaufwallungen des menschlichen. Mit deren endpunkten, sublimationen und verdrängungen, tritt das lamm meistens im symbolischen zusammenhang auf. Die dionysische aufwallung endet in der zerreiβung des gottes dionysos (des ihn symbolisierenden stieres), endet im exzeβ. (L: Nitsch 1964:2)

Målet med *o. m. theater* är alltså bemästrandet av de otämjda drifterna. Genom den så kallade *psykoarkeologiska* metoden kan djupt liggande impulser medvetandegöras och desarmeras. Termen psykoarkeologi avser både ett inträngande i det personliga psyket och i det nedärvda, avlagrade mytologiska stoffet i arketypens form (L: Nitsch 1969:1, 2). Däremot kan drifterna inte utplånas eftersom de för alltid, genom att de nedärvt från generation till generation, är en del av människans psyke. Genom *o. m. theaters*

katarsiska karaktär sker en frigörelse från drifternas makt (L: Nitsch 1964:3, 1964:4).

I den romantiska filosofin utgjorde symbolen en mötesplats ”mellan det sinnliga och det översinnliga”, den ”refererar till en transcendent värld och förkroppsligar det ofattbara och ’det heliga’” (L: Cornell 1985, 1988: 312). I symbolen sammanfogades det tidlösa med det förgängliga. Symbolen är till skillnad från allegorin inte förnuftsstyrd utan intuitivt skådad, menade Goethe, ”i symbolen sammanfaller betydelse och existens, men de är åtskilda i allegorin” (L: Jonsson 1995).

Goethe uppfattade symbolen som något enskilt vilken står för något större. I denna betydelse är inte symbolen ett konventionellt tecken, utan en exemplifiering (T: Sonesson 1998: 50). Den holländske idéhistorikern John Huizinga menar att en övergång från ett symboltänkande till ett allegoriskt tänkande skedde i skiftet mellan medeltiden och renässansen. Under medeltiden uppfattades hela kosmos som en ”Guds bok” – alla företeelser kunde läsas som symboler eller tecken.

Medeltiden förlorade aldrig ur sikte, att alla ting skulle vara orimliga, om deras betydelse vore uttömd i och med deras yttre funktion och existensform. Tvärtom när varje företeelse till stor del över i den andra världen. (L: Huizinga 1919: 217)

Symbolism är, sedd från det kausala tänkandets ståndpunkt, liksom en kortslutning i tankesystemet; det är som om tanken inte sökte sambandet mellan två ting i deras orsakssammanhang, utan plötsligt fann detta samband genom ett hopp såsom ett samband, inte mellan orsak och verkan, utan mellan innebörd och syfte. (Ibidem: 218)

Den tyska romantiken anslöt till ett liknande tänkande och därför uppfattades naturen en symbol för olika själsliga tillstånd, Gud etcetera. I romantikens tankevärld finner man också arvet från nyplatonikerna. Konstnärens uppgift var att utforska de ”analogier eller korrespondenser” som låg förborgade här. Det vill säga ”sammanfoga den synliga världen med den osynliga och översinnliga” (L: Cornell 1985, 1988: 312). För den tyska romantiken var symbolen inte entydig, utan istället mångtydig, mångfasetterad och betydelsen var undflyende. Allegorin uppfattades som en rebus som man med rätt kod kan tolka, medan symbolen var ett kraftfält av olika betydelser. För romantikern har symbolen en betydelse som är möjlig att komma åt utan någon kod, utan att känna till de konventioner som ligger till grund för den. Det handlar om en speciell känslighet som konstnären har utvecklat, och som gör det möjligt att nå fram till det förborgade. Denna känslighet finns också hos barnet, vilden och kvinnan, som inte begränsas av ett logiskt kausalt tänkande. En tilltro till symbolernas möjlighet att kommunicera som

liknar Nitschs uppfattning. Symbolen står inte för något annat utan det är tingen själva som framträder (ordet i ett lingvistiskt sammanhang), och skillnaden mellan uttryck och innehåll suddas ut. Symbolen är alltså självreferentiell och i mötet med symbolen erfar man, på samma sätt som i offrandet,

in a moment of linguistic presence the underlying unity of self and other, subject and object, observer and observed which is unattainable within the limits of reason, representational language and conceptual thought, since these notions are based on precisely those distinctions. (Ei: Schlutz 2001)

Man finner alltså en stark överensstämmelse mellan Nitschs *o. m. theater* och romantikens världs-uppfattning. I sitt verk överträder Nitsch den traditionella konstens gränser och realiserar sin vision, sin utopi idag (L: Nitsch 1997: 13)

Den estetiska ritualen, konst som religionssubstitut

Nitsch beskriver *o. m. theater* som en "estetisk ritual", "en estetisk form av bön" i ett konstnärligt sammanhang. I vår sekulariserade tid har religionens förlösande kraft försvunnit, menar Nitsch. Konsten har fått axla religionens roll och ersätta de religiösa upplevelserna. Nitsch menar att den kristna kyrkan brukar en alltför abstrakt symbolvärld som fjärrmat sig från de konkreta sinnliga upplevelser människor har behov av. Nitsch anser också att i och med att konsten förlorat sin funktion och roll som återgivare av verkligheten, har den också fått en annan roll. Konstnärer som tonsättaren Alexander Scriabin uppfattade sin *syntetiska* konst som en religionsersättning, skriver Nitsch; allkonstverket är ett sökande efter verkliga iscensättningar som förut togs om hand i kultiska bruk (L: Nitsch 1995: 290).

Med *o. m. theater* försöker Nitsch skapa en livsbejakande estetisk ritual; en estetisk liturgi som kan innefatta hela livet och förvandla det till en bejakelse av sinnena och livet (L: Nitsch 1982:1 s. 150). Orsaken till att konsten kan fylla tomrummet efter religionen är att konsten är

the most intensive form of experience, an experience which changes one's whole life and is situated on the far side of the dichotomy of good and evil. (L: Hegyi 1997: 13)

Nitschs mål med *o. m. theater* är att förändra världen, den är ett bidrag till världens förlösning – *o. m. theater* är inte ett teaterstycke utan en världsåskådning (L: Spera 1999: 40). Som föregångare till *o. m. theater* ser Nitsch det tragiska dramat som uppstod ur en önskan att finna excessupplevelsen befriad från sitt religiösa innehåll; en ickereligös utlevelsemöjlighet där dramatiska effekter och konstnärliga medel används för att uppnå en

urexcessupplevelse (L: Nitsch 1964:1: 84). Enligt Nitsch insåg Nietzsche att de antika grekernas styrka och friskhet berodde på att de tilläts beskåda och delta i grymma handlingar. Med *o. m. theater* vill Nitsch därför skapa en konst som innebär ett nytt sätt att förstå tillvaron, skapad av ett nytt prästerskap (konstnärerna) som hyllar och tillbeder livet i alla dess former (L: Nitsch 1962:3, 1962:4).

o. m. theater tillåter deltagarna att släppa fram den inneboende driften att döda; ett ansvarsbefriat glädjefyllt upplevande av dödandet tillåts inom ramen för aktionen, menar Nitsch. Han betonar dock att det innebär ett stort ansvar att släppa fram dessa drifter. Tack vare att de dionysiska orgierna frammanas inom en kontrollerad ram, det vill säga inom ramen för *o. m. theater*, så kan de kontrolleras och göras säkra.

[...] alle aktionen ereignen sich wirklich, aber ihr sinnzusammenhang liegt in der form, in der findung neuer ästhetischer werte. nichts geschieht um der aussage willen, sondern um der form willen. (L: Nitsch 1970:1 s. 39)

Offer

Offret och offrandet har en central plats i *o. m. theater*, med slaktade djur och korsfästa aktörer. För Nitschs har poeten, pjäsförfattaren och skribenten Hugo von Hofmannsthal varit en viktig inspirationskälla.¹⁰ *Das Gespräch über Gedichte* (1903) har med sitt resonemang om den poetiska symbolens ursprung i offerhandlingen haft stor betydelse för koncipieringen av *o. m. theater*. I en anekdotisk berättelse beskrivs där hur människan, en gång i historiens gryning, kommer till insikt om sin separation från den omgivande världen.¹¹ Alienationen uppstår i och med framväxten av språket som åstadkommer en uppdelning mellan representationsformen och det som representeras och därmed sönderdelar världen. Människan som dittills upplevt sig leva i symbios med världen blir på grund av språket alienerad. I Hofmannsthals berättelse blir döden det enda sättet att fly. Men precis i självmordets stund,

in a moment of semiconscious substitution, he kills the animal instead of himself, thus performing the first sacrificial act. (Ei: Schlutz 2001).

I denna ställföreträdande offerakt upplever exekutören sin egen död och det individuella medvetandet utplånas för att uppgå i förening med allt. I offrandet upphör för ett ögonblick alienation i tillvaron.

Das Tier starb hinfert den symbolischen Opfertod. Aber alles ruhte darauf, daß auch er in dem Tier gestorben war, einen Augenblick lang. Daß sich sein Dasein, für die Dauer eines Atemzugs, in dem fremden Dasein aufgelöst hatte. – Das ist die Wurzel aller Poesie [...]. (L: Hofmannsthal 1903: 91)

I poesins symboliska språk återfinns samma förmåga att, på ett språkligt plan, överbygga de begränsningar

som orden har i vardagliga eller vetenskapliga sammanhang, menade Hofmannsthal. Både i offerhandlingen och poesin finns kraft att återskapa det förlorade paradissiska tillståndet genom en återförening av världen och det medvetna subjektet. Då kan den värld, den paradissiska tillvaron, återskapas som föregick de kategoriseringar som färgar medvetandets upplevelser.¹²

En annan för Nitsch viktig inspirationskälla var Sigmund Freud. I den Freuds *Totem und Tabu* finns en passage som utförligt beskriver ett djuroffer (denna text finns återgiven i L: Nitsch 1964: 73).

Den helige Nilus berättar om en offersed hos beduinerna i Sinaiöknen i slutet av 300-talet efter Kristi födelse. Offret, en kamel, bands och lades på ett enkelt stenaltare; stammens ledare lät deltagarna gå runt altaret tre gånger under sång, tillfogade djuret det första såret och drack girigt av det framvällande blodet; sedan störtade sig hela församlingen över offret, högg med svärdens loss bitar av det skälvande köttet och förtärde dem råa. (L: Freud 1913: 148)

Freud beskriver dessa totemmåltider som dubbelbottnade tillställningar där klanens totemdjur grymt avlivades och förtärdes råa. Handlingen pendlar mellan en förbjuden akt och ”den ljudligaste festglädje”, en ”påbjuden excess, ett högtidligt brott mot ett förbud” där alla klanmedlemmar tvingades att delta (L: Freud 1913: 149).

I konsten (av i dag), skrev Nitsch i ett tidigt manifest, har offret/offerhandlingen förändligats och blivit en oblodig, symbolisk historia. Den har därmed förlorat sin moraliska betydelse (L: Nitsch 1962:3, 1962:4). *o. m. theater* iscensätter därför verkliga offer. Genom aktionerna skapas en medvetandegörande regression vars mål är att gå vidare, bortom regressionen och den fundamentala excessen (L: Schrage 1997: 74).

När det gäller diskussionen om offret och betydelsen av detta så kan man urskilja åtminstone två olika riktningar: en strukturell-funktionell och en som företräds av den franske skriftställaren Georges Bataille, offerandet som *transgression*.

Företrädare för den strukturell-funktionella riktningen har en ventilationistisk tolkning av offerceremonier; de uppfattar offerandet som en säkerhetsventil, ett sätt att kanalisera den frustration som uppstår i ett socialt system. René Girard argumenterar för att offerandet i grunden är ett substitut (L: Girard 1972). Samhället utser en syndbock som offeras under ordnade former för att förhindra okontrollerade våldsbrott som kan hota den sociala ordningen. Samhället använder sig av någon som är offeringsbar för att kanalisera det våld som annars skulle drabba samhällsordningen (avsikten att offret skall blidka gudarna att framkalla regn eller dylikt är för Girard sekundärt). Temat med

syndabocken är, enligt Girard, ursprunget till myter och ligger bakom religioners framväxt. Genom att utse syndabocken låter samhället aggressiva och våldsamma impulser få sitt utlopp under kontrollerade former. Detta gäller även när riten släpper lös, till synes, okontrollerat våld: ”*Dionysus is the god of decisive mob action*” (L: Girard 1972: 134).¹³

Tanken på offret och excessen är också grundläggande i *den allmänna ekonomi* som Bataille utarbetar. Begreppet utgift, vilken avser improduktiva handlingar där betoningen ligger på ”en förlust” så stor som möjligt ”för att handlingen skall få sin verkliga innebörd”, är centralt för att förstå offrets innebörd för Bataille (L: Bataille 1933: 15). Den allmänna ekonomin är närmast en naturlag i Batailles föreställningsvärld, att jämföra med hur solens överflödande energi (utan krav på motprestation) medför att systemen på jordytan mottar mer energi än de kan göra av med, varvid ett energiöverskott uppstår. I den allmänna ekonomin är principen att förbrukandet av rikedomar kommer i första hand, en inställning som befinner sig långt ifrån den traditionella ekonomin (där det är av vikt att debet och kredit skall gå ihop).

Man finner hos Bataille på samma sätt som hos Girard en uppfattning om offret som något nyttigt för samhället. Kriget är ett exempel på katastrofalt slösande med överskottsenergi (L: Bataille 1949: 55). Om människan inte av egen kraft förmår göra sig av med överskottet så kommer den obrukbara energin ”som ett vildjur man inte kan dressera” att förstöra oss i form av en explosion som är oundviklig (Ibidem). Eftersom solens slösande energi är grundläggande för uppfattningen om den allmänna ekonomin så förstår man att Bataille i *Den fördömda delen* uppehåller sig en hel del vid aztekernas människooffer till solens ära. I Batailles skrifter finner man en förening av det höga och heliga med det låga och fränstötande, vilket kan illustreras av titeln på en av de pornografiska verk som han producerade *Solar Anus* (1927).

För denna texts vidkommande är även Batailles definition av begreppsparat *homogenitet* och *heterogenitet* av intresse. Motsatsen mellan *homogenitet* och *heterogenitet* är central för Bataille. Det homogena är en sluten ekonomi, där debet och kredit går ihop. Heterogenitet står för måttlöshet, slöseri och excess. Det heterogena är det radikalt andra.

Till det heterogena hör det som det homogena har ratat, t ex tabubelagda beteenden och utsöndringar från människokroppen eller samhället: menstruationsblod, uppkastningar, urin, avföring, sopor, kadaver, lik, men också pöbel, aristokrater, trasproletärer, våldsbenägna, mentalsjuka, ledare och poeter. Vidare kroppsdelar; personer, ord och handlingar som antyder erotik: drömmar och neuroser samt det som är heligt. (Ts: Marner 1996: 23)¹⁴

Marner beskriver Batailles tänkande som ”anti-

semiotiskt”, med en ovilja mot klassificering, symbolik och mot betydelse. En teckenrelation är alltid ett uttryck för en frånvaro. Då referenten är verkligheten själv, är tecknets innehåll alltid en frånvaro av det som är det reella objektet, ansåg Bataille (Ibidem: 20–21). Det heterogena är den rest som återstår när en teckenrelation har upprättats. Det som stötts ut.

Sett i det perspektivet blir Batailles preferens för det heterogena till en antipati mot språket. Det hjälper oss inte att se verkligheten utan tvärtom, språket hindrar oss att se verkligheten. (Ibidem: 23)

Endast i *transgressionen*, i överskridandets princip, finns en möjlighet att ”upphäva den individuella särskilheten – det diskontinuerliga” (Ibidem). Endast i *transgressionen* kan vi uppleva helheten (Ts: Marner 1997: 52). *Transgression* kan bestå av överträdelser av förbud, i form av ”offerritualer, erotik, konst och festande” (L: Marner 1996: 22). Konsten spelar alltså en framträdande roll som möjlighet till *transgression*. Konstens uppgift är att

försätta oss i ett tillstånd av maximal ångest. [...] Eggat av beröringen med döden, i stånd att ur de tecken som suggererar dödens tomhet utvinna en starkare förmimelse av liv [...]. (L: Bataille 1957 s. 53)

Bataille anser också att vissa typer av konst kan ses som religionens arvtagare och att vår tids dramer och komedier är ”förlängningar av gamla offerriter” (Ibidem: 54). I Marners tolkning av Batailles tänkande finner man uppfattningar som kanske kan förklara Nitschs förkärlek för den informella konsten, efter som denna konst

etablerar idén om det fula och det oansenliga osv men också övergången till ett ickeföreställande plastiskt språk. I den informella konsten har människans diskontinuerliga perspektiv i det piktorala övergivits till förmån för en ren visualitet som med Bataille skulle kunna ses som kontinuitetens och dödens ”perspektiv”. Bilden blir själv ett ting. (Ts: Marner 1996: 27)

Brytandet av tabun, offret, excessen och det radikalt onda för oss så nära verkligheten det går (med det onda avser Bataille inte i första hand handlingar som ”består i att missbruka egen makt på svagares bekostnad” utan tvärtom sådana som går emot ens egna intressen ”och förutsätter en måttlös längtan efter frihet”, L: Bataille 1957: 51). Offrandet ger en möjlighet

att överge sig själv och sin homogenitet. I offerritualen blir människan medveten om sin egen dödlighet som grundläggande i tillvaron, som ses som en avstyckning från totaliteten. Genom offret som en representation av det man inte kan se – döden, kan människan i dödandet av djuret se sig själv som dödad, och därmed nå det heliga, som är lika med döden. Därmed upphävs människans särskildhet och hon integreras i tillfällig tidlöshet. (Ts: Marner 1996..s. 24)

När Bataille beskriver aztekernas grymma människooffer menar han dock att ”ögonblick av stegrad livs-

intensitet är nödvändiga för den sociala sammanhållningen” inte kommer i första hand. Offrandets huvudsakliga uppgift är att är att åstadkomma ”överskridande och *sammansmältning* människor emellan” (L: Bataille 1957: 55). Man finner paralleller till aktionisternas äckelvall när Bataille om häxsabbatens skriver om den ”förbisedda storheten i dessa besmutsningsriter, vilkas innebörd är längtan efter en besmutsning utan gräns” (Ibidem: 56). Bataille föraktade de människor som strävar efter att överleva i första hand. Att maximalt öka livsintensiteten var idealet och här utgjorde offrets förstå att skapa kontakt mellan individen och det heterogena, det vill säga hennes dödlighet, en viktig del som förutsättning för begäret och tillfredställelsen. Att fullständigt uppgå i referenten är dock omöjligt.

Det fullständiga uppgåendet i referenten som eftersträvas i utplåningen av synvinkeln är enligt semiotiken en omöjlighet, precis som döden som inte kan erfaras i livet. [...] Man kan inte uppleva den totala referenten eftersom det vore en gudomlig erfarenhet. (Ts: Marner 1996: 26)

Verkligheten är för Bataille något oformligt och ogripbart, han opponerar sig mot den akademiska världens sökande efter förklaringar eftersom dessa skapar former som döljer det reella, inte avtäckar det. Han skriver i en ordlista (vars syfte inte är att definiera orden eftersom dess mening då förstörs) om slakthus bl. a. att ”slakterier är särskilda och osynliggjorda i dagens samhälle” (L: Marner 1999: 153).

Vegetationsgudar

I många kulturer förekommer tillbedjan och offrande av så kallade *vegetationsgudar* som måste dö för att livet skall kunna återuppstå. Denna tanke lanserades av antropologen James Frazer i hans jämförande religionsstudie *The Golden Bough* (1890). Studien fick stort inflytande över 1900-talets föreställning om olika kulturers släktskap (och återspeglas i flera av Freuds och Jungs arbeten). *The Golden Bough* utgörs till stora delar av en komparativ studie mellan olika kulturer och religioner, samtida och antika, med vegetationsgudarna i centrum. I Frazers bok jämförs myterna om Attis, Adonis, Isis och Osiris, och Dionysos. I dyrkandet av dessa gudar ingick ofta att gudens kropp rituellt sönderlets (till exempel Dionysos och Osiris). Därefter spreds gudens kropp på fälten (Osiris) eller förtärdes av deltagarna i riten (Dionysos och Jesus). Även Kristi liv och offerdöd uppvisar de för vegetationsguden karakteristiska dragen; hans död på korset är en förutsättning för att människan skall få frälsning – pånyttfödas.

Strategi

I det följande diskuteras på vilket sätt Nitschs intention materialiseras i iscensättningarna av *o. m. theater*.

Först behandlas det sinnestillstånd, den stämning, som Nitsch försöker skapa för aktörer och åskådare till *o. m. theater*.

Liminal och Liminoid

Uppfattningen om konsten som ersättning för de religiösa behoven i ett sekulariserat samhälle omfattas såväl av aktörerna inom det ovan nämnda teateravantgardet som av Hermann Nitsch. Uppfattningen har sin teoretiska motsvarighet i antropologen Victor Turners teorier om det *liminoida*. Däremot har jag inte funnit belägg för att Turners teorier direkt skulle ha påverkat Nitsch och det tidiga teateravantgardet (utom Richard Schechners Performance Group).

För att förstå termen liminoid måste man börja med det liminala. Turner menar att det kan vara svårt att få grepp om vad som kännetecknar det liminala eftersom det till sin natur är ett mellanrumsfenomen; det uppträder mellan de positioner som upprättas i den sedvanliga sociala strukturen med hjälp av lagar, vanor, konventioner och ceremonier.¹⁵ Liminalitet kopplas till död, fosterstadium, osynlighet, mörker, bisexualitet, det vilda och fenomen på himlavalvet som sol- och månförmörkelse. De liminala fenomenen uppvisar en blandning av "lowiness and sacredness, of homogeneity and comradeship", skriver Turner (L: Turner 1969: 96). Målet med det liminala tillståndet är att uppnå en *tabula rasa*; ett tillstånd av tomhet, en blank sida på vilken gruppens visdom och vetande kan skrivas in (L: Ibidem: 103). Inslag av förnedring och förödmjukelse är vanligt förekommande, även vid initiering till höga positioner - hövdingtillsättning och liknande.

I det industrialiserade samhället har underhållningsindustrin, fritidsindustrin tagit över många av de funktioner som religionen tidigare hade, anser Turner.¹⁶

Religion, like art, *lives* in so far as it is performed, i. e., in so far as its rituals are "going concerns." If you wish to spay or geld religion, first remove its rituals, its generative and regenerative processes. For religion is not a cognitive system, a set of dogmas, alone, it is meaningful experience and experienced meaning. In ritual one *lives through* events, or through the alchemy of its framings and symbolings, relives semiogenetic events, the deeds and words of prophets and saints, or if these are absent, myth and sacred epics. (L: Turner 1982: 86)

I det moderna, fragmentariserade och sekulariserade samhället har möjligheterna till upplevelser av liminala tillstånd begränsats (eller försvunnit). Behovet av dessa upplevelser är dock centralt för människan, menar Turner, och därför har konsten tagit över de livsnödvändiga liminala funktionerna - *liminoida*. Konsten utgör en zon fri från de normaliserande lagar som krävs för att upprätthålla samhällsstrukturen. Turners teorier kan uppfattas som en funktionell förklaring till varför

Nitschs och hans meningsfränder menar att konstens uppgift är att ersätta religionen.

Skillnaden mellan liminal och liminoid är enligt Turner följande: (1) Liminal uppträder i stam- och tidiga agrarsamhällen, liminoid i högt organiserade samhällen som uppvisar något som Turner kallar "organic solidarity" där invånarna är bundna av relationer som bygger på kontrakt (L: Turner 1982: 53). Turner menar att liminoida fenomen blir tydliga under industrialismens genombrott, men att de första tecknen redan finns bland annat i de grekisk-romerska stadsstaterna, och under feodalismen. (2) Det liminala är kollektivt medan liminoida fenomen kan ha kollektiva uppträdandeformer men oftast genereras ur en individ. (3) Det liminala är ett socialt integrerat fenomen medan det liminoida uppträder utanför de politiska och ekonomiska processerna. Det är marginellt – och till sin karaktär pluralistiskt, fragmentariskt och experimentellt. (4) De liminala fenomenen har ett kollektivt symbolspråk medan de liminoida snarare är av personlig-psykologisk art. (5) De liminala fenomenen tenderar att förstärka det rådande systemet medan de liminoida ofta är en del av en kritisk och revolutionär praktik. Dessa två typer samverkar i det moderna samhället, det liminala i kyrkan och det liminoida i fritidssektorn: konst, sport, spel osv. Det liminoida innebär en typ av varuform.¹⁷

De kriterier som Turner satta upp för det liminoida stämmer väl in på Nitschs projekt, i ett par passager i beskriver Turner ritualen i termer som vi ska se längre fram nästan är en beskrivning av *o. m. theater*.

Ritual is, in its most typical cross-cultural expressions, a synchronization of many performative genres, and is often ordered by dramatic structure, a plot, frequently involving an act of sacrifice or self-sacrifice, which energizes and gives emotional coloring to the interdependent communicative codes which express in manifold ways the meaning inherent in the dramatic *leitmotiv*. (L: Turner 1982: 81)

Ritual, in fact, far from being merely formal, or formulaic, is a symphony in more than music. It can be-and often is-a symphony or synaesthetic ensemble of expressive cultural genres, or, a synergy of varied symbolic operations, an opus which unlike "opera" (also a multiplicity of genres as Wagner repeatedly emphasized) escapes opera's theatricality, though never life's inexpugnable social drama, by virtue of the seriousness of its ultimate concerns. (Ibidem: 82)

Kroppen i ritualen

Den amerikanska religionsforskaren Catherine Bell menar att den fysiska kroppen och de upplevelser som förmedlas genom den är centrala för ritualen och ritualiseringen. Den rituella praktiken skapar, genom en serie fysiska rörelser organiserade i enlighet med ett uppställt system för *privilegerade oppositioner*, en rumslig och temporal miljö – ett rituellt rum (L: Bell 1992:

98). Med privilegierade oppositioner, ett begrepp som Bell använder inspirerad av Bourdieu, avser hon olika typer av dikotomier som brukar användas i rituella sammanhang: dels sådana som skiljer det rituella från det alldagliga, men även sådana vanliga motsatspar som manligt – kvinnligt, ljus – mörker, själ – kropp och så vidare.¹⁸ I ritualen definieras rummet och tiden av de fysiska rörelserna, skriver Bell. Genom att fokusera på akten i sig belyser man hur kroppen skapar och skapas av miljön. Vilket borde innebära att den rituella handlingen skapar ett rituellt rum som ger upphov till rituella handlingar; ett cirkulärt beroendeförhållande. De fysiska kroppsrorelsernas får betydelse som upplevd verklighet i ritualen, till exempel akten att falla på knä (vilken inte bara kommunicerar underkastelse utan också producerar en kropp som identifierar sig med underkastelse, L: Bell 1992: 100).

I *o. m. theater* vill Nitsch skapa betydelser baserade på olika ställningar som deltagarnas kroppar intar. I det som Nitsch kallar kroppsgrammatik exemplifieras de ledmotiv som bygger upp spelet (s. 95-96). Kroppsgrammatiken innefattar både den ställning som intas av de enskilda kroppar som bygger upp scenbilderna och hur dessa organiseras spatialt, vilket skulle kunna motsvara en sorts språklig syntax/grammatik (L: Spera 1999, s 79).

Berghaus skriver att ritualens helande funktion bygger på rent fysiska, katarsiska upplevelser. Ritualen är en symbolisk representation av det kollektiva undermedvetna och får speciell betydelse i kristider.

In a crisis situation, the individual, overwhelmed by the chaos, relives the experience of impotence as a young child and regresses to primary instinctual behaviour: ritual action. (Ts: Berghaus 1998: 67)

Berghaus menar att den extatiska upplevelsen, trancen som deltagaren i vissa ritualer upplever, fungerar som en katharsisupplevelse som kanaliserar och frigör de spänningar som på grund av krisen ackumulerats i det undermedvetna – en ventilationistisk tolkning av ritualens funktion.

Den kroppsliga närvaron och sättet att agera är av central betydelse för upplevelsen av Nitschs aktioner. Deltagaren i *o. m. theater* kommer, genom den sinnliga upplevelsen av tabubelagda substanser och handlingar, att tränga igenom den så kallade äckelvalLEN – genom en sinnlig upplevelse överträda de gränser och tabun som samhället ställt upp.¹⁹ Endast genom denna totala sinnesretning åstadkoms en pånyttfödelse av symbolerna och möjligheter till nytolkning skapas. Skillnaden mellan *o. m. theater* och andra typer av verkligheten är formen, det formella. I en intervju 1968 säger Nitsch att

die kunst muss schön sein. und das heisst, sie ist formal. ohne form gibt es keine kunst. an der form liegt alles. die

eigentliche botschaft, die die kunst den menschen bringen kann, ist form. kunst ist form. (L: Spera 1999: 99)

De reella iscensättningarna

meine sprache weist auf realität, besser: ist diese. (Nitsch i L: Schmatz 1992: 22)

Hur menar Nitsch att det berusande, orgiastiska tillståndet skall uppnås? Som vi berört ovan är det de europeiska tachisternas måleri som är utgångspunkten och den direkta utlösande faktorn bakom koncipieringen av *o. m. theater*. När dessa konstnärer lämnade de figurativa och föreställande framställningarna och istället intresserade sig för den måleriska akten övergavs måleriets representativa aspekt. I *MANIFEST das lamm* menar Nitsch att konsten har blivit automatisk, att den transformerat sig till ren kontemplation över verkligheten (L: Nitsch 1964:2, 1964:3: 140). Med automatisk avser Nitsch troligen att det undermedvetna kan manifesteras sig i det denna typ av måleri (jämför surrealisternas inflytande på action painting i USA). Måleriet och konsten blir därmed, enligt Nitsch, frigjorda från det medvetna skapandets begränsningar och konventionella föreställningar om hur en målning skall se ut (som realistiska återgivningar av verkligheten till exempel). Genom att lämna avbildandet bakom sig, gå bortanför språket, kunde tachisterna frilägga eller uttrycka inre, djupt liggande känslor och uttryck. Det undanträngda förkroppsligades i ren form. Istället för att illustrera, avbilda eller på annat sätt vara beroende av verkligheten blev konsten ett medel att aktivt skapa verklighet och forma världen. Konsten har utvecklats i riktning mot ett användande av verkligheten som direkt medel för skapelsen, skriver Nitsch i inledningen till sitt manifest 1964 (Ibidem).

Aktionsmåleriet har kommit att framstå som en dramatisk process, till och med som ”dramats urform”, anser Nitsch (Spera 1999: 60). En extatisk akt blir jämförbar med en offerhandling. För Hofmannsthal framstod det poetiska ordet som en brygga mellan världen och den enskilda människan, för Nitsch får den måleriska akten samma betydelse. I aktionsmålningen överbryggas skillnaden mellan konstnären och verket.

Nitsch deutet das Leben als Passion, den Malprozeß als verdichtetes Leben und damit als Inbegriff der Passion. (L: Schmed 1997.)

Det syntetiska uttrycket (som för Nitsch innebär en kombination av sinnesuttryck) blev intressant i det in-formella måleriet. Genom det konkreta arbetet med färgen, hållandet, sprutandet och smetandet, undersöktes färgens egenskap som substans. I aktionen, aktionsteatern togs ytterligare ett steg. I den upplevdes

verkliga skeenden, verkliga/faktiska händelser, som konst (L: Nitsch 1969:4).

Nitsch insåg tidigt att verkliga upplevelser endast kan förmedlas om alla sinnen stimuleras, eftersom erfandet av reella upplevelser sällan begränsas till bara ett eller ett par av sinnen. Tanken på det syntetiska uttrycket (ett uttryck som stimulerar alla sinnen) är därmed en förutsättning för att realisera ett skeende som ska kunna upplevas som verkligt.²⁰ Det totala dramat förmedlas både av de sinnen som traditionellt medvetet används vid kommunikation (i den västerländska kulturen), synen och hörseln, och av det som Nitsch kallar den ”utvidgade lyriken”; känseln, smaken och luktsinnet (L: Nitsch 1969:4). *o. m. theater* är skapat för att utsätta åskådaren (deltagaren, medspelaren) för en intensiv estetisk, mystisk förståelse av omvärlden. De fem sinnen skall stimuleras till orgiastiskt handlande, enligt Nitsch (L: Nitsch 1982:1: 150). Denna stegring av sinnen jämför Nitsch med psykoanalysen men istället för att verbalt associera, iscensätter han aktioner vilka ”bis zum endpunkt der abreaktionsorgiastik [sich] steigern” (Ibidem).

Som medel för att stegra den orgiastiska avreaktionen använder Nitsch sönderslitandet av rått kött, uttagningen av slaktade djur, trampande i tarmar, skrikande och larmande musik, vilket manar fram grundläggande sinnliga aggressiv-sadistiska känslor. Tack vare spelets sinnesstimulerande utbrott i spelets peripeti och i upplevelsen av katarsis kan förträngda områden bli medvetna (Ibidem).²¹ Eftersom det som framställs är verkliga händelser och handlingar kan åskådaren leva sig in i skeendet och identifiera sig med aktörerna, menar Nitsch. Det händer honom/henne själv, åskådaren når genom *Självet* fram till ”sinnesmystiken”, förklarar Nitsch. Händelserna i spelet för åskådaren i kontakt med sin egen existentiella verklighet. Genom framställningar med mytisk symbolik uppstår en entymologiserande medvetenhet av det mytiska undermedvetna – det kollektiva omedvetna (Ibidem).

De ”reella” iscensättningarna

Sönderslitandet av djurkropparna i *o. m. theater* är ett estetiskt substitut för människooffer, skriver Nitsch i *blutorgelmanifest*. (L: Nitsch 1962:3, 1962:4) Upplevelsen av avreaktion kommer automatiskt under aktionerna och *o. m. theater* kan med de djupgående avreaktioner som upplevs förmå aktörer och publik att övervinna de excessiva drifterna genom att *ersätta* dem med ett sublimerat uttryck. Även om Nitsch med åren blivit radikalare och genomfört slakt av djur inför publik, så är offer av människor i *o. m. theater* alltid skenbara. Korsfästningarna är inte heller av den typ där aktören spikas fast på korset (som är fallet under

passionsveckan i byn Cutud i Pampangaprovinsen på Filipinerna) utan framställningen är så bekväm som möjligt för de inblandade, inom ramen för vad gestaltningen tillåter.

Trots all retorik om reella iscensättningar är det alltså i Nitschs fall inte fråga om verkligt offerande av människor, utan om ett sublimerat uttryck som skall frigöra de inneboende drifterna – ett förhållande som komplicerar förståelsen av Nitschs teorier. Det rör sig alltså om representativa handlingar istället för de verkliga vilket förfaller som en anomali i Nitschs tänkande eller en anpassning till rådande rättsläge. Uppgifter förekommer om att Nitsch skulle vilja iscensätta verkliga människooffer (se till exempel Ts: Cavefors 1992: 7). Detta förnekas dock med eftertryck av Nitsch (L: Spera 1999: 183). Att uppgiften upprepas så ofta beror, enligt honom själv, bland annat på formuleringar i läsdramat *die eroberung von jerusalem*, en text som ofta brukas anföras av Nitschs kritiker (Ibidem).²²

Samtidigt menar han att konstnärer i princip kunde få använda sig av kroppar efter avlidna människor. Den konstnärliga verksamheten borde kunna jämföras med vetenskaplig, medicinsk forskning, menar Nitsch, där användandet av döda människokroppar är tillåtet. Konstnärer forskar ju också med målet att hjälpa människor, säger han (Ibidem s. 188). Nitsch förefaller ambivalent i sin hållning till att döda människokroppar skulle utgöra en realistisk vision för *o. m. theater*. Man kan i detta sammanhang nämna den i dag så aktuella tyske professor Gunther von Hagens *Körperwelten*, anatomiska utställningar bestående av döda människokroppar, för att se att Nitsch aldrig realiserade idéer inte är så unika.

Målet med *o. m. theater* är att befria människor från de undanträngda drifter som hotar att förgöra mänskligheten då de får okontrollerade utbrott. En viss form av sublimering (i form av att djur ersätter människor i offerhandlingar) är i detta ljus förklarlig. Dessutom skiljer sig sublimeringen i *o. m. theater* från de mer abstrakta formerna av människooffer i kristna sammanhang, eftersom de sinnliga upplevelserna är desamma som vid reella offer.

Avmytologisering

Det sensuella uttrycket i tachismen utgör en form av regression, menar Nitsch. Uttrycket aktiverar det undermedvetna genom konkreta medel. I *o. m. theater* har Nitsch velat kombinera den elementära sinnligheten i de arkaiska kultföremålen med uttryckskraften i barns kladdande (L: Spera 1999: 195). För Nitsch innebär alltså aktionsmåleriet en slags regressiv akt. I den kan aktören/konstnären sinnligt utforska och bearbeta tabubelagda substanser och handlingar, till exemplet de äckelkänslor man känner inför kladdiga och kletiga

material – känslor som i en psykoanalytisk diskurs har sina rötter i tabubeläggandet av barnets spontana kladdande med sin avföring. När tabun som byggts upp under barnets socialiseringsprocess bryts, kan de förbjudna substansernas och handlingarnas grundläggande (och för människan ofta centrala) betydelser erfaras. Nitsch beskriver sin fascination över hur de tachistiska målarna använde sig av färg som substans.

Det stora steget i utvecklingen av aktionen ur aktionsmåleriet tas när konkreta material börjar användas (L: Spera 1999: 195). De konkreta objekt som ingår i Nitschs aktioner utgör ett chiffer för en inre psykisk verklighet, vars djup kan pejlas/undersökas och de underliggande arketyperna blottas, menar Nitsch. Alla faktiska objekt bär på symboler som lagrats över dem. Anledningen till symbolbelastningen är att myter, diktning med mera tagit sinnliga och intensiva registreringar av livets grundsubstanser i anspråk (L: Spera 1999: 195). Avsikten med *o. m. theater* är att göra dessa arketyper/grundsubstanser medvetna. Symbolbelastade objekt kan ställas samman enligt samma principer som förekommer i drömmar, i psykoanalysens associationer eller i myten; och därigenom dechiffreras. Mytens realitet förkroppsligas. Då dessa djupt liggande arketyper och principer förs upp till ytan dras de undan från det instinktiva, blir medvetandegjorda och därmed möjliga att förstå på ett konstruktivt sätt (L: Nitsch 1964:2, 1964:3).

Nitsch beskriver sin teater som bestående av två sidor: Å ena sidan handlar det om en av-mytologisering, å den andra om en av-tabuisering. Då verkliga objekt uppträder är de belastade med symboliskt tänkande. Genom att bearbeta motbjudande substanser kan man befria sig från de symboliska betydelserna och istället inrikta sig på de sinnliga intryck som blod och tarmar ger upphov till. Då är befrielsen från symboliken genomförd och först i det ögonblicket kan spelet med betydelser börja, säger Nitsch (L: Spera 1999: 195). Han vill återgå till det rena, av språket obelastade, betraktandet av substanserna (Ibidem). Nitschs verk ska alltså uppfattas som en återerövring av för livet betydelsefulla grundsubstanser.

Individuell mytologi

Med begreppet *individuell mytologi* avses en mytologi som inte har sitt ursprung i första hand i en kulturell kontext utan tar sin utgångspunkt i artistens personliga (och ibland privata) betydelsesystem.²³ Ofta hämtas motiv från en mer allmän mytologi (som grundas på en religiös eller social konvention), men sättet att använda motiven är personligt. Längre fram kommer termerna intern och extern kodning att användas för att kategorisera denna skillnad.

För att förstå intentionerna bakom Nitschs arbeten bör man ha kunskap om hans individuella mytologi (*neomytologi* enligt Nitsch, L: Nitsch 1995: 11–12) som ligger till grund för verken. Två av de viktigare motiven i *o. m. theater* kommer att behandlas här, andra i samband med analysen av *Mittagsfinale*. Grundläggande för Nitsch är föreställningen att den enskilda individens utveckling avspeglar hela mänsklighetens utveckling från djur till civiliserad människa, att ontogenesen är analog med fylogenesen (L: Braun 1999: 160), en idé som kan vara inspirerad av Freud (L: Freud 1920: 48).

Nitsch arbetar med konkreta manifestationer av symboliska och mytologiska idéer, exempelvis i den konceptuella arkitektur som han arbetar med sedan 1965. I teckningens form finner *o. m. theater* symboliska uttryck för ”psycho-arkeologiska” strukturer. Nitsch föreställer sig att man bygger en underjordisk teater i Prinzendorf. I teatern skall de aktiviteter realiseras som inte utförs i det fria. Han liknar dessa underjordiska rum vid en livmoder och skriver om det viktlösa vegetativa livet därinne. Men det är även här som dödens eviga sömn inleds. Det analytiska nedstigandet till det undermedvetnas vegetativa zoner, för att använda sig av Nitschs språkbruk, får i dessa rum sin motsvarighet i en spatial och arkitektonisk realitet (L: Klocker 1989:2: 104).²⁴

Urexcess

När Freud skrev *Totem und Tabu* utgick han från spekulativa föreställningar om människans tidiga utvecklingshistoria. Darwin hade genom studier av flockbeteende hos större människoapor fått uppfattningen att människan ursprungligen levde i flockar som dominerades av en ensam hane. Enligt James Jasper Atkinsons *Primal Law* (1903, som stöder sig på Darwins *The Descent of Man*, 1871) stöttes de unga hannarna bort från flocken av den härskande hannen som ville ha ensamrätt till honorna (L: Atkinson 1903: 210, L: Freud 1913: 150, L: 1921: 155–156). De bortkörda ynglingarna drog sedan runt i flockar tills en grupp bestämde sig för att med gemensamma krafter störta ledarhannen, fadern till dem alla. Den dödade fadern förtärdes av de unga männen och de unga hannarna kunde på detta sätt komma åt honorna (mödrarna) i flocken. Detta var mänsklighetens första fest – *urexcessen* och det revolterande brödrskapet utgjorde rudimentet till ett organiserat samhälle, en civilisation. De uppriska unga männen greps med tiden av ruelse och deras ångerfullhet ledde till att den dödade flockledaren upphöjdes till urfader och till hans ära firades minnet av den ursprungliga festen. Med tiden ersattes den dödade urfadern av ett totemdjur och djuroffer ersatte människooffret. Seden att frossa på totemdjuret,

urfaderns kött, lever kvar i sublimerad form i den kristna nattvarden, tänkte sig Freud. Han fann stöd för dessa idéer i den mängd likartade föreställningar som finns i många religioner och som Frazer hade beskrivit i *The Golden Bough*.

Alla senare religioner framstår som försök att lösa samma problem. De skiftar efter den kulturella situationen de tillkommer och de vägar de slår in på, med de är alla reaktioner med likartat syfte på samma stora händelse med vilken kulturen började och som sedan dess inte låter mänskligheten komma till ro. (Freud 1913: 152–153)

Även om detta motiv har en central plats i *o. m. theater* så vore det att underskatta Nitschs intellekt om man tror att han tar det bokstavligt (vilket Freud förefaller ha gjort). Nitsch ser föreställningen om urexcessen som en mytologisk konstruktion, inte en vetenskapligt grundad teori (L: Nitsch 1995: 14). Antagligen menar Nitsch att urexcessen skall uppfattas som en nedärvd arketyp och inte en absolut sanning. Nitsch jämför, det han kallar, civilisationens orgiastiska ursprung med teorin om *Big bang* (Ibidem: 247); båda skeendena innebär ett tillstånd av motsatsernas förening – *mysterium coniunctionis* (Ibidem s. 309).

Fadermördaren

För Freud fanns det stora likheter mellan det första brottet mot fadern (det som Nitsch kallar urexcess) och Oidipuskomplexet – lusten till modern och det ambivalenta förhållandet till fadern. I kristendomen ser han likheten mellan Jesu offerdöd och teorin om Oidipuskomplexet:

I den kristna myten är människans arvsynd otvivelaktigt en försyndelse mot Gud fader. När så Kristus förlöser människorna från arvsyndens börda genom att offra sitt eget liv, så tvingar han oss till slutsatsen att denna synd var en mordgärning. Enligt den i mänskliga känslor djupt rotade talionsprincipen [lika för lika] kan ett mord bara sonas genom offerandet av ett annat liv; offret av det egna livet pekar tillbaka på en blodskuld. [...] Genom samma gärning som erbjuder fadern största möjliga gottgörelse uppnår också sonen målet för sina önsningar gentemot fadern. Han blir själv till gud bredvid fadern, egentligen i dennes ställe. Sonreligionen avlöser faderreligionen. Som tecken på denna ersättning återupplivas den gamla totemmåltiden som nattvard, i vilken nu brödraskaran förtär sonens och inte längre faderns kött och blod [...]. (L: Freud 1913: 160)

Om man applicerar Jungs arketypeteori på berättelsen om Oidipus och den kristna passionshistorien bör man, enligt Nitsch, finna en gemensam grund som bygger på den nedärva skulden efter sönernas mord på fadern. På ett djuppsykologiskt plan skall kastrationstankar ses som en självbestraffning för fadermordet (eller den förbjudna önskingen), vilket avspeglas i Jesus korsfästelse (L: Nitsch 1964:1: 6–7).

Man kan i *Totem und Tabu* även finna ett avsnitt där Freud jämför totemmåltiden och den grekiska

tragedin, en text som kan ha inspirerat Nitsch:

I den grekiska konstens historia förekommer en situation, som visar slående likheter och så djupgående olikheter med den av Robertson Smith skildrade scenen för totemmåltiden [Freud syftar på det beskrivningen av kameloffret som citerats ovan]. Det är situationen i den äldsta grekiska tragedin. En skara människor, alla med samma benämning och kläddräkt, står omkring en ensam individ av vars tal och handlande de alla är beroende: det är kören och skådespelets ursprunglige ende hjälte. (L: Freud 1913: 161)

Religiösa referenser

För Jung är myterna förebilder som bottnar i vårt undermedvetna och som hjälper oss att förstå världen. En sådan mytologisk förebild är Jesus, enligt Nitsch (L: Spera 1999: 18). Man finner hos Nitsch också referenser till hinduism och andra religioner utanför medelhavskulturen (L: Nitsch 1964:1) men den huvudsakliga källan till hans motivvärld är religioner kring Medelhavet.²⁵

Nitsch tolkar alltså den antika Dionysoskulten med hjälp av Jung och Freud. Han intresserar sig för parallellen mellan den rituella sönderlitningen av getabocken eller ungtjuren (i vilken guden tog gestalt för att senare återuppstå) och Kristusmyten. Skillnaden är att i den kristna läran utgörs höjdpunkten inte av excessen eller orgien utan av en passion. Passionen kan uppfattas som orgiens motsats. I Dionysoskulten sägs ja till livet genom ett excessivt utspel, genom förnekande och återfödelse. Pånyttfödelse uppnås genom en extrem stegring av livsbejakelsen. I den kristna läran förnekas det kroppsliga, återfödelsen åstadkoms här genom en transcendens (L: Spera 1999: 60).

Att använda en blandning av dionysiska och kristna referenser är inte unikt för Nitsch. De tidiga kristna i Rom återanvände ofta Dionysiska motiv, till exempel med vindruvstrampande puttin (som på sarkofag och taket i Santa Constanzas mausoleum i Rom från 300-talet e. Kr.).

I kejsartidens Rom blev det efterhand brukligt att man försåg sarkofagerna med framställningar av den gud man hade satt sin lit till i livet efter döden. Framförallt fick Dionysos träda in som den store hjälparen över dödens tröskel. Med mytologiska omskrivningar utvecklades så på sarkofagens sidor ständigt samma under: hur döden vändes i odödlighet. Symbolen kunde sträcka sig ända till sarkofagformen, som man lät anspela på karet, i vilket den dionysiska druvan jäste och omvandlades till vin. (L: Reuterswärd 1973: 20)

Den hemlighetsfulla Mithraskulten som spreds samtidigt med kristendomen under de första århundradena efter Kristi födelse (med sin största spridning under det tredje) har också inspirerat den unge Nitsch. Helmuth von Glasenapp skriver i sitt verk om de icke-kristna religionerna att kulten till Mithras var en av

kristendomens stora konkurrenser (L: 1957: 147) en uppfattning som delas av senare forskare (L: Ulansey 1989: 4). Det fanns flera likheter mellan kristendomen och Mithraskulten till exempel föreställningen om uppståndelsen och frälsning genom dop (så kallade bloddop). Tjuren stod i centrum för dyrkandet av Mithra och man har ibland menat att de djur som symboliserar de kristna evangelisterna har ett ursprung i Mithraskultens ikonografi (L: Glasenapp 1957: 147). I de framställningar som Nitsch gör av en slaktad tjur med en korsfäst människa i förgrunden skall man nog också (förutom till exempel referenserna till Dionysos) läsa in hännyftningar till Mithraskulten. Även Nitschs beskrivningar av en hemlig orden med kultplatser i underjorden (L: Ulansey 1989 s. 35) har paralleller i dyrkandet av Mithra.

Motiv

Nitsch använder sig av religiösa artefakter, till exempel kors, monstrans och mässhakar. Detta förklaras av honom själv ur ett ”religiöst fenomenologiskt perspektiv”. Nitsch säger sig ha en vilja att berätta medvetenhetens historia och där spelar de heliga symbolerna stor roll (L: Spera 1999: 195). Anledningen till att dessa kultobjekt används är att de har starka arketyperiska betydelser som religionen utnyttjar. Vi ska inte i detta avsnitt föregripa analysen av *Mittagsfinale* utan endast exemplifiera Nitschs motivvärld med ett centralt begrepp – sidosåret.

Sidosåret

Blod och vatten intar en central roll i det avsnitt ur sexdagarsspelet som analyseras här. Vätskorna hålls i munnen på aktörerna och används i de så kallade *ausweiden*-aktionerna. Motivet med blod och vatten syftar på de vätskor som strömmar ur den korsfäste Kristus sår när den romerska soldaten sticker in sitt spjut. För Nitsch representerar Kristi sidosår en paradox. I akten finns det ett starkt erotiskt drag, genom det falliska genombrottet vid aktens klimax som sammanställs med döden. Grunden finns, som vanligt i Nitschs begreppsvärld, i den ursprungliga incestuösa driften. När sonen sonat sitt brott med döden förknippas detta symboliskt med den ursprungliga synden: föreningen med modern (L: Nitsch 1964:1, 1964:4).²⁶ Döden på korset avslutas med att det falliskt formade spjutet sticks in i såret på Jesu sida som till sitt utseende (i sitt plastiska skikt) påminner om det kvinnliga könsorganet. I Kristusframställningar ses ofta en annan fallosrepresentation, aposteln Tomas finger som pekar mot eller sticks in i såret (se till exempel Caravaggios framställning från 1599).

The generally suppressed incest-wish, which is transformed into castration anxiety and further transformed into the

collective-neurotic mythical self-punishment, as represented by death on the cross (the retraction of the sexual act with the mother), is openly displayed in Jesus Christ's side-wound, which depicts the mother's genitals as the true (subconscious) goal of the dream. The phallic origin of all sacrificial excess becomes evident. (L: Nitsch 1964:4)

Exemplet ovan är hämtat från Nitschs mest freudian-ska period. Några år senare skriver han: sidosåret som förekommer i aktionerna skall inte enbart uppfattas som vulgär symbolism, det är de sinnliga aspekterna som kommer i första hand och dessa berikas sedan av symboliska betydelser som vidhäftar uttrycken. Det vill säga uttrycket ger naturligt upphov till dessa betydelser, till exempel blodet med sin intensivt röda färg eller den lans som tränger igenom huden och öppnar köttet. Anledningen till att denna handling så ofta återges i konsten är, enligt Nitsch, just dess förmåga att producera en stark sensuell reaktion (L: Nitsch 1969:3).

Strukturell uppbyggnad

De romantiska filosofernas och konstnärernas princip om tillvaron som uppbyggd av motsatser som konstens uppgift är att förena genomsyrar Nitschs hela verk. Exempel på detta är de centrifugala, expansiva kontra centripetala, nedåtsträvande formerna i aktionsmåleriet, liksom sammanställningen av det vita och det röda – åtminstone i färgernas konventionella betydelser.²⁷ Den dikotomi man finner i Nitschs tolkning av motivet med sidosåret (erotiken – döden) går igen i hela uppbyggnaden av *o. m. theater*.

Ett av Nitsch ofta använt fotografi från *80. aktion* (fig. 11) kan tjäna som utgångspunkt för en studie av karakteristiska drag i *o. m. theater*.²⁸ Fotografiet avbildar en korsfäst man placerad framför en slaktad och öppnad tjurkropp som är upphängd i bakbenen. Bilden är spegelsymmetriskt komponerad och delas vertikalt av en korsarm som går från bildens övre halva till den nedre.²⁹ En speglingseffekt uppstår även i förhållandet mellan den över och den nedre bildhalvan men de visuella elementen är inte desamma. Den vertikala korsarmen i den övre halvan motsvaras av den röda blodströmmen på mannens skjorta, köttet som dominerar kvadraten till vänster och höger i den övre halvan motsvaras bara delvis av den vita delen av skjortan, som flankerar blodranden, i den nedre. Några dikotomier som framträder i det plastiska skiktet är korsarmarnas horisontalitet respektive vertikalitet och oregelbundna, organiska respektive rätlinjiga formelement. Sammanställningen av strukturerade, oorganiska och organiska formelement förekommer på många ställen, bland annat i de arkitekturframställningar som Nitsch gör genom *o. m. theater*. I det piktoral skiktet utgörs den mest framträdande dikotomin av den levande kroppen som ställs mot den slaktade.

HERMANN NITSCH

DAS ORGIEN MYSTERIEN THEATER



Foto: Heinz Cibulka

Fig. 11 Framsida av pressmapp rörande *Das-6-Tage-Spiel*

Den symmetriska, balanserade komposition som används i bildexemplet är genomgående i de tablåer som bygger upp *o. m. theater*. Med hjälp av denna förlänas aktionerna en sakral karaktär. Kombinationen av en slaktad djurkropp och den levande människokroppen fungerar som en jämförelse och förening av de bägge elementen.³⁰

Att på detta sätt placera ett objekt *in presentia* intill ett annat objekt utanför dess naturliga omgivning har benämnts *dépayse*, innebär ett alogiskt arrangemang. (Ts: Marnier 1998: 53). *Dépayse* är en av surrealisterna ofta använd strategi. En sådan förening av olika objekt följer regeln: närhet leder till likhet, det vill säga ett indexikalt tecken som grundas på en performativ faktorialitet (Ibidem). När Nitsch sammanför den slaktade tjuren (en hednisk offersymbol) med den korsfäste mannen skapar han en visuell retorisk trop som förenar de olika trossystemen, helt i enlighet med hans intentioner med *o. m. theater*.

Då motivet med den slaktade tjuren kombineras med den korsfäste Kristus i *o. m. theater* påminner det om den framställning av liknelsen med den förlorade sonen som nämns ovan (se Kapitel 1 not. 34). I detta fall rör det sig inte om en förening av hednisk och kristen offersymbolik (som hos Nitsch) utan snarare om en förkristen (mosaisk) offertradition och dess ersättning i människosonens offer. En sådan tolkning av Nitschs sammanställning är möjlig men är inte något som explicit görs av honom själv.

Redundans

Redundansen (upprepadet av de ingående elementen) är framträdande i Nitschs aktioner, han jämför detta själv med en liturgisk upprepning av olika textavsnitt (L: Nitsch 1964:1: 5). Ibland hävdas det att redundansen är det som karakteriserar ritualen (L: Tambiah 1979: 135ff) Upprepadet skapar en rytmisering och meditativ karaktär åt verken. Istället för att överföra budskapet en gång repeteras uttrycken i ritualen ofta till den grad att det inte finns någon möjlighet att tolka dem (Ts: Sullivan 1986: 7 och Ts: Bloch 1974: 69–71). Åskådaren dränks i intrycken av de repeterade handlingarna vilket till slut försätter denne i ett transliktande tillstånd där subjektet upplöses. Under *Das 6-Tage-Spiel* var det dock sällan frågan om att samma element återkom organiserat på exakt samma temporala eller spatialsätt; ordningen och kombinationerna varierade under spelets gång.

Allkonstverket

Konceptionen av *o. m. theater* är framförallt avhängig den romantiska idén om ett *Gesamtkunstwerk*, allkonstverk, ett konstnärligt projekt i vilket alla konstarter

förenas. Teorin om allkonstverket formulerades tidigt av filosofen, lingvisten och poeten Friedrich Schlegel (1772–1829), poeten, målaren och konsteoretikern Philipp Otto Runge (1777–1810) och den tyske kompositören, dramatiker och musikteoretiker Richard Wagner.³¹ De romantiska konstnärerna och filosoferna menade att deras mål var ett återuppväckande av en naturlig och ursprunglig konstform, i vilken uppdelningen i olika konstnärliga discipliner var okänd. Konstens naturliga integration i det religiösa och sociala livet var förlorad och det var det romantiska geniets uppgift att återföre dem.

För Wagner innebar detta att återskapa den antika grekiska konsten, i vilken han föreställde sig att alla de konstformer som nu uppträder var och en för sig var förenade.

Hur oförmögen vår teater är att som verkligt drama innerligt förena alla konstgrenar till det högsta, mest fulländade uttryck, visar sig redan i uppdelningen i två särskilda typer, skådespelet och operan, varigenom skådespelet förlorar musikens idealiserande uttryck och operan går miste om kärnan och den högsta avsikten i det verkliga dramat. (L: Wagner 1849 s. 22–23)

Med det senare förfallet av tragedin upphörde konsten alltmer att vara uttryck för det offentliga medvetandet. Dramat upplöstes i sina beståndsdelar. Retorik, bildhuggeri, måleri, musik o s v lämnade ringen [...]. (Ibidem s. 31)

Idén om ett *Gesamtkunstwerk* var en reaktion mot det fragmentariserade moderna samhället. I sin förlängning skulle inte bara konstnärliga genrer smälta samman, utan allkonstverket skulle också avnjutas kollektivt och fungera som socialt förenande kitt. Mot det själlösa splittrade arbetet i det industrialiserade samhället idealiserade företrädarna för allkonstverksidén på 1800-talet det medeltida katedralbygget, där hantverkare och konstnärer samverkade för att bygga ett tempel (L: Källström 2000).

Med allkonstverk menas i avhandlingen den typ av verk som utvecklades av Richard Wagner och i hans fotspår av Nitsch. En grundläggande kompositionsprincip hos dem är att olika uttryck adderas till varandra och förstärker varandra – *additiv komposition*. Nitsch bidrar till en utvidgning av allkonstverksidén i *o. m. theater* genom att innefatta både smak- och doftsensationer. Även om denna idé kanske i praktiken ofta är mer konceptuell än helt genomförd (jämför beskrivningen av doftlaboratoriet i föreställningsanalysen nedan) så betonar Nitsch ofta dess betydelse (L: Nitsch 1964:1: 46).

I *o. m. theater* innebär den additiva kompositionsprincipen att de olika uttrycksformerna samverkar och förstärker varandra. Stegningen i dramat uppnås genom att antalet insatser av musiker och aktörer kvantitativt ökar. Enligt Nitsch har inget uttryck primat över det

andra, i partituret styr musikens dynamik aktionen och aktionens dynamik musiken (L: Spera 1999: 212).

Allkonstverkstanken har redan från de första framställningarna haft religiösa aspekter. Philipp Otto Runge var påverkad av den katolska mässan i utvecklandet av sina allkonstverk (Ts: Bisans 1975: 40). Den katolska kyrkans inflytande på Nitsch är tydligt inte bara i val av motiv och bruket av religiösa artefakter utan även i de processioner som förkommer i *Das 6-Tage-Spiel*.

Nitsch anser att det finns skillnader mellan hans *o. m. theater* och andra happenings. Han anser sig sträva längre än en Kaprowsk happening, som han beskriver som en iscensättning av teatrala handlingar med karaktär av reella handlingar och stor flyktighet. Partituret i en sådan happening består av stickordsanvisningar, till skillnad från *o. m. theaters* partitur som är så detaljerat att verket kan uppföras långt efter Nitschs bortgång (liksom Wagners operor). Den amerikanska happeningen sysselsatte sig med reklam och konsumtionssamhällets uttryck, som Nitsch uppfattar det. *Wiener Aktionsgruppes* arbeten var explosivare, gick djupare och arbetade med frågor av sexuell, djuppsykologisk och även av religiös art, menar Nitsch (L: Spera 1999:203–204). Till dessa skillnader kan man också lägga *o. m. theaters* additiva komposition kontra happeningens synergetiska. (Se också avsnittet om ledmotivet nedan s. 95-96)

Förändringar av *o. m. theater* under åren

Enligt Nitsch bildar *Das 6-Tage-Spiel* höjdpunkten på hans konstnärliga verksamhet – alla tidigare aktioner kan ses som förstudier till denna. Även om idén om *o. m. theater* hållits levande allt sedan de första försöken 1959, så har det under åren skett en mängd förändringar. *o. m. theater* är stadd i utveckling och förbättring, betonar han (L: Spera 1999: 206). Nitsch upplevde inte de första litterära försöken från slutet av 1950-talet som tillfredställande. I *Die Wortdichtung des Orgien Mysterien Theaters* beskriver han texten som full av ”wortschöpferischer Sinnlichkeit”. Nitsch säger sig ha börjat fundera över varför han alltid beskrev dofter i samband med sinnliga och intensiva situationer.

– Düfte, Weihrauchgeruch, süße Pfirsiche, weiches, heißes Fleisch. (L: Spera 1999: 37)

Han började fundera på hur dessa sinnliga erfarenheter skulle kunna förmedlas direkt till publiken, utan att ta vägen förbi ord eller andra medieringar. Nitsch gick från det skrivna ordet till handlingen, aktionen när han fann att språket inte räckte till (L: Wick 1975:

56). Han säger sig vilja komma bakom ordet, en strävan som han jämför med Schönbergs utveckling från det tonala till det atonala (L: Nitsch 1982:2). Klocker skriver att språkets självreflekterande tvång passar illa för Nitschs mål att uppnå *mysterium coniunctionis*, en insikt som leder honom tillbaka till måleriet (som han givit upp i samband med de litterära gestaltungs-försöken, L: Klocker 1989:2: 102). Direktheten i måleriet tillåter tanke och bild att bli ett och språkets representativitet överskrids därmed. Nitschs utveckling från de tidiga utkasterna till *o. m. theater* som vi ser den idag går i flera steg. Från det syntetiska ögonblicket i måleriets instinktiva, rituella akt, via den kontemplativa akten att låta färg rinna, över till ett rituellt rumsligt expanderande aktionsmåleri. Slutligen till det sista stadiet med urtagandet av lammet och begjutningen med blod (L: Klocker 1998: 183).

Redan i *Ordensregeln* (1959) anger Nitsch slottet i Prinzendorf an der Zaya som spelplats för *o. m. theater*. Här tänker han sig att en orden instiftas, likt en klosterorden, där de olika medlemmarna skall bosätta sig i omgivningarna. Redan vid denna tidpunkt är idén om *Das 6-Tage-Spiel* formulerad. Uppbyggnaden av Nitschs tidiga beskrivning liknar till vissa delar 1998 års aktion: tredje dagen är vikt för hyllningar av Dionysos och höjdpunkten infaller under fredagen. Däremot saknas de partier av meditation som blir så viktiga senare. En hel del andra skillnader finner man också. Det mest spektakulära är de aktioner med människolik som i *Ordensregeln* förekommer under andra, tredje och fjärde dagen. Här finns också beskrivningar av aktioner med embryon av djur och människor som skulle iscensättas den fjärde dagen. Av partituret framgår inte om dödandet av människor och djur skulle vara en del av aktionen. Den tjurslakt som omnämns i beskrivningen av den andra dagen skulle beses på ett slakthus. I *MANIFEST das lamm* skriver Nitsch att alla djur som används i *o. m. theater* skall dö av hög ålder (L: Nitsch 1962:3, 1962:4).³² Första gången ett djur slaktas under pågående aktion är, som redan nämnts, 1970.

Nitsch framträder i de tidiga manifesten som en ung radikal konstnär, som kräver att den förlegade borgerliga kulturen skall ersättas med *o. m. theater*. Staten skall sluta slösa bort sina kulturmedel på reaktionär kultur och istället slussa över dem till *o. m. theater* vilket beskrivs som en viktig angelägenhet för hela befolkningen (L: Nitsch 1962:3, 1962:4).³³ I Nitschs senare arbeten finner man en större koncentration och värdighet i iscensättningarna. Under *Das 6-Tage-Spiel* finns få tendenser till det vilda hanterandet av djurkropparna som är vanligt under 1960-talet (lammkroppen som piskas, kastas och dylikt). I de första aktionerna är inte huvudaktörerna så passiva som de kommer att bli senare. Man finner mer explicit sexuella övertoner och

könsöverskridande uttryck (till exempel i form av manliga aktörer som sminkar sig) i de tidiga aktionerna (L: Nitsch 1964:1: 40). Förändringen hänger troligen samman med Freuds allt mindre betydelse för Nitsch. Utförandet skiljer även sig i en mängd detaljer, i den första aktionen har troligen inte sidosåret fått sitt färdiga uttryck, blodet hålls över den korsfästes (Nitschs) huvud och inte i munnen vilket senare blivit vanligt (L: Nitsch 1962:1). Ännu 1964 finner man partier i *könig oedipus* som är tänkta att läsas högt; ordet dröjer alltså kvar (L: Nitsch 1964:1: 46).

Romantiska drag hos Nitsch

På många sätt framträder Nitsch som en romantisk konstnär, till exempel när han ikläder sig rollen av den som överskrider gränser som ställts upp av moral och konventioner. När han blir attackerad för att använda blodiga dambindor i assemblaget *Die erste heilige Kommunion* (1966) anmärker han att det är konstnärens uppgift att sysselsätta sig med *det orena* eftersom de har en upplysande roll. Konsten uttrycker något som inte ryms i det vanliga språket (L: Spera 1999: 199).

I vissa tidiga texter framställer sig Nitsch i ett nästan messianskt sken. Man kan på ett flygblad till *Fest des psycho-physischen Naturalismus* (1963) läsa att Nitsch under aktionen kommer att försätta sig i ett tillstånd av psykisk och fysisk upphetsning (L: *Writings of W. A.* 1999: 232, L: *Wiener Aktionismus* 1989: 45). Flygbladet avslutas med orden ”ICH GEBE MEINEN LEIB DER ÖFFENTLICHEN BESCHÜTTUNG preis” (Ibidem). Konstnären blir offentligt besudlad som ett offer (jämför Posèq om Soutine s. 35).

ich nehme durch meine kunstproduktion (form der seinsmystik) das scheinbar negative, unappetitliche, perverse, obszöne, die brunst und die daraus resultierende offerhysterie auf mich, damit IHR EUCH den befleckten, schamlosen abstieg ins extrem erspart. ich bin der ausdrück der gesamten schöpfung. ich habe mich in ihr aufgelöst und mich mit ihr identifiziert. alla qual und wollust, vermischt zu einem einzigen, entäusserten rauschzustand, wird mich und damit EUCH durchdringen. (L: Nitsch 1962:4 s. 64)

I *blutorgelmanifest* (1962) framställer sig Nitsch som en artist som, likt Kristus ställföreträdande offer, tar på sig ”världens synder”; en skrivning som ger uttryck för uppfattningen om konsten som ett religionssubstitut (L: Spera 1999: 60). Genom sitt artistiska arbete, genom att ta på sig det som uppfattas som negativt, oaptitligt, perverst och obscen, och genom lusten och den offerhysteri som är ett resultat av detta, besparar Nitsch åskådaren från att besudlas. Nitsch ser sig som ett uttryck för hela skapelsen, han har smält samman och identifierat sig själv med den. Alla kval och all väl-

lust har kombinerats i ett tillstånd av förbjuden berusning.

Likt Kristus tar konstnären Nitsch på sig världens synder, han identifierar sig med den skuldbelagda, syndiga världen, skriver Wieland Schmied. I den konstnärliga akten följer Nitsch Kristus på korset (L: Schmied 1991 s. 1–8). I ett manifest från 1978 formulerar Nitsch denna enhetstanke på följande sätt:

i believe that the universe is my true body. (Nitsch 1978:1 s. 171)

Man kan dock inte uppfatta Nitsch som en romantisk konstnär i den meningen att han vill framställa sig själv som ett romantiskt geni och det han skapar som verk av gudomlig inspiration. Tvärtom är han noga med att redovisa sitt beroende av tänkare och konstnärer som föregått honom.

Noter Kapitel 4

¹ Andra exempel på känsloterapi är Fritz Pearls gestaltterapi, Alexander Lowens bioenergetik, Daniel Cariels identitetsterapi och den så kallade sensitivitetsträningen.

² De Colle har i sin text transkriberat radioprogrammet "Gaisbauer, Vis à Vis - Dialoge und Begegnungen: Hermann Nitsch und Friedhelm Mennekes". Sommerreprise des ORF vom 11.8.1996. Erstsending am 3.4.1994.

³ Forskning kring fenomenet flow har bland annat bedrivits av den ungerske psykologen Mihaly Csikszentmihalyi. Det som kännetecknar flow är upplevelsen av sammansmältning och närvaro. Trots att flow innebär ett upplösande av subjektet, egot, så är den ofta kombinerad med en känsla av att ha full kontroll över sina handlingar och omgivningen. I denna komplexa upplevelse försvinner farhågor och rädsla. "Flow usually contains coherent, non-contradictory demands for action, and provides clear, unambiguous feedback to a person's actions." (L: Turner 1982: 57).

⁴ Från romantiken och framåt, genom hela 1900-talet, finner man många exempel på att konstnärer intresserat sig för alkemi. Om alkemins betydelse för modernismen se till exempel L: Moffitt 1988 och L: Weimarck 1995.

⁵ Herrnhuterna diktade om sin önskan att få bli "små blodmaskar" och beskrev sin "[h]järtliga önskan att bli helt intagen i min frälsares öppnade sida, på det jag beständigt måtte kunna simma i Hans blod'" (citat från L: Lenhammar 2000: 88). Om den svenska herrnhutismen se L: Jarrick 1987.

⁶ Det *numinösa* (en term som används av Jung) utgörs, enligt den tyske teologen Rudolf Otto (1869–1937), av "känslan av bävan och hänförelse som väcks av att man upplever sig vara i Skaparens närvaro" (L: Stevens 1992: 111).

⁷ Jung tänkte sig att människor överallt skapar samma myter och religiösa föreställningar, så kallade *arketyper*. Hans lära kan beskrivas som ett slags biologisk determinism där "de omedvetna föreställningarna hos oss människor har sin grund i själva hjärnstrukturen och därmed är gemensam för oss alla" (L: Eriksson 1996: 319). Det kollektiva omedvetnas innehåll är arketyperna, som är former av människans grunderfarenheter. Det finns alltså inget mystiskt eller andligt med det kollektiva omedvetna, det skall uppfattas som en mänsklig form av nedärvt beteende. En "funktionsform" som organiserar våra upplevelser i speciella mönster och ger upphov till uttryck i psyket, i beteenden och i myter. Det finns lika många arketyper som det finns typiska situationer i livet, enligt Jung. Arketypiska gestalter (exempelvis mor, barn, far, Gud, vis man), arketypiska händelser (födelse, död, skilsmässa från föräldrar, frieri, giftermål etcetera) och arketypiska objekt (vatten, sol, måne, fisk, rovdjur, ormar) ingår samtliga i den totala utrustning som utvecklingen försett oss med för att bereda oss för livet (L: Stevens 1992: 44).

⁸ För denna koppling mellan det religiösa och det sexuella se även L: Nitsch 1962:3, 1962:4, där det talas om hur sexuella energier översätts till grymheten i offerakten.

⁹ Intresset för alkemi kan Nitsch ha fått via Jung som ägnade detta en hel del studier (L: Stevens 1990: 13). Jung uppfattade alkemin som "föregångare till den analytiska psykologin" (Ibidem: 199) och hans arbete resulterade bland annat i *Psychologie und Alchemie* (1944).

¹⁰ Hofmannsthal är känd bland annat för sitt samarbete med kompositören Richard Strauss och den österrikiske teatermannen Max Reinhardt, för vilka Hofmannsthal skrev ett flertal libretto och dramatiska verk. Hofmannsthal inkorporerade föreställningar från medeltiden och barocken i Wagners allkonstverkidé, vilket resulterade i en serie kristna dramer som presenterades under festspelen i Salzburg (en årligt återkommande festival som Hofmannsthal var med och grundade 1920, tillsammans med Max Reinhardt).

¹¹ Redogörelsen för Hofmannsthal's *Das Gespräch über Gedichte* byggs till stor del på Ei: Schlutz, 2001.

¹² Denna problematik finns också behandlad av Hofmannsthal i *Ein Brief [des Lord Chandos an Francis Bacon]* (1905), L: von Hofmannsthal 1918: 53-76.

¹³ Det finns exempel på en diametralt motsatt syn på offret och offeriter, journalisten Barbara Ehrenreich har argumenterat för att blodiga riter syftar till att bryta människors grundläggande motvilja

att döda (L: Ehrenreich 1997).

¹⁴ Se även L: Marner 1999: 150-165.

¹⁵ Ursprungligen kommer begreppet från antropologen Arnold van Genneps inflytelserika skrift *The Rites of Passage* (L: Gennep 1908). Van Gennep hade upptäckt att övergångar mellan olika stadier i samhällen ofta beledsagas av passageritualer/övergångsritualer. Dessa övergångar kan vara av olika karaktär och van Gennep skiljde mellan övergångar av typen separation – exempelvis begravningar, inkorporeringar/initieringar – till exempel i samband med att barn upptas i vuxenvärlden, och övergångsriter – vid graviditeter.

¹⁶ Ofta återkommer dikotomin struktur vs antistruktur i Turners skrifter. Struktur är den härskande ordningen i ett socialt system, medan antistrukturen är dess motpol. Antistruktur skall inte uppfattas som en frånvaro av struktur utan som en alternativ struktur. Exempel på detta är hur Turner i följande ställer upp en serie motsatser mellan *liminality* och det samhällsupprätthållande: "Transition/state [...] Homogeneity/heterogeneity [...] Absence of property/property [...] Absence of status/status [...] Absence of rank/distinctions of rank [...] Humility/just pride of position" (L: Turner 1969: 106)

¹⁷ Susan Broadhurst använder begreppet liminal med avseende på gränsoverskridande uttryck; de som befinner sig mellan konstens gener och tånjer gränser för vad som är möjligt inom respektive uttryck, utmanar värdehierarkier och blandar populär- och finkultur (L: Broadhurst 1999).

¹⁸ Dessa ger i sin tur ofta upphov till taxonomier där man, ljus och själ hamnar på ena sidan och kvinnan, mörkret och kroppen i den andra (L: Bell 1992: 104). Alla religioner postulerar liknande motsatser och ger därmed också upphov till möjligheten av ritualens liminala utrymme (Ts: George 1998: 3). I *o. m. theater* finner man, som analysen av *Mittagsfinale* tydligt visar, många exempel på hur Nitsch bygger upp aktionens struktur i enlighet med dessa motsatser.

¹⁹ De låga och monstruösa uttrycken har undersökts av den ryske litteraturvetaren Michail Bachtin som i sin *Rabelais och skrattets historia* bland annat analyserat den folkliga humorn och karnevalens dynamik (L: Bachtin 1946, 1965). Även om man finner likheter med Nitsch i de burleska och groteska uttryck som Bachtin beskriver (där skratet, betoningen av de materiellt kroppsliga bildar en motpol till de klassiska idealen och fungerar som en subversiv säkerhetsventil för folket) så finner man inte så stora beröringspunkter mellan karnevalen och *o. m. theater*. Även om Bachtin betonar grotesken som en glädjefull hyllning av växlingen och förändringen, där döden inte ses som en negativ storhet utan som en förutsättning för pånyttfödelse, så menar jag att hans tankar bättre kan tillämpas på Otto Mühls materialaktioner än på Nitschs mer liturgiskt präglade arbete.

²⁰ Nitsch syntetiska teater ska inte sammanblandas med futuristernas iscensättningar.

²¹ Denna långt drivna realism har sin föregångare till exempel på operascenen: Richard Strauss krävde i sin uppsättning av Hofmannsthal's *Elektra* 1909 en långtgående realism. Till scenen med Klyttemestras offer ville Strauss ha levande får och tjurar. Önskemålen reducerades till enbart får, på grund av de problem som kunde uppstå om tjurarna greps av panik (L: Tuchman 1962: 333).

²² En annan text där Nitsch beskriver användandet av mänskliga kroppar är *ordensregeln* (1959) se nedan.

²³ Den avdelning i utställningen *Documenta 5* som presenterade verk av många aktionskonstnärer kallades "Individuella mytologier" (L: *documenta 5* 1972). Senare har denna beteckning används av bland andra Ann-Charlotte Weimarck (L: 1995).

²⁴ Klocker hänvisar till Nitschs *Die Architektur des Orgien des O. M. Theater* som utgavs av Verlag Fred Jahn 1988: 9-10.

²⁵ Nitschs är anmärkningsvärt ointresserad av den gamla germanska kulturen och asagudarnas mytologi (till skillnad från Wagner som han ser som sin föregångare).

²⁶ Förblindandet av Oidipus skall, enligt Nitsch, uppfattas som en kastrationssymbol – ett straff för det incestuösa brottet.

²⁷ Nitsch talar om "die zwei grundkräfte unseres weltalls, durch die schwerkraft und zentrifugalkraft ergreift aufs äusserste" (Op: Nitsch 1998).

²⁸ Fotografiet återfinns bland annat i L: Nitsch 1988: 114, L: Spera 1999: 140 och i en annons för *Das 6-Tage-Spiel* i *Artforum*.

²⁹ Beskrivningen av fotografiet bygger på en längre bildsemiotisk analys, i vilken metoder utarbetade av Jean-Marie Floch, Groupe μ och Fernande Saint-Martin använts. För att inte belasta denna framställning har den mer omfattande bearbetningen av bilden och viss terminologi utelutits.

³⁰ Något som skulle kunna betecknas som en visuell retorisk trop, som av Groupe μ betecknad som en *åtskild piktoral jämförelse in praesentia*. (L: Sonesson 1992: 223).

³¹ Framställningen bygger till stor del på T: Bisanz 1975.

³² Nitsch har aldrig själv dödat något djur under en föreställning, allt kött är inköpt och slaktat av yrkeskunnigt folk. Spera 1999: 60.

³³ Att Nitsch ändrat inställning med åren framgår av att han engagerat sig i ett flertal operaföreställningar.

5. Beskrivning och analys av *Das 6-Tage-Spiel*

Tidigare kapitel har beskrivit hur konceptet *o. m. theater* växer fram hos Hermann Nitsch. *o. m. theater* har placerats in ett historiskt, socialt och kulturellt sammanhang. Vi har nu möjlighet att förstå Nitschs intentionella grund till *o. m. theater*. I detta kapitel studeras hur Nitsch realiserar sina intentioner i *o. m. theater*. Studien genomförs i form av en analys av *Mittagsfinale*. Kapitlet inleds med en kortfattad beskrivning av omständigheterna kring uppsättningen: spelplatsen, tidpunkten samt sociala och politiska komplikationer beskrivs. Därefter följer analysen av det utvalda aktionsavsnittet, som inleds med en presentation av den använda analysmetoden. Avslutningsvis följer en skiss av hur hela aktionsveckans uppbyggnad kan tolkas med utgångspunkt i resultatet från analysen.

Inramning i rum, tid och media

Schloß Prinzendorf an der Zaya

Platsen för uppförandet av *Das 6-Tage-Spiel* var *Schloß Prinzendorf an der Zaya*, beläget ungefär 5 mil norr om Wien. Slottet har utgjort skådeplatsen för ett flertal versioner av *o. m. theater* under årens lopp (ofta för en årligt återkommande pingstfest). Prinzendorf an der Zaya ligger i Niederösterreich, ett vindistrikt inte långt från gränsen till Tjeckien och Slovakien. Slottet med anor tillbaka till 1100-talet ligger i Prinzendorfs södra del, på en av sluttningarna ner mot floden Zaya.¹

Slottet som skadades svårt under 30-åriga kriget återuppfördes i senbarockstil på 1700-talet. Huvudbyggnaden är tre våningar hög och orienterad längs en öst-västlig axel. Upp till slottet leder från norr en allé som flankeras av fruktträdgårdar, köksodlingar och andra planteringar (allén användes ofta som processionsväg under *Das 6-Tage-Spiel*). Området framför slottets norra sida omsluts av en mur i vilken en järn-

grind leder in till den inre slottsträdgården. Den södra delen av anläggningen är omgärdad av låga byggnader som bildar en sluten innergård, här fanns ursprungligen djurstallar och utrymmen för olika servicefunktioner. Slottsfasaden som vetter inåt gården, åt söder, är enklare utformad än den norra, med två korta flyglar och en tredelad portik (se fig. 14). Den entré som användes för publikinsläpp och transporter under spelet är belägen i innergårdens nordvästra hörn.

Tidsperiod och väderförhållanden

Das 6-Tage-Spiel inleddes vid solens uppgång måndagen den 3 augusti 1998 och pågick fram till soluppgången söndagen den 9 augusti. En värmebölja drabbade Österrike under den första delen av aktionsveckan, temperaturen nådde ofta över 30°C. Detta förde med sig att en stundtals ganska intensiv lukt bildades av blod, inälvor och rått kött. Stanken lockade till sig stora svärmar av getingar och flugor vilket ofta besvärade aktörerna. Solen var också ett problem för de nakna aktörerna och publiken höll sig ofta till de skuggade partierna av spelplatsen.

Das 6-Tage-Spiel i media

Under den period som *Das 6-Tage-Spiel* pågick var spelet en av de mer uppmärksammade händelserna i österrikiska media (tillsammans med en tragisk gruvolycka i den österrikiska gruvorten Lassing). Varje timme försedde radiostationer lyssnarna med senaste nytt från spelet och från de försök som gjordes att stoppa aktionen. Många tidningar hade *Das 6-Tage-Spiel* på sina första sidor, till exempel *Neue Kronen Zeitung* den 5 och 7 augusti, samt *Kurier* den 5 och *Der Standard* den 7. Nyheten att *Das 6-Tage-Spiel* hade stoppats (som offentligt arrangemang) var till exempel huvudnyheten i *Neue Kronen Zeitung* fredagen den 7 augusti. Även den nationella televisionen uppmärksammade *Das 6-Tage-Spiel*.

Debatten

Das 6-Tage-Spiel väckte starka reaktioner vilket avspeglades i media. Nitsch gavs epitet som blodkonstnär, religionsskändare och djurplågare (Tn: Walter 1998). Över 100-talet anmälningar lär ha inkommit till myndigheterna med anledning av *Das 6-Tage-Spiel* (Ibidem). Upprördheten gällde bland annat att så mycket skattemedel användes till de gendarmer som skyddade spelet från motdemonstranter (fig. 15). Slutnotan för bevakning kom dock att sluta på 134 000 ÖS alltså omkring 86 000 SEK (Ei: Bezirkshauptmannschaft Gänserndorf 1999), inte på den million schilling som vissa källor gjorde gällande (Tn: Walter 1998: 13). Att *Das 6-Tage-Spiel* belastade allmänna medel var inte något som Nitsch hade avsett. För honom var det viktigt att inget statligt stöd eller andra former av bidrag från offentliga medel använts för att genomföra *Das 6-Tage-Spiel* (L: Spera 1999: 244). Nitsch ville med detta undvika den diskussion om hur skattemedel användes som ändå uppstod med anledning av de polisiära insatserna.

Kritiken mot *Das 6-Tage-Spiel* kom från i huvudsak tre håll: kristna samfund, djurrättsaktivister och politiska högergrupper. De kristna reagerade framförallt mot att man i *Das 6-Tage-Spiel* använde deras heliga symboler. Evangeliska kyrkan uttalade sig mot *o. m. theater* eftersom den uppfattades som ett new age-spektakel; en mischmasch av religiösa symboler som användes av ett privilegierat skikt till lustupplevelser och avreaktion (enligt en artikel uppsatt på en anslags-tavla på Schloß Prinzendorf, O: Sternudd 1998). Även katolska kyrkan visade sin avsky mot *Das 6-Tage-Spiel*; Salzburgs Weihbischof dr. Andreas Laun hävdade i en debatt mellan honom och Nitsch att *o. m. theater* mobiliserar mörka krafter som är svåra att kontrollera (Tn: "Hartes Duell" 1998).

Djurrättsaktivisterna upprördes främst av att djurkroppar och slakt av djur användes i en konstnärlig gestaltning. Ett av de mer spektakulära inslagen från djurrättsaktivister utgjordes av Brigitte Bardots presskonferens på Wiens flygplats (fig. 16).

De politiska högergrupperna vände sig emot att Nitschs verksamhet skulle få kallas konst, många av dessa kritiker kom från det populistiska partiet FPÖ, och argumenten kom ibland nära begrepp som "entartete Kunst". Enligt en engelsk journalist ska FPÖ-ledaren Jörg Haider ha betecknat Nitsch *Das 6-Tage-Spiel* som en

orgy as art "in which children will abuse and lose their sexual integrity and where religious feeling will be crushed". (Ei: Connolly 1998).

En polisanmälan inkom från FPÖ medlemmen Schimanek där Nitsch anklagades för brott:

a) eine Gefahr für Leib und Leben einer großen Anzahl von



Fig. 12 Schloß Prinzendorf.



Fig. 13 Entré från norr.



Fig. 14 Södra fasaden.



Fig. 15 Entré åt väster.

Menschen dadurch herbeigeführt (zu haben), daß er Tiere in der prallen sonne [sic] schlachtete und deren Kadaver aufhing, wodurch es zu Fäulnisbakterien und anderen übertragbaren Erregern gekommen sei (Nach einem Sachverständigengutachten wurde dieser Anklagepunkt jetzt jedoch zurückgewiesen)

b) religiöse Lehren einer im Inland befindlichen Kirche dadurch herabgewürdigt, indem er getötete Tiere und nackte blutverschmierte „Darsteller“ auf Kreuzen befestigen ließ,

c) Personen unter 16 dadurch sittlich gefährdet, daß er an oben genannter Veranstaltung Minderjährige teilnehmen ließ, obwohl im Rahmen derselben nackte Darsteller agierten, welche unter anderem Geschlechtsverkehr simulierten, um sich oder Dritte geschlechtlich zu erregen oder zu befriedigen,

d) Tiere roh mißhandelt und ihnen unnötige Qualen zugefügt, indem u.a. Stiere bereits beim Abtransport zur Veranstaltung verletzt wurden, und Schlachtungen vor dem Publikum erfolgten. (IE: Verein zur Förderung des O.M.Theater 1999)

Oppositionen mot Nitsch utgjordes alltså av grupper som, åtminstone vid ett hastigt påseende, verkar vara åsiktsmässigt oförenliga. Signaturen erich-moechel, som fungerade som moderator för *Arge Daten* under deras utsändning av första dagens aktioner på Internet, beskrev gruppen som

die kleine Allianz für Zensur der Kunst von „autonomen“ Tierbefreiern, militanten Veganern & diversen anderen Fundamentalist/inn/en, über betende Brüder und Schwestern, bis hin zu Anhängern der FPÖ & deklarierten Nazis [...]. (Ei: erich-moechel 1998)

Vissa röster höjdes även till stöd för Nitsch. Peter Weibel framhöll, enligt ett pressmeddelande från APA - *Austria Presse Agentur*, att Nitschs verk var ett viktig del av en europeisk konstnärlig tradition som inte gick att negligera (Op: wea 1998). *Die Grünen* tog också ställning för Nitsch, i ett uttalande från språkröret Monika Langthaler betecknas Nitsch ”als echten Tierschützer” (Op: jl/wea 1998). Rudolf Scholten, tidigare konstminister, menade att Österrike borde vara stolt över en konstnär som Nitsch och att han förtjänade allt skydd (Op: wea/ed 1998). Även författarförbundet *IG Autorinnen Autoren* kom med ett stöduttalande (Op: Ruiss 1998). Gerhard Rühm (*Wiener Gruppe*) försökte, i en artikel i *Der Standard*, gjuta olja på vågorna genom att relatera Nitschs verksamhet till det lidande som dagligen förekommer i djurindustrin och vid djurförsök (Tn: Rühm 1998). *Der Standard* publicerade också en längre artikel/insändare av Lóránd Hegyi, dåvarande chef för *MoMak* i Wien, som förklarade Nitschs verksamhet ur ett konst- och religionshistoriskt perspektiv, och försvarade den konstnärliga friheten (Tn: Hegyi 1998).

Den hetsiga debatt och de upprörda känslor som upptog så mycket av medias rapportering hade sin direkta motsvarighet utanför portarna till Schloß Prinzen-

dorf (fig. 18–19). Ett stort antal människor samlades tidigt den första dagen för att uttrycka sitt missnöje med *Das 6-Tage-Spiel*. Redan 5:30, i samband med slakten av den första tjuren, uppger moderator Erich-Mochel att ljudet från visselpipor, sirener och ropen: ”Mörder, Mörder” nådde in över murarna (Ei: erich-moechel 1998).

Antalet demonstranter varierade under veckan. I samband med tjurslakterna under första, tredje och sista dagen var antalet märkbart större. I rapporteringen förkom olika uppgifter om antalet demonstranter. Uppskattningsvis 50–100 demonstranter samlades och dessa bevakades av 60–80 gendarmar (åtminstone under de första dagarna då känslorna var som mest upprörda). Demonstranterna gjorde sitt bästa för att störa *Das 6-Tage-Spiel*. Eftersom de hindrades att handgripligt stoppa spelet försökte de att med hjälp av ljud störa aktionen. Man kunde under veckan ofta höra ett sirenliknande tjut (i själva verket rundgång från en megafon), skrik, trummanden och religiösa sånger. Detta oväsen utgjorde en oplanerad ljudkuliss till *Das 6-Tage-Spiel*. Under första dagen hölls också ett, av media välbevaktat, framträdande av FPÖ representanten Wessenfelder (fig. 18). I sitt tal anklagade Wessenfelder Nitsch för hädelse och lagöverträdelse. Han menade att det var en stor skam att Nitsch utomlands sågs som en representant för österrikisk kultur och anklagade regeringen för passivitet. Hädanefter är allt tal om djurskydd från regeringens sida tomt prat, sa Wessenfelder.

Många av besökarna till *Das 6-Tage-Spiel* beskrev den olust de kände när de passerade de uppretade demonstranter som samlats. Fysiskt våld inskränkte sig, så vitt jag kunde se, till knytnävslag på transportfordon som var på väg in till slottet. Organisationen kring spelet förhöll sig ganska lugn i förhållande till protestgrupperna. Man tillät till exempel demonstranterna att söka skugga inne på Nitschs område, så de slapp ha sina protestmöten ute på fältet där solskenet var obarmhärtigt.

Många hot framfördes till Nitsch före och under spelet. På en anslagstavla i slottets portik sattes ett urval av hotelsebrev upp. Bland annat kom brev från några som kallade sig *Die freiheitliche Armee* som bland andra mer eller mindre välformulerade hot lovade att slita huvudet av Nitsch (Ei: *Hermann Nitsch Orgien Mysterien Theater* 2002). Under andra dagen av *Das 6-Tage-Spiel* stördes spelet av ett bombhot som medförde att slottsgården fick utrymmas medan den genomsöktes (Tn: Horny 1998). Den hotbild som fanns kring *Das 6-Tage-Spiel* medförde att alla deltagare kroppsvisiterades vid entrén, medhavda väskor och dylikt genomsöktes. Nitsch sågs ofta med livvakter i sin närhet (alltid då han gick utanför slottet).



Fig. 16, 17 *Neue Kronen Zeitung* den 2 och 7 augusti, första sidor.



Fig. 18 Media, motdemonstranter och gendarmar samlade under Wessenfelders tal under *Das 6-Tage-Spiel*s första dag.



Fig. 19 Stephan Moser, djurrättsaktivist.

Uppgifterna om hur Nitschs grannar förhöll sig till *Das 6-Tage-Spiel* går isär. I en starkt kritisk artikel av Hannes M. Pum i *Die ganze Woche* beskrev några bybor, inklusive byprästen Franz Engel, sin avsky och känsla av vanmakt inför Nitschs aktion (Tn: 1998). Enligt vissa uppgifter höll den lokale katolske prästen kyrkklockorna tysta under de sex dagar som aktionen pågick som en protest mot *o. m. theaters* religiösa blasfemi. Han uppmanade till en bojkott som dock inte hörsammades av det 30-tal bybor som antog Nitsch inbjudan till den tredje dagens aktiviteter (Ts: Christophs 1998). Å andra sidan beskrev en lokal journalist för mig hur populär Nitsch var i Prinzenorf. – Även om de inte förstår vad han håller på med så vet de att han är en rejäl man, menade han (O: Sternudd 1998).

Naturligtvis påverkade turbulensen kring spelet dess genomförande. I en intervju i filmen *Nitsch, Alles über das 6-Tage-Spiel in Prinzenorf* uttalar sig en synbarligen upprörd Nitsch över att spelet hotas av ”politiska gangsters” (V: Dolezal & Rossacher 1998). Alla investeringar som gjorts inför *Das 6-Tage-Spiel* skulle vara bortkastade om aktionen stoppades. I efterhand förefaller Nitsch misströsta om möjligheterna att genomföra spelen i fortsättningen. Alla ansträngningar att förklara avsikterna med *o. m. theater* förefaller ha varit fruktlösa, menar Nitsch. Han anklagar oansvariga journalister, som genomförde en systematisk smutskastningskampanj i tabloidpressen inför spelen. Dessa, menar Nitsch, har stor skuld i att spelen framkallade så upprörda känslor (L: Nitsch 1999:1. s 25).

Den våldsamma reaktionen på spelet tog Nitsch med överraskning. I och med att hans uppsättning av operan Jules Massenets *Hérodiade*, på Wiener Staatsoper (1995) rönt stor uppskattning och hyllats i pressen så hade Nitsch uppfattat det som om det österrikiska samhället till slut börjat acceptera hans konst (Ibidem s. 244). Nitsch verkar mest besviken över djurrättsaktivisternas protester. Han reagerade kraftigt mot de mordanklagelser som riktades mot honom; att dödan det av djur jämfördes med mord. Att högern angrep honom fann han inte så anmärkningsvärt, eftersom de ”är obildade” (Ibidem).

Das 6-Tage-Spiel och myndigheterna

Den 24 augusti lämnade Der Postenkommandant (för gendarmeriet) I. V. Ziegler in en anmälan mot en procession som utgått från slottet den 7 augusti och som passerat offentliga platser. I anmälan bifogas en anmälan från Verein gegen Tierfabriken om brott mot djurskyddslagen.

[O]ffensichtlich Tiere vorsätzlich roh mißhandelt (weil sie nicht zu den gesetzlich vorgesehenen Zwecken geschlachtet

werden) [...]. (Ei: Gendarmerieposten1998)

och de skriver att:

Die geplante Tötung der Tiere ist jedenfalls ungerechtfertigt, unnötig und mutwillig und dient rein kommerziellen und egozentrischen Zielen und Zwecken. (Ibidem)

I anmälan mot Nitsch räknas även upp exempel på hur religiösa objekt användes och missbrukades under spelet, samt att spelet (bland annat på grund av dess offentliga exponeringar av nakna män och kvinnor) störde den allmänna ordningen.²

Myndigheternas agerande hade två motsatta effekter: dels möjliggjorde de att *Das 6-Tage-Spiel* kunde genomföras, samtidigt som de satte upp en mängd hinder för att stoppa det. Utan det stora antalet utkommerade gendarmer hade troligen inte en våldsam upplösning kunnat undvikas. Samtidigt gjordes en hel del försök att stoppa spelet från olika myndighetspersoner. På grund av agerandet från Landesrat Hans-Jörg Schimanek (FPÖ) kunde spelet inte uppföras som offentligt arrangemang, öppet för allmänheten (Nitsch förbjöds att annonsera för arrangemanget på Internet, Ei: Hermann Nitsch 1998:2), från och med torsdagen i aktionsveckan. Dock fick *Das 6-Tage-Spiel* fortsätta som ett slutet arrangemang för Nitschs vänner och för medlemmarna i *Verein zur Förderung des O.M. Theaters*. Vilket i praktiken innebar att spelet fortsatte som förut eftersom alla som betalade avgiften i förväg automatiskt blivit medlemmar i föreningen (Ob: *Lomographische Gesellschaft* 1998).³

Sammanfattningsvis kan man konstatera att turbulensen kring spelet var stor och att detta fick sitt genomslag i upplevelsen av spelet. Det faktum att evenemanget genomfördes under förhållanden som påminde om ett belägringstillstånd (med kravallstaket och gendarmer) skapade också en förhöjd realitetskänsla, *Das 6-Tage-Spiel*, var inte ofarligt, det fanns en reell risk involverad.

Genomförande av *Das 6-Tage-Spiel*

Organisation

Genomförandet av 6 dagarsspelet krävde en stor organisation och förberedelserna tog två år i anspråk (L: Spera 1999: 242). Antalet medverkande, aktörer och musiker, uppgick till cirka 280 personer (100 aktörer och 180 musiker), utöver dessa tillkom administrativ personal, organisatörer, biljettförsäljare, säkerhets-



Fig. 20 Protestplakat



Fig. 21 Det vin som serverades under *Das 6-Tage-Spiel* kom från Nitschs egen vingård och var försedda med en specialdesignad etikett med fotografier av Cibulka.

personal, köks- och tvätteriarbetare etcetera (Op: Pressmeddelande 1998:2).⁴ Ansvaret för denna komplicerade organisation hade Hermann Nitschs nuvarande fru Rita. Själv stod han för "Künstlerische Leitung und Gesamtleitung" (Op: Pressmeddelande 1998:3).⁵ I organisationsledningen ingick även *Verein zur Förderung des O. M. Theaters*. För genomförandet av aktionen ansvarade en regissör, flera spelkoordinatorer, regiassistenter etcetera. För musikerna var förutom en samordnare ett par dirigenter engagerade. Förutom omhändertagandet av alla dem som deltog i genomförandet av spelet, tillkom arbetet med att tillaga all mat och dryck som i obegränsade mängder utskänktes till besökarna under hela veckan.

Ett så komplext arrangemang som *Das 6-Tage-Spiel* ställde naturligtvis stora krav på logisk planering. Till de olika aktionerna under veckan åtgick det 1 ton tomater och lika mycket druvor, 10 000 rosor, 1 000 liter blod, en mängd djurkroppar med mera. Logistiskt måste det fungera så att rekvisitan fanns på plats när den behövdes, men inte för tidigt så att den började förstöras i värmen.

Finansiering

Skalan på *Das 6-Tage-Spiel*, de många engagerade, tillverkandet av rekvisita, kläder med mera påminner om Christos och Jeanne-Claudes arbeten. Den massmediala inramningen, den minutiösa organisationen och den väldiga omfattningen blir till en del av deras – och Nitschs – verk. Även i ekonomiskt avseende kan man se paralleller mellan Nitschs och Christo och Jeanne-Claudes konstnärskap. De senare finansierar alla sina projekt genom försäljning av skisser och visualiseringar av vad de planerat, eftersom det färdiga verket inte går att sälja. Nitsch gör på liknande sätt, fast i omvänd ordning. Under de aktioner som Nitsch utför tas en stor del av det material som ingår tillvara: bårar, kors, skjortor och så vidare. Efterlämningarna går under beteckningen *relikt* eller *aktionsrelikt* och används senare som beståndsdelar i olika visuella framställningar: ingående i installationer, som underlag för målningar eller teckningar, etcetera (fig. 22-27).⁶

Under *Das 6-Tage-Spiel* kunde man lägga märke till Nitschs beroende av konsthandeln. På kvällarna under veckan arrangerades till exempel speciella middagar och festligheter för konsthandlare (och andra VIP-personer). Andra inkomstkällor är försäljning av film- och ljuddokumentationer från Nitschs aktioner, vilket bland annat sker via Nitschs hemsida. *Das 6-Tage-Spiel* i form av sex videokassetter uppgavs i april 2003 kosta 430 DM / 3 000 Österrikiska schilling, ÖS (priserna var då ej uppdaterade till euro) och ville man ha en specialutgåva i vilken 6 grafiska blad i bland-

teknik ingick (upplaga 50 ex) fick man betala DM 4 400 DM/30 800 ÖS. Videoupptagningar från aktionen *aktion. 80* kan köpas tillsammans med aktionsrelik och partitur (Ei: Hermann Nitsch 2003). Förutom dessa inkomster fanns det även direkt finansiering av *Das 6-Tage-Spiel* sponsorer i form av gallerister, tryckerier och en blomsterhandlare. Försäljning av biljetter var ytterligare en inkomstkälla (så länge den fick förekomma), normalpriset för sex dagar var 6 900 ÖS (990 DM). Rabatterade biljetter fanns till exempel för studenter och trogna medlemmar i *Verein zur Förderung des O. M. Theaters* (O: Hermann Nitsch 1998, paginering saknas). Inför spelet gjordes beräkningen att 1 000 betalande åskådare skulle bevista aktionen. Om uppgifterna i pressen är korrekta betalade dock endast 100 personer full avgift (Tn: Christoph 1998: 99), så dessa förhoppningar kom troligen på skam. Total kostnad för aktionsveckan uppgick till 1,3 miljoner DM (Tn: Hohmeyer 1998: 138). För att genomföra *Das 6-Tage-Spiel* var Nitsch (enligt konsthandlaren Evelyn Oswald) tvungen att ta lån med slottet som säkerhet (Tn: Pum 1998: 7).

Reklam för aktionen spreds på olika sätt. En tjugosidig folder (fig. 28) tryckes upp i en tysk- och en engelskspråkig version med bilder från tidigare aktioner och en kortfattad beskrivning av *Das 6-Tage-Spiels* uppbyggnad (O: Hermann Nitsch 1998). Föreställningen annonserades i press (Ts: *Artforum* 1998), på affischer (fig. 29-30) och via Internet på Nitschs egen hemsida och på den sida som tillhör föreningen till stöd för *o. m. theater* (Ei Hermann Nitsch *Orgien Mysterien Theater* och Ei: *The Official Hermann Nitsch O.M. Theater Website* 1998).

Dokumentering

Dokumenteringen av aktionen var omfattande. Trots att fotoförbud rådde för icke-auktoriserade fotografer var det ofta, på grund av trängseln från alla fotografer, svårt att som publik kunna ta del av händelserna. *Cosmos Factory* dokumenterade *Das 6-Tage-Spiel* med två mobila kamerateam och två fasta kameror (vilket resulterade i den videoupptagning som används i analysen).⁷ *Archiv Cibulka* hade hela tiden en eller flera stillbildfotografer på plats vid aktionerna och ljudet från hela aktionen bandades under ledning av den amerikanske producenten Gary Todd (upptagningar som ligger till grund för de LP- och CD-skivor som getts ut med musik från *Das 6-Tage-Spiel*).⁸ Den totala mängden material är nästan ohanterligt stor: 100 timmar videofilm, 80 timmar ljudupptagningar och mer än 10 000 fotografier (Ei: *Verein zur Förderung des O.M. Theaters*, 1999, 8 000 bilder enligt Cibulka, O: Sternudd 2002). Man kan se exempel på fotografernas och kamerateamens arbeten under föreställningen på fig. 45, 65 och 85.



Fig: 22-25 Vita dukar som ingår i aktionera (i detta fallet *Mittagsfinale*), ...

Publik

Nitsch menade att det var viktigt att publiken tog del av *Das 6-Tage-Spiel* i dess helhet. Ett deltagande under alla sex dygnet är nödvändigt med tanke på dess „dramaturgischen konzept“, skriver han (O: *Hermann Nitsch* 1998, paginering saknas). För att övertyga besökaren att han/hon skulle lösa biljett till alla dagar användes (förutom att vikten av detta betonades i reklammaterial) även ekonomiska incitament, det blev billigare ju längre man stannade. Dessutom erhöll de som köpte en veckobiljett ett signerat grafiskt blad av Nitsch (värderat till 3 000 ÖS) som bonus (Ob: *Lomographische Gesellschaft*: 1998).⁹

Vid entrén försågs alla besökare med plastarmband av den typ som ofta förekommer på musikfestivaler. Även aktörerna hade armband och olika färger på dem angav funktionärens roll under *Das 6-Tage-Spiel* och därmed vilka områden som den hade tillträde till. Publikens funktion för spelet var viktigt: de måltider, processioner, promenader och fester som arrangerades skulle utan deltagande publik bli tomma programpunkter. I det program som distribuerades till intresserade beskrivs den avslutande dagen:

in allen gasthäusern sitzen menschen, trinken und essen. freudig erregte menschen gehen wege, die durch wiesen, felder, obstgärten, waldstreifen und weingärten führen.

vor den geöffneten weinkellern sitzen bauern und freunde an tischen in der milden sonne und trinken wein. [...] das

spiel des o. m. theaters wird zum VOLKFEST. (O: *Hermann Nitsch* 1998, paginering saknas)

I programmet för onsdagen finner man även instruktioner till publiken:

rauschhafte und ungehemmte freude. es wird zum trinken aufgefordert. überall wird üppigst bis exzessiv getrunken. (Ibidem)

Att detta skall förstås som „frihet under ansvar“ gjordes dock klart i ett brev från *Verein zur Förderung des O.M.Theaters* där Nitsch skriver att:

wenn ich vom exzessiven trinken spreche, meine ich damit immer noch ein beherrschen des rausches, der nicht in aggression ausartet und damit andere spielteilnehmer oder die aktion gefährden würde. (Ob: *Verein zur Förderung des O. M. Theater* 1998)¹⁰

Man kan förstå dessa förmaningar från *Das 6-Tage-Spiel* organisationens sida. Att kombinera en fritt utlevande orgie med en stor iscensättnings krav på organisation och säkerhet för deltagarna är naturligtvis inte helt lätt. I slutändan kanske organisationen blev *för* bra – som en recensent konstaterade:

[...] Exzeß und strenge Organisation einander widersprechen [...]. (Tn: *Koretschnig* 1998)

Eller som en kanadensisk aktör uttryckte det:

- The mystery is: Where is the orgy? (O: *Sternudd* 1998)

Förutom förmaningar om publikens uppträdande hade



Fig. 26 ... tillvaratogs ...



Fig. 27 ... för att senare användas i liknande installationer som denna – ett så kallat *relikmontage*.

arrangörerna även synpunkter på vad åskådarna bar för klädsel under spelet. Kläderna skulle vara förnuftiga, vilket förefaller vara ett självklart praktiskt råd, men de skulle också vara tidlösa (Nitsch citerad i Ob: *Verein zur Förderung des O.M. Theaters* 1998) vilket låter lite märkligare. Uppmaningen kan uppfattas som en vilja till integrering av publiken i spelet, en vilja att iscensätta ett tidlöst skeende, ett arketypiskt spel; eller som ett uttryck för att man inte ville ha störande inslag i fotografierna från spelet – en rent estetisk aspekt.

Inramningens betydelse för tolkningen av *Das 6-Tage-Spiel*

Den turbulens som ramade in *Das 6-Tage-Spiel* satte sin prägel på upplevelsen av spelet. När man som jag vid min ankomst till Prinzendorf an der Zaya stötte på tre piketbussar tillhörande gendarmeriet, som i hög fart och med blåljus och sirener påslagna i hög fart åkte mot Nitschs slott påverkade det naturligtvis min upplevelse och tolkning av föreställningen. Gendarmeriets uniformer, de gröna fordonen och de uppställda kravallstaketen förde tankarna till våldsamma demonstrationer och kravaller. Motståndarnas verbala och fysiska attacker skapade tillsammans med bomb- och mordhoten en hotfull och skrämmande inramning till *Das 6-Tage-Spiel*.

Det medvetna valet att inte tona ner hotbilden mot *Das 6-Tage-Spiel* och Nitsch förhöjde också dramatiken. Brev innehållande mordhot och liknande doldes inte för besökarna eller de medverkande. På en stor anslagstavla i slottets portik sattes fotostatkopior upp

av dem. En tolkning av Nitsch som en utstött pervers eller genialisk konstnär som trotsar allt motstånd för att genomföra sitt verk, faller sig ganska naturlig.

Även den omfattande dokumentering som skedde integrerades i spelets dramaturgi. Kamerateam svärnade tillsammans med getingar och spyflugor kring de nakna kropparna kadavren; scener utspelades som påminde om katastrofer och krigsskådeplatser (upplevda direkt eller via medias förmedling). Kamerateamens arbete skymde ofta aktionerna från publiken och förhöjde av upplevelsen av det äkta och reella i aktionerna (tvärtemot vad som skulle ha varit fallet vid en teaterföreställning). Den påtagliga, nästan aggressiva, dokumentationen av *Das 6-Tage-Spiel* och den Verfremdungseffekt den förde med sig gjorde att spelet framstod som något som i första hand inte var iscensatt för en publik. Snarare upplevdes aktiviteterna som en sekts ritualer vilka genomförs oberoende om åskådare var närvarande eller inte.

Sammantaget gav detta *Das 6-Tage-Spiel* en fysisk konkret dimension: man insåg som åskådare att det man upplevde inte var på låtsas och att det inte heller var helt ofarligt att befinna sig där. Inramningen kring spelen ökade dramatiken. Om detta är avsiktligt uttänkt från Nitschs sida så kan man konstatera att alla aktörer, från protesterande djurrättsaktivister till katolska kyrkan, entusiastisk uppträdde på den scen som tilldelats dem och utförde sina insatser med bravur. Utan deras medverkan hade inte aktionen fått samma dramatiska prägel.

Medverkande

I avhandlingen används *aktör* som gemensam beteckning för alla deltagare som genomförde aktionerna, det vill säga dem som utförde själva handlingarna, under *Das 6-Tage-Spiel*. Övriga engagerade som musiker, regissör, regiassistenter, slaktare med flera omnämns som *medverkande*.

Aktörer

Aktörerna utgjordes inte av någon homogen grupp vad det gäller social- och kulturell tillhörighet. Bevekelsegrunderna för att ställa upp som aktör varierade också (så långt detta gått att bedöma).

Bland aktörerna fann man både män och kvinnor åldersmässigt fördelade från ungdomar i 20-års ålder till personer i den övre medelåldern, de yngre åldersgrupperna var något överrepresenterade. Aktörsgruppen var också heterogen vad det gällde nationell tillhörighet, med en övervikt för deltagare från det tyska språkområdet. Totalt fanns ett 20-tal nationaliteter representerade (L: Spera 1999: 244).

Många av aktörerna hade sin sysselsättning i skapande verksamheter, antingen som studerande eller yrkesverksamma (en stor grupp kom från *Staatliche Hochschule für Bildende Künste, Städelschule* i Frankfurt am Main där Nitsch undervisat sedan 1989, T: Hohmeyer 1998: 139 och L: Spera 1999: 244).

Erfarenheten av *o. m. theater* varierade bland aktörerna. För att *Das 6-Tage-Spiel* skulle löpa så smidigt som möjligt valde man bland de många intresserade (över 400) ut dem som hade vana från tidigare aktioner.¹¹ Tack vare detta förfarande kunde man utnyttja kunskaper som erhållits i samband med tidigare aktioner. Till exempel hade man nytta av de lärdomar som dragits under *96. aktion* (1996) i Neapel av hur man bäst bär tunga föremål (vilket ofta förekom i alla processioner som pågick under *Das 6-Tage-Spiel*, L: Millesi 1999: 85). Neapelaktionen fungerade som ett slags genrep inför *Das 6-Tage-Spiel* och idén med processioner som ett element i *o. m. theater* utvecklades här (L: Spera 1999: 230, se fig. 31). Kännedomen om *o. m. theater* varierade bland aktörerna, från veteranerna som deltagit i aktioner redan på 70- och 80-talen till dem vilkas kunskaper inhämtats via Internetsidor.

Uppgifterna om på vilka bevekelsegrunder aktörerna deltog i *Das 6-Tage-Spiel* är knapphändiga. Det finns uppgifter om någon som ville undersöka om erfarenheter som aktör skulle kunna vara till hjälp i en terapeutisk praktik (Tn: Christophs 1998: 98-99). I samtal med aktörerna nämndes vitt skilda anledningar.



DAS 6-TAGE-SPIEL DES ORGIEN MYSTERIEN THEATERS findet vom Sonnenaufgang des 3. 8. 1998 bis zum Sonnenaufgang des 9. 8. 1998 in Schloß Prinzendorf und Umgebung statt.

A-2185 Prinzendorf a.d. Zaya, Niederösterreich, Weinviertel
Tel: +43/2533/89380, Fax: +43/2533/89602

Fig. 28 Reklamfolder för *Das 6-Tage-Spiel*.



Fig. 29 Affisch till *Das 6-Tage-Spiel* i Wien.

HERMANN NITSCH

DAS ORGIEN MYSTERIEN THEATER



DAS 6-TAGE-SPIEL DES ORGIEN MYSTERIEN THEATERS

findet vom Sonnenaufgang des 3. 8. 1998 bis zum Sonnenaufgang des 9. 8. 1998 in Schloß Prinzendorf und Umgebung statt. Schloß 1, A-2185 Prinzendorf a. d. Zaya, NÖ. Telefon: +43-2533-89380, Fax: +43-2533-89693, E-mail: h.nitsch@netway.at

Fig. 30 Affisch till *Das 6-Tage-Spiel*.

Vissa såg *o. m. theater* som ett i första hand estetiskt konstnärligt projekt. För andra var aktionen att jämföra med ett slags gestalt- eller upplevelseterapi. Det fanns även aktörer med intresse för sado-masochistiska övningar. Ren nyfikenhet eller ett intressant sätt att tillbringa sommarferierna då kassan var skral nämndes också som motiv för deltagande. Ett ekonomiskt incitament var det faktum att man som aktör fick en möjlighet att uppleva spelet även om man inte hade råd att betala de relativt höga entréavgifterna. Förutom det sistnämnda så kan ekonomiska bevekelsegrunder för deltagande uteslutas: deltagande i *Das 6-Tage-Spiel* var helt ideellt och förutom kost och enkel logi, i form av militärtält, utgick ingen ersättning till aktörerna (Tn: Hohmeyer 1998: 139). Som aktör måste man vara beredd att ställa upp i fyra veckor.

I litteraturen saknas till stor del uppgifter om ifall upplevelsen av att delta i aktionen motsvarade aktörernas förväntningar. Beskrivningar av hur aktörerna upplevde aktionerna är knapphändiga. Sociologen Herbert De Colle, som bedriver akademiska studier rörande *o. m. theater*, menar att aktörerna ofta är mycket återhållsamma i intervjuer (Ep: De Colle 1999). Alex Svamberk, som agerade som modell under torsdagen i *Das 6-Tage-Spiel*, berättade att han oroade sig för att någon i publiken skulle bli vansinnig och gå till fysisk attack mot modellerna (M: Svamberk 1998). En naturlig reaktion eftersom modellerna ofta befann sig i en väldigt utsatt belägenhet under pågående aktion.

Modeller och aktivister

Med utgångspunkt i funktion under aktionen kan aktörerna delas in i två grupper: de *passiva – modellerna* och de *aktiva – aktivisterna*. Aktivisterna utför handlingarna medan modellerna behandlas som objekt. Aktivisternas sätt att genomföra sina uppgifter i *o. m. theater* påminner om scenarbetare (Nitsch använder explicit termen scenarbetare, L: Nitsch 1964:1 s. 45). Ett agerande som enligt Kirby är kännetecknande för happenings (L: 1965: 7-8). Aktivisterna utgjorde en numerärt större grupp än modellerna under aktionerna. Bland aktörerna växlade funktionerna i *Das 6-Tage-Spiel*, samma personer uppträdde både som modeller och aktivister.

Modellerna fungerade som ett slags huvudrollsinnehavare, det var dessa som personifierade ledmotiven: Kristus, Dionysos, Isis och Osiris, Oidipus och de övriga mytiska gestalterna. Modellerna kändes igen på att de nästan alltid hade ögonen förbundna och var nakna eller iklädda en vit särk. Under större delen av aktionerna var de stilla, fastbundna på kors, bårar eller dylikt. Vid förflyttningar blev modellerna ledsagade av aktivister eftersom de inte kunde se med ögonen förbundna. Det hände dock att modellerna utförde enklare handlingar, det kunde röra sig om att blanda vin och vatten eller liknande.



Fig. 31 96. aktion, Neapel 1996.

Frågan om vem (social bakgrund med mera) som agerar är inte av avgörande betydelse för analysen av uttrycken i *o. m. theater*, det som kan vara intressant är faktorer som utseende och erfarenhet. Att de flesta av modellerna var unga (även om det ibland förekom äldre) kan vara av betydelse för det visuella uttrycket. Förhållandet att ett många aktörer hade bakgrund i de visuella konsterna, till exempel de ovan nämnda eleverna från Städelsschule, och därmed kanske saknade erfarenheter från att uppträda inför publik, bör också beaktas vid analysen.

Namngivna aktörer

Regissör för *Das 6-Tage-Spiel* var Alfred Gulden som har erfarenheter från *o. m. theater* efter att ha regisserat den ett dygn långa *50. aktion* (1975). I avhandlingens fallstudie är spelkoordinator Leo Kopps insatser betydande, han leder och dirigerar aktivisternas arbete. Eftersom endast ett fåtal av aktörerna är kända till namn av mig så har jag avstått från att namnge dessa (med något undantag). En lista på alla aktörer och övriga medverkande (som dirigenter, musiker med flera) finner man bland annat i eftertexten till V: Kasperak 1998 och på omslaget till V: Kasperak 1999.

Nitsch under *Das 6-Tage-Spiel*

I de tidiga aktionerna på 1960-talet deltog Nitsch själv på ett direkt sätt i sina aktioner, både som aktivist och modell. Under *Das 6-Tage-Spiel* intog han en övervakande hållning till de aktioner som utspelades på slottsgården. I den målningsaktion som genomfördes på tisdagen och andra aktioner inomhus var hans roll mer framträdande. Nitsch direkta ingripanden var få och då de förekom bestod de i att han tog över dirigerandet av aktivisterna, ibland med hjälp av en megafon. Någon gång sågs han hålla blod i munnen på någon av modellerna (V: Kasperak 1998).

Musiker

Musikerna var under *Mittagsfinale* indelade i olika grupper. På var sida om den tredelade portiken i slottets sydfasad (fig. 14) stod en större orkester. Fig. 32 från *80. aktion* (1984) visar en liknande uppställning där de skuggade områdena markerade med ”stammorchester A” (stråkmusiker) respektive ”stammorchester B” (en blåssektion) motsvarar dessa orkestrar. Utöver dessa större grupper fanns en mindre slagverkssektion (som bland annat innehöll 5 kyrkklockor) i planen markerade med ”schlagzeug”. Det som på planen benämns ”synthesizer” anger den plats där en synt spelade en ensam ton från soluppgång till solnedgång under *Das 6-Tage-Spiel*.¹² Dessutom fanns 2-3 promenadorkestrar. Den plats de utgick från har markeringen ”volksmusikgruppe” till vänster på planen. Någon ”stammorchester C” ingick inte i *Das 6-Tage-Spiel*, på

dess plats stod spelets huvuddirigent som med hjälp av gester och skyltar styrde spelets gång (för att han skulle synas och se hade ett podium byggts upp åt honom).¹³ Enligt Nitsch var de flesta av dessa musiker professionella artister och kostnaden för att anställa dem utgjorde en av de större utgifterna under *Das 6-Tage-Spiel* (L: Spera 1999: 242).

Repetitioner

Repetitionerna började i mitten av juli 1998, tre veckor innan *Das 6-Tage-Spiel* gick av stapeln (Op: ”Press Information”).¹⁴ Av praktiska själ repeterades inte aktionerna i detalj, det var mer en genomgång av olika punkter i aktionen, ”spot checks” (L: Millesi 1999: 83) som gick igenom. Att repetera aktionerna i detalj skulle kunna medföra att agerandet blev rutinmässigt och gick inte heller att genomföra eftersom ett detaljerat partitur inte var fullständigt förrän precis innan spelet började (Ibidem). Svamberk beskrev senare repetitionerna:

It was only go there, be naked, be carried or to carry and nothing more. It doesn't look like preparation of any theatre piece. Nobody spoke about face, about our expressions, peoples bodies were [sic] used only as objects. It was more hollyday [sic] than real artwork First difference was when tehysic took pig body, and we worked with blood and water, It was a interesting experience, especially for people ho [sic] buy preprepared [sic] fodd [sic] in supermarket - real blood, real flesh, pig cadaver, and I so [sic], how much were some people excited. They wanted to work with blood, be bloody, especially some Croatian woman [sic]. They were disgusted only for few first minutes. (Ep: Svamberk 2000)

Enligt Nitsch förekom ibland diskussioner mellan musiker och aktörer om vem som skulle följa vem och leda aktionerna, (L: Spera 1999:244). Han menar också att en hel del misstag, felaktiga insatser och brist på intensitet förkom under *Das 6-Tage-Spiel*, men att publiken inte märkte det (L: Spera 1999:247-248). Tyvärr misstar sig Nitsch på den punkten. Aktörernas och andra medverkandes frustration, osäkerhet och irritation var ofta uppenbar för åskådarna.¹⁵

Das 6-Tage-Spiel komposition

I följande avsnitt behandlas *Das 6-Tage-Spiels* uppbyggnad, samt vilka mera framträdande kompositionselement och -principer som Nitsch använder sig av i sina aktioner i allmänhet och i *Das 6-Tage-Spiel* i synnerhet.

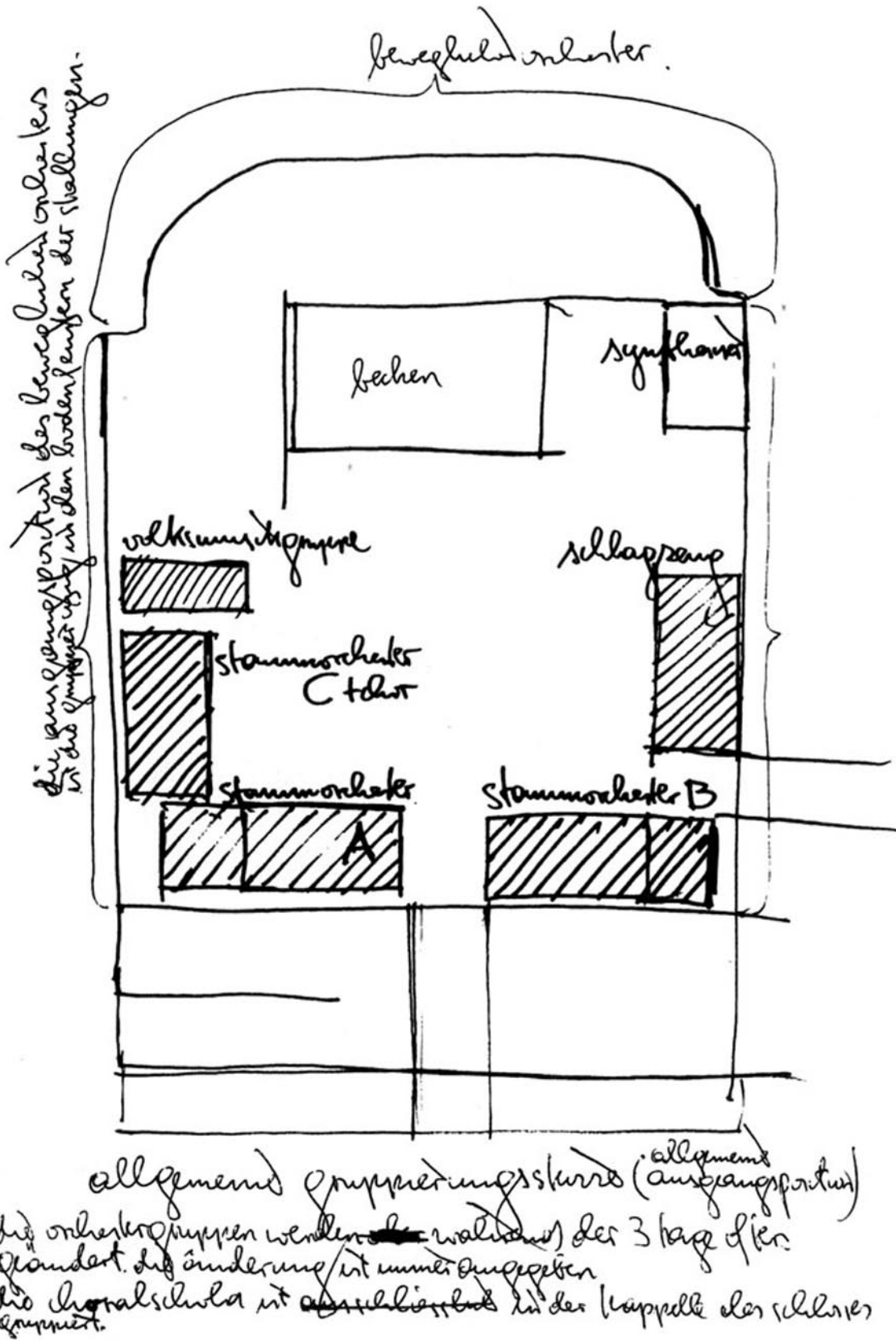


Fig. 32 Plan över slottsgården, med markerade platser för orkestrar som användes under aktion. 80. I L: Nitsch 1998 publiceras planen och den motsvarade i stort de platser som musikerna befann sig på under *Das 6-Tage-Spiel*.

Utsträckning i tid

Nitsch har ända sedan de tidigaste utkasterna till *o. m. theater* uppgett den optimala längden hos en aktion till sex dygn (L: Nitsch 1959). Detta kan uppfattas som en allusion till den bibliska skapelseberättelsen (Op: Pressmeddelande 1998:6). Men Nitsch har menat att det också syftar på en arbetsveckas längd (L: Nitsch 1974:2). Andra tolkningar av längden på en komplett version av *o. m. theater* är också möjliga: *Stilla veckan*, det kristna firandet under passionsveckan, är sex dagar lång. Man finner direkta referenser till påskveckan i *Das 6-Tage-Spiel*. Skärtorsdagens fottvagning samt Kristi död och uppståndelse hade sina direkta motsvarigheter under aktionsveckan. Sex dygn motsvarar också den antika grekiska festveckan till Dionysos ära, de så kallade stadsdionysierna som introducerades på 500-talet f. Kr. (Breitholz 1971: 38).

Nitsch avser troligen inte att längden på *Das 6-Tage-Spiel* ska ges en speciell betydelse, istället överlappar och berikar de olika tolkningarna varandra.

Ledmotiv

Centrala kompositionselement i *Das 6-Tage-Spiel*, liksom i alla verk inom *o. m. theater* serien, är de olika ledmotiven. Ledmotiv är musikaliska figurer som knyts till vissa ”gestalter, föremål, tankar och känslor, lika väl som situationer och skeenden” (L: Lundewall 1989: 129). Ursprungligen kommer denna idé till Nitsch via Wagner.¹⁶ I ledmotivet länkas orkestrala melodier till dramatiska handlingar, vilka utgör ”acts of music made visible” (L: Dahlhaus 1980: 117). De visuella, textuella och audiella insatserna samverkar och har, enligt teorin, samma betydelse, till exempel gestaltande av rollkaraktärernas känslor. Det finns

en parallellitet mellan det musikaliska flödet, skådespelarens agerande, texten, dekoren, rekvisitan, ljuset och allt det övriga. (L: Honzl 1940: 190).

Tanken i allkonstverket är att det finns en korrelation mellan antalet samtida insatser av olika konstruktionsarter och styrkan i åskådarens upplevelse enligt den enkla principen: ju fler insatser desto starkare upplevelse.

[S]tyrkan i den teatrala effekten, dvs. intensiteten i åskådarens intryck, är direkt proportionell mot mängden av de intryck, som på samma gång strömmar över åskådarens sinne. (L: Honzl 1940: 190)

Vi kommer att se hur väl Honzls uppfattning om allkonstverkets kompositionsprincip stämmer överens med det sätt på vilket Nitsch bygger upp sina aktioner: ett slags stegring med hjälp av addition av flera olika former av uttryck (och även fler av samma). Det antika dramat, symfonin och den kristna *stilla veckans*

uppbyggnad har inspirerat Nitsch. Han beskriver *o. m. theater* som en följd av aktioner, så uppbyggd att intensifiering uppstår och

einen weitgehenden triebdurchbruch möglich macht, der im Höhepunkt in den urexessaktionen gipfelt. (L: Nitsch 1964: 12).

Det narrativa inslaget är starkt och *Das 6-Tage-Spiel* följer i stort Aristoteles definition på en tragedi, med en peripeti förlagd till den senare hälften av stycket.

Ledmotiv i *Das 6-Tage-Spiel*

I *o. m. theater* har Nitsch, liksom Wagner i sina verk, gestaltat de olika ledmotiven med musikaliska och visuella framställningar som kopplats till varandra. Dikten (texten) som var så viktig för Wagner har på grund av Nitschs språkkritiska intentioner frångåtts medan däremot smak- och luktsensationer tillkommit. Redundansen är betydelsefull i *Das 6-Tage-Spiel* och ledmotiven upprepas under hela aktionens förlopp. Den inbördes ordning i vilken motiven uppträder och antalet element som ingår i de olika scenerna varierar. Förändringarna är ofta av kvantitativ art och/eller i form av nya kombinationer av ledmotiv. Dessutom tillkom vissa nya inslag varje dag (till exempel den ovan nämnda fottvagningen som var unik för torsdagen och kören som endast fanns närvarande på fredagen).

Nitschs ledmotiv i *Das 6-Tage-Spiel* refererar till Freuds *Totem und Tabu*, till mytologiska motiv hämtade från dyrkan av vegetationsgudar (som uppträtt i medelhavsregionen) samt till kristen passionshistoria. Samma ämnen har behandlats i Nitschs aktioner och teoretiska arbeten kring *o. m. theater* ända sedan hans tidigaste framställningar:

- 1) der urexess (lammzerfleischung des o.m. theaters, incest, erste vaterbeseitigung)
 - 2) totemtiertötung und totemtiernahlzeit
 - 3) der rituelle königsmord
 - 4) das tieropfer als ersatz für das personalopfer (das lamm als alttestamentarisches opfertier)
 - 5) die entmannung des attis
 - 6) die zerfleischung des adonis durch einen eber
 - 7) die tötung des orpheus
 - 8) die rituelle kastration
 - 9) die zerreissung des dionysos
 - 10) die blendung des oedipus (kastrationssymbol)
 - 11) die kreuzigung von jesus christus (das lamm als christussymbol)
 - 12) die wandlung, kommunion
- (L: Nitsch 1964: 138–139)

Ordningen i räckan av ledmotiv kan variera men ofta återfinns urexessen antingen i början eller i slutet av serien av ledmotiv och kommunionen, nattvarden, i den motsatta. Samtliga motiv, menar Nitsch, faller tillbaka på arketyperiska föreställningar i det kollektiva undermedvetna; de är olika iscensättningar, olika framställningsformer, av samma grundsituation – urexessen (L: Nitsch 1988: 502). I den ordning motiven räknats upp

ovan finner man den så kallade ursprungliga förbrytelsen (fadersmordet och den följande incesten) överst och sedan följer det symboliska framställningar av detta (2–3), ett flertal ämnen hämtade från mytologin kring ett flertal vegetationsgudar (5–10, med undantag för 8) och slutligen två kristna teman. En *o. m. theater*-aktion strävar mot en urexcessupplevelse.

die dramaturgie bewegt sich immer in richtung grundexzess, der bis zum finale des 5. tages immer vollkommener herausgearbeitet wird. alles ist eine immerwährende variation des mythischen leitmotivs. (L: Nitsch 1988: 502).

Tanken är att den mörka avgrunden i människan slutligen kommer att friläggas för den som stegvis arbetat sig igenom dessa olika representationer. *o. m. theaters* psykoarkeologiska aspekt blir tydlig här.

I upplägget till *Das 6-Tage-Spiel* finner man några olika versioner av den ovan redovisade motivkretsen. På tisdagen:

15.00 hof	mythisches leitmotiv	114 min.
	eucharistie	47 min.
	die blendung des oedipus	18 min.
	die rituelle kastration	9 min.
	die tötung des orpheus	6 min.
	die tötung des adonis	9 min.
	isis und osiris	6 min.
	die entmannung des attis	9 min.
	der rituelle königsmord	12 min.
	totemtiermahlzeit	15 min.
	kreuzigung	
	zerreissung des dionysos	
	grundexzess	

(O: Verein zur förderung des O. M. Theater 1998. paginering saknas)

Under 3:e dagen finner man två upprepningar av samma motivkrets dock med förskjutningar i inbördes ordning och i varaktighet för respektive tema.

10.00	mythisches leitmotiv	114 min.
	eucharistie	19 min.
	kreuzigung	6 min.
	zerreissung des dionysos	9 min.
	totemtiermahlzeit	12 min.
	die blendung des oedipus	9 min.
	der rituelle königsmord	6 min.
	die rituelle kastration	15 min.
	die tötung des orpheus	9 min.
	entmannung des attis	6 min.
	die tötung des adonis	3 min.
	totemtiermahlzeit	6 min.
	grundexzess	8 min.

[...]

16.46 hof	mythisches leitmotiv	
	isis und osiris	6 min.
	die entmannung des attis	9 min.
	der rituelle königsmord	12 min.
	totemtiermahlzeit	21 min.
	der rituelle königsmord	
	die blendung des oedipus	
	totemtiermahlzeit	
	kreuzigung	
	zerreissung des dionysos	
	die rituelle kastration	
	eucharistie	

grundexzess	
variationen (becken)	12 min.
variationen (stierwand)	3 min.

(Ibidem)

Under aktionens 4 dag upprepas motivkretsen enligt programmet för sista gången.

12.15hof	mythisches leitmotiv	
	eucharistie	24 min.
	die blendung des oedipus	15 min.
	die rituelle kastration	9 min.
	die tötung des orpheus	6 min.
	die tötung des adonis	9 min.
	isis und osiris	6 min.
	die entmannung des attis	12 min.
	der rituelle königsmord	9 min.
	totemtiermahlzeit	12 min.
	die zerreissung des dionysos	
	kreuzigung	
	grundexzess	9 min. + 3 min.
	kirchenglocken	

(Ibidem)

Som i en opera av Wagner blandas som synes de olika ledmotiven i *Das 6-Tage-Spiel*. Deras längd och inbördes ordning varierar.¹⁷ Avslutningen består dock alltid av grundexcess. I avhandlingens fallstudie förekommer korsfästning och en variant av grundexcess kallad *ausweidung*.

Das 6-Tage-Spiel som symfoni

Texter kring *Das 6-Tage-Spiel* refererar ofta till aktionen som ett symfoniskt verk (Op: *Das 6-Tage-Spiel* 1998:8). Det förefaller som om denna musikaliska form har legat till grund för kompositionen av *Das 6-Tage-Spiel*. Om man tänker sig att var och en av veckans dagar motsvaras av en sats finner man en komposition där de olika satsernas karaktär skiljer sig från varandra; där dramatiska och meditativa avsnitt avlöser varandra. Första, tredje och femte dagen utgör de dramatiska satserna, markerade av att en tjur slaktas under var och en av dessa dagar. Första dagen motsvaras av *expositionen*. Liksom i en symfoni presenteras här de teman som är de centrala i kompositionen och här utförs också den första *genomföringen*. Tredje dagen är ”Dionysos dag”, vilken betecknas som ett *scherzo* med påbud på excess (O: *Hermann Nitsch* 1998. paginering saknas). I Beethovens symfonier har scherzot karaktäriserats som:

ett hastigt förbiillande stycke [...] mestadels lättfotat men ibland också häftigt och muskulöst, ofta med tvåra accenter, mera livfullt än humoristiskt och någon gång med mörka skuggor. (L: Brodin 1961: 207)

Tredje dagens aktiviteter innehöll en tjurslakt, trampandet av vindruvor och tomater samt en avslutande grillfest handlingar som kan ses som en motsvarighet till scherzots musikaliska karaktär. Den femte dagen, fre-

dagen, utgör dramats höjdpunkt, *peripetin*, då det är tänkt att *grundexzess* ska uppnås. I denna dags aktioner deltog militära pansarfordon och, för första gången under sex dagars spel, röster från en blandad kör på ungefär 100 sångare. Att på detta sätt låta kompositionen kulminera med ett körparti kan föra tankarna till det sätt som Beethoven använder kören i den nionde symfonins avslutande sats.

De mer meditativa satserna: den andra, fjärde och sjätte dagen innehöll, i analogi med de musikaliska referenserna, mer stillsamma aktioner. Andra dagens huvudnummer utgjordes av två målningsaktioner och den fjärde dagen presenterades utställningar och installationer runt om i slottet. Lördagen gick under beteckningen uppståndelsedagen och skulle enligt programmet utgöras av en festival i livsglädjens tecken, där förmiddagens aktioner dominerades av de blomsterarrangemang som fyllde slottsgården. På eftermiddagen vandrade de närvarande till en vinkällare och dagen avslutades med en grillfest som pågick natten igenom i väntan på den soluppgång som utgjorde slutpunkten på *Das 6-Tage-Spiel*.

Uppbyggnaden av den enskilda dagen

De enskilda dagarna var uppdelade i tre avdelningar – förmiddag, eftermiddag och kväll – skilda åt av längre pauser i aktiviteterna. Under de dagar jag följde *Das 6-Tage-Spiel* låg tyngdpunkten på eftermiddagens aktioner. Varje morgon inleddes med soluppgångsmusik i form av slag på en gong. Kvällarna och natten var viktiga för mindre aktioner, kontemplation, promenader och fest. Vid midnatt spelade en stråkkvintett. Ett dagligt inslag var en manskör som framförde *die gregorianische osterliturgie* i slottskapellet tre gånger dagligen (L: Nitsch 1998: 86). Lördagen skiljde sig dock radikalt från de övriga dagarna.

Noter Kapitel 5

¹ Uppgifterna om slottet är hämtade från L: *Die Kunstdenkmäler Österreichs* 1990: 906.

² Flera dokument rörande dessa anmälningar (bland annat om att spelet utgjorde en sanitär olägenhet) och Nitschs försvar fanns tillgängliga på Internet i september 2002 (Ei: Gendarmerieposten). En sammanfattning av det rättsliga efterspelet gjord av stödföreningen för o. m. theater publicerades även på Nitschs hemsida (IE: *Verein zur Förderung des O.M.Theater* 1999).

³ En artikel i *Art, Das Kunstmagazin* menar att myndigheternas agerande i det närmaste kunde liknas vid trakasserier. På olika sätt ska man ha försökt att sätta käppar i hjulen för arrangörerna; till exempel genomfördes överdrivet noggranna hälsöversynsinspektioner, polis sökte under pågående spel igenom slottsområdet efter illegala gästarbetare (och fann också sådana) och polisen stoppade Rita Nitsch för alkoholkontroll (resultat 0,0 promille, Ts: Christoph 1998: 99).

⁴ Uppgifterna om hur många som medverkade i *Das 6-Tage-Spiel* varierar. I Op: Pressmedelände 1998:1 uppgavs antalet musiker vara 180 och aktörer 100. Andra pressmeddelanden uppgav att antalet medverkande musiker uppgick till 150 stycken (Op: Pressmedelände 1998:4, 1998:5). Nitsch uppgav efteråt att antalet aktörer uppgick till 200 (L: Spera 1999: 244). Det exakta antalet är av mindre betydelse i denna framställning och därför nöjer jag mig med att konstatera diskrepansen mellan källorna.

⁵ Förhållandet att Rita Nitsch stod för den praktiska organisationen och Hermann Nitsch för den konstnärliga gestaltningen gav upphov till en del intressanta diskussioner bland de närvarande. Tendenser fanns att demonisera Rita Nitsch, att se henne som den infama kvinnan som drog ekonomisk fördel av sitt äktenskap. Hermann Nitsch stod i detta schema för den rena konsten, höjd över futilla materiella överväganden. Reflexionerna om det skapande paret Nitsch påminde om de kategoriska omdömen som fällt om konstnärsparet Christo och Jeanne-Claude (Christo – den skapande, upphöjde, och manlige och Jeanne-Claude – beräknande, materiell och kvinnlig).

⁶ Den första utställningen med objekt från *Das 6-Tage-Spiel* var *Hermann Nitsch: DAS 6-TAGE-SPIEL PRINZENDORF 1998 Relikte und Reliktinstallationen, Aktionsmalerei, Fotos und Video* på Palais Liechtenstein, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig i Wien 27/3–16/5 1999.

⁷ Videofotografer var Norbert Arnsteiner, Peter Kasperak, Rolf Leitenbor och Walter Reichi (V: Kasperak 1999).

⁸ Fotograferna var förutom Cibulka: Magdalena Frey, Robert Cooper, Kurt Pirklbauer, Brigitte Pressler, Susi Schmid och Hans Schratzer (L: *Hermann Nitsch* 2001: 22).

⁹ *Lomographische Gesellschaft* är en organisation för intresserade av en sovjetiskproducerad kompaktkamera av märket *Lomo*. Varför denna grupp var engagerade i organiseringen av *Das 6-Tage-Spiel* är inte känt.

¹⁰ Denna text användes även 1984, enligt det tal som Nitsch höll i Salzburg (troligen även detta 1984, L: Spera 1999: 140)

¹¹ Flera av aktörerna i *Das 6-Tage-Spiel* känns därför igen från dokumenteringen av *80. aktion* (1984) och *96. aktion*.

¹² Om man skall vara riktigt korrekt så startades synten som producerade tonen inte riktigt vid soluppgången, som tanken var, enligt uppgift från en av musikerna, eftersom de som skötte den inte ville stiga upp så tidigt (M: Svamberk 1998)

¹³ Under fredagen så tillkom en stor kör som placerades mellan slagverkarna och syntmusikerna, på gårdens högra sida.

¹⁴ Olika uppgifter förekommer om repetitionstidens längd men att det rör sig om tre veckor bekräftades av Nitsch under ett chat som organiserades på Internet inför *Das 6-Tage-Spiel* (Ei: *Vegan-Welt*: 1998).

¹⁵ Till exempel förekom relativt ofta, enligt Svamberk (musiker under sexdagarsspelet) att en aktion gick för snabbt och man fick vänta in rätt tidpunkt för att börja nästa (M: 1998).

¹⁶ I Wagners opera *Parsifal* finner man, på samma sätt som i o. m. theater, teman som "Abendmahlspruch" och "Speermotiv". Termen ledmotiv är inte Wagners egen utan myntades av Hans von Wolzogen (L: Dahlhaus 1980: 117.).

¹⁷ Enligt vilka principer detta görs lämnas i följande obeaktade, förmodligen kan man analysera kompositionen av *o. m. theater* med musikvetenskaplig metod men detta ligger utanför denna avhandlings ramar.

6. Första dagens *Middagsfinale* – en semiotisk analys

Studieobjektets inplacering i *Das 6-Tage- Spiel*

Middagsfinale ingick i den första dagens och den avslutade förmiddagens aktioner. Aktionerna hade inletts med klockringning i soluppgången och slaktandet av en tjur kl. 05.40. Den slaktade tjurkroppen var upphängd på spelplatsen då *Middagsfinale* inleddes. Den aktionssekvens som föregick det studerade avsnittet beskrivs i programmet som

aktionen mit menschlichen körpern, einem geschl. schaf u. einem geschl. schwein (Oi: Verein zur förderung des O. M. Theater 1998. paginering saknas)

Denna aktion genomfördes i stallet beläget på slottsgårdens västra sida (siffra 1 på fig. 33).

Middagsfinale beskrivs i programmet med orden:

12.05 hof *mittagsfinale*/kreuzigungsaktionen mit menschl. körpern und geschl. schweinen (Ibidem)

Huruvida aktionen verkligen startade på utsatt tid är idag svårt att avgöra och inte av större betydelse för den analys som görs här. Utsträckningen i tid anges i programmet till 40 min, med hänvisning till första bandet i Nitschs partitur till *Das 6-Tage-Spiel* (L: Nitsch 1998 s 227–242). Efter *Middagsfinale* började middagspausen.

Spelplatsen för *Middagsfinale*

Middagsfinale utspelade sig på den slutna innergården framför Schloss Prinzendorfs södra fasad. Denna plats var huvudscen för. För att det skall vara lättare att orientera sig rumsligt i den föreställningsanalys som följer skall denna skådeplats beskrivas. Gården är symmetriskt uppbyggd kring en nordsydlig mittaxel, där slotts-

byggnaden bildar avgränsning i norr och övriga sidor avgränsas av stallbyggnader och andra uthus som tvätterier och grovkök (markerade med 1–8 på fig. 33) samt garage.

Storleken på gårdsplanen är c:a 55 x 40 m. På gårdens västra sida, längst upp mot norr, är ingången till gården belägen. Besökare och transporter till slottet använde denna port.¹ Entréer till spelplatsen skedde i *Middagsfinale* (och även vid många av aktionerna under veckan) genom portiken till slottets huvudbyggnad.² I gårdens södra del är ett stort betongkar nedgrävt i marken, med kanter som höjer sig cirka en halv meter ovanför markplanet. Orkestrarnas placering har behandlats ovan (fig. 32). Vid slottets södervägg stod en stråkorkester (till vänster) och en blåsorkester (till höger). I den västra flygeln var ett smak- och doftlaboratorium inrett (i norra delen av den byggnad som har nr. 1 på fig. 33).³ Gårdsplanen påminner om en enskeppig kyrkobyggnad med en rakt avslutad absid i söder, en kapellkrans och kapell längs långsidorna.

När *Middagsfinale* inleddes var tre vita dukar spegelsymmetriskt upphängda på den vägg som avgränsar gårdsplanen mot söder, hädanefter refererad till som *stallväggen* (i enlighet med Nitsch partiturangivelser). Den duk som hängde i mitten var större än de två som flankerade den. Framför den mittersta duken var en slaktad tjur upphängd i bakbenen, en träribba höll ut dess bukhåla. På marken strax framför (norr om) betongkaret kunde man skönja en blodfläck som härörde från förmiddagens tidigare aktioner (fig. 34).

De riktningangivelser som används i beskrivning och analys följer partituret och utgår från att betraktaren står vänd mot söder. Höger innebär alltså riktning västerut.

STALLUNGEN, HOF U. SCHLOSSGEBÄUDE

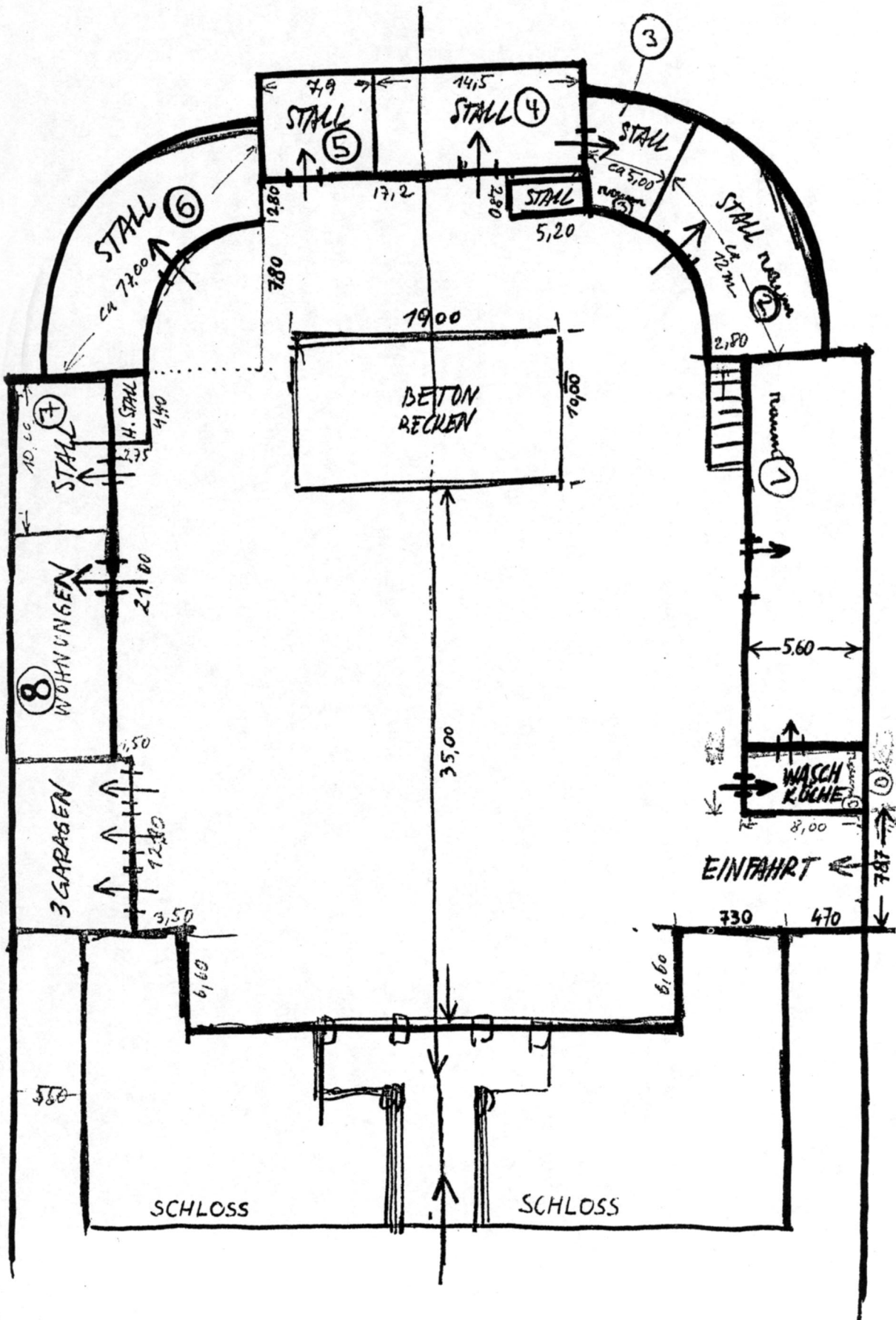


Fig. 33 Hermann Nitsch: Stallungen, Hof u. Schlossgebäude.

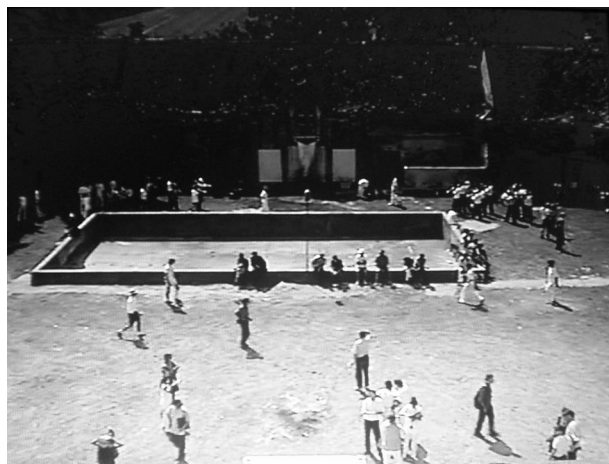


Fig. 34 (–01.03)⁴ Spelplatsen minuten innan *Mittagsfinale* tar sin början. Bilden är tagen av den ena av två fasta kameror; denna var placerad uppe i slottets vindsvåning (se. fig. 14). I fonden syns stallväggen med den slaktade tjurkroppen. Tyget som döljer kroppen togs bort när *Mittagsfinale* startade. I förgrunden skymtar den vita duk som omnämns längre fram i texten.

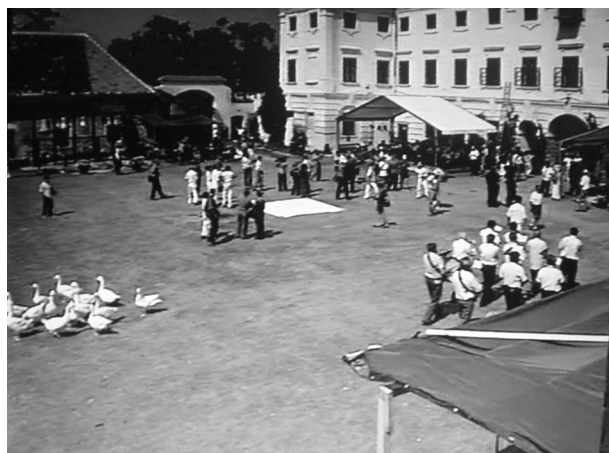


Fig. 35 (–02.09) Till höger ses ett av de musikkapell som vandrade runt gårdsplanen innan *Mittagsfinale*. Man ser även slottsfasaden mot innergården och det tyg som täcker tjurkroppen och som nämns i texten till fig. 34. Bilden är tagen av den andra av de två fasta kamerorna. Denna var placerad på vinden i stallet och är markerad med en 7:a i fig. 34 [möjligtvis ovanför 8:an]. Noteras kan också placeringen av *stammorchester A* och *stammorchester B* under de soltak som flankerar portiken.

Handlingsförlopp i *Mittagsfinale*

Innan *Mittagsfinale* tog sin början hade två promenad- orkestrar spelande vandrat runt gårdsplanen i pausen efter den föregående aktionen i stallbyggnaden.

eine blasmusikkappelle geht spielend in dem hof u geht 2 runden ... hof des schlosses. 3 min später geht 2 blasmusikkappelle spielend in den hof sie geht in gegenläufiger richtung macht 2 runden [...] u spielen bis zum ende der [...] (L: Nitsch 1998: 227).

Musikkapellens promenader, i motsatta riktningar (som anges i partituret) kan iakttas i fig. 35. Där ses en orkester passera längs betongkarets bortre långsida till vänster om mitten och den andra i motsatt riktning med frontmannen precis vid karets bortre högra hörn.

För att underlätta analysen har aktionssekvensen delats in i fem olika faser. Dessa fem faser har inte någon motsvarighet i Nitschs partitur men utgörs av avgränsade narrativa enheter som bygger upp den totala sekvensen. Det vill säga de utgör temporala sekvenser som har en början, en utveckling och ett slut, samt att någonting väsentligt för aktionen förändras i var och en av dem. Ofta motsvaras slutet på en fas av en paus i aktiviteterna.⁵ Uppdelningen har inte bara förenklat analysen utan har, vilket kommer att framgå, förtydligat kompositionen i *Mittagsfinale*.

Efter beskrivningen av en fas beskrivs den tablå som avslutar den. Detta tillvägagångssätt kan underlätta förståelsen av hur scenbilden förändrats i *Mittagsfinale*. Tablå 1, 2 och 5 motsvaras av pauser i aktiviteterna, medan tablå 3 och 4 inte gör det (vilket markeras av att deras rubrik skrivs inom citationstecken). I Nitschs partitur har varje modell som ingår i *Das 6-Tage-Spiel* tilldelats ett nummer, denna praktik kommer att följas i beskrivningen och analysen av *Mittagsfinale*. Uppenbara avvikelser i förhållande till partituret kommer att uppmärksammas i beskrivningen.

Förberedelse inför 1:a fasen

Aktionssekvensen förbereddes genom att en vit kvadratisk duk, (c:a 2x2m) placerades på marken mellan portiken och betongkaret, samt att en del rekvisita bars fram till stallväggen. – 00.25 ljud en signal från en visselpipa (som var av den typ som fotbollsdomare använder) vilken troligen var ett tecken för musikkapellen att göra sig beredda att avsluta sin vandring.⁶ – 00.40 ljud ytterligare en visselsignal och musiken tystnade. Endast den ensamma tonen från synten (som nämnts på s. 167) hördes när *Mittagsfinale* inleddes.

Fas 1

Längd 08.19 minuter (00.00–08.19)

Partituranvisning nr.227/... – 228/1–3⁷

ein kreuz wird in die mitt des hofes getragen⁸

Fas 1 inleddes, efter det att en visselsignal hörts (00.00), med att ett kors bars in av tre aktivister. Korset placeras på den utlagda duken så att dess överdel riktades mot stallväggen.

nach dem piff eines trillerpfeife wird nr 14 nackt von 2 aktueren zum kreuz geführt u an das kreuz gebunden

En visselsignal ljud (01.00) och en naken man, modell nr 14, försedd med vit bindel för ögonen leddes in på spelplatsen av två aktivister och bands fast på korset (fig. 36–37).

Samtidigt som modellen bands fast bar en aktivist fram en hink med blod och en kanna och placerade dem på marken till vänster om duken (fig. 38).

das kreuz mit dem daran gebundenen Nr 14 wird vor den ochsen getragen u vor dem ochsen nieder gelegt (kopf richtung ochse

Avvikelser från partituret: Nr. 14 lades aldrig ner på marken framför tjuren.

das kreuz mit dem daran gebundenen nr. 14 wird vor den ochsen getragen u vor dem ochsen aufgestellt nr. 14 wird blut in den mund gegeben

När nr. 14 bundits fast ljud en visselsignal (04.52) och korset med den korsfäste lyftes upp av fyra aktivister. Samtidigt började svaga ljud från blåsinstrument höras (start 03.54). Korset bars runt karet på dess högra sida och fram till stallväggen (fig. 39–40). Den korsfäste ställdes upp framför tjurkroppen. Vid korsresningen ökade musikstyrkan åter, i första hand genom nya insatser från blåsinstrument (05.03). Nr. 14:s huvud hamnade i höjd med den övre delen av den slaktade tjurens bukhåla, i höjd med dess bäcken, så att hela hans kropp inramades av buköppningen (fig. 42). Korset stöddes av aktivister som höll i korsets armar (korset hölls på samma sätt ända tills nr. 14 bars ut i slutet av *Mittagsfinale*). 05.30 ringde kyrkklockorna, musiken stegrades, en visselsignal ljud (06.03) och blod hälldes ur en kanna ned i nr. 14:s mun. Blodet spottades ut och rann nerför modellens nakna kropp (fig. 43, 45–46). Samma procedur genomfördes med vatten (fig. 44). Hällandet av blod och vatten upprepades flera gånger (hur ofta är svårt att uppskatta men varje gång denna handling nämns i följande beskrivning motsvaras detta av upprepade hällningar), blod användes oftare än vatten.



Fig. 36 (01.39) Nr. 14 leds in ...



Fig. 37 (02.12) ... och binds fast vid ett kors.



Fig. 38 (03.02) Blod bärs fram.



Fig. 39 (04.25) Korset med nr. 14 bärs fram ...



Fig. 40 (05.03) ... och ställs upp framför tjurkroppen.



Fig. 41 Nr. 14 uppställd framför tjurkroppen⁹.



Fig. 42 (06.08)

Tablå 1

02.49 minuter (05.30–08.19)

Förberedelse inför 2:a fasen Tre dukar är upphängda i fonden, den mittersta är något större än de andra två. Framför den mittersta hänger en slaktad tjur i bakbenen. En vid ett kors fastbunden naken man med förbundna ögon är uppställd framför tjurkroppen. En annan man håller blod och vatten i hans mun. Blod rinner från den på korset hängande mannens mun nerför hans kropp och ner på marken under honom. Två män håller upp tjurens bukhåla, en av dem håller också i korset. En tredje man stöttar den vänstra korsarmen.

Två tråg innehållande slaktade och urtagna svinkroppar bärs in på platsen framför stallväggen och ställs ner på marken framför de mindre dukarna. Först ett till höger (06.48) och sedan ett tråg till vänster (07.35, se fig. 47). Aktivisterna får instruktioner av Leo Kopp om vad som skall göras med kropparna (07.45).

Fas 2

Längd 14.34 minuter (08.10–22.53)

Partitur nr. 228/4–6 – 232/...

nr. 14 wird blut in den mund gegeben
rechts neben dem ochsen wird an der stallwand an den
hinterbeinen ein geschlachtetes schwein wie gekreuzt
befestigt.

Fas 2 inleds med att svinkroppen i tråget framför den högra duken lyfts upp (08.20) och binds fast hängande med huvudet nedåt. Upphängningen görs med hjälp av rep som sticks in mellan hälsenan och vadbenet på svinet (fig. 48). Repet dras sedan genom en skruvögla som fästs i den ribba som håller duken (fig. 49–51). När svinkroppen hänger på sin plats (09.55) binds dess framben ihop.

nr 14 wird blut in den mund gegeben
links neben den ochsen wird ein geschlachtetes schwein
(an der stallwand) an den hinterbeinen wie gekreuzt
befestigt.

Samma procedur upprepas sedan med svinet till vänster (10.40–11.30).

nr 14. wird blut in den mund gegeben
das links schwein wird ausgeweidet
der leib des schweines wird von 2 akteuren aufgeklafft.

10.55 blir insatserna från musikerna svagare. Bukhålan på svinet till vänster hålls ut av två aktivister, en handling som hädanefter i enlighet med partituret benämns *aufklaffen* (se fig. 61 för ett tydligt exempel på denna handling). På svenska skulle det motsvara öppna, isärhållande. Musikens styrka ökar och 12.35 ljuder en visselsignal. Tarmar och andra inälvor läggs i det vänstra svinets bukhåla, dessa bearbetas sedan med mosande



Fig. 43 Blod hålls i nr. 14:s mun.



Fig. 44 Vatten har hållts i nr. 14:s mun och runnit utför hans kropp och sköljt bort en del av blodet.



Fig. 45 (06.32) Blod hålls i den korsfästes mun ...



Fig. 46 (07.11) ... och rinner ner för hans kropp.

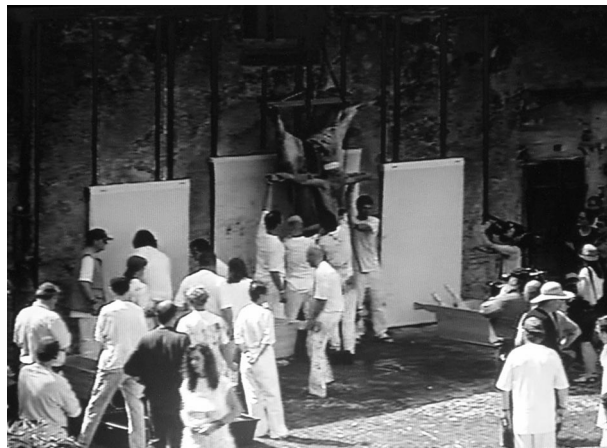


Fig. 47 (08.11) Tråget till vänster sätts på plats. Framför den högra duken ser man det redan framburna tråget från vilket svinets bakbenen sticker upp.

och knådande rörelser av andra aktivister samtidigt som blod och vatten hålls över inälvorna, en handling som hädanefter benämns *Ausweiden*-aktion (fig. 22, 55–56). En term på svenska skulle vara uttagningsaktion, ta ut inälvor på ett djur. Då inälvorna hamnar på marken plockas de upp och stoppas in i buken igen. *Ausweiden*-aktionen slutar när en visselsignal ljuder (15.31).

nr 14 wird blut in der mund gegeben

das linke schwein wird ausgeweidet der leib des schweines wird von 2 akteuren ausgeklafft. blut u heisses wasser wird über die herabfallenden gedärme geschüttet

das rechte schwein wird ausgeweidet. der leib des schweines wird von 2 akteuren ausgeklafft. blut u heisses wasser wird über herabfallenden gedärme geschüttet

Samma procedur upprepas med det högra svinet (fig. 60–61, 15.47–18.42), slutet på handlingen markeras med en visselsignal. Dessa två aktiviteter pågår dock inte samtidigt, som det anges i partituret (vilket framgår av fig. 56 och 57). En stund efter det att *ausweiden*-aktionen startat i höger svinkropp tystnar musiken (17.03) förutom synttonen. Efter ett tag återupptas musiken igen med insatser från några enskilda blåsare (17.15) och ökar efter hand allt mer i styrka och i antalet engagerade musiker. Under fas 2 hålls då och då blod och vatten i munnen på nr. 14.

nr 14 wird blut in den mund gegeben. das linke u rechte schweine wird ausgeweidet, während die leiber von akteuren aufgeklafft werden. blut u heisses wasser wird auf die herabfallenden gedärme geschüttet

nr14 wird blut in der mund gegeben. das linke u rechte schwein wird ausgeweidet während ihre leiber von akteuren werden. blut u heisses wasser wird auf die herabfallenden gedärme geschüttet

Avvikelser i förhållande till partituret: Partituret anger att *ausweiden*-aktioner skall utföras i bägge svinkropparna från s. 230 till s. 239, det vill säga under nästan hela *Mittagsfinale*. Undantag är s. 236. Omfattningen av *ausweiden*-aktionerna var under *Mittagsfinale* inte så omfattande, vilket framgår av den fortsatta beskrivningen av *Mittagsfinale* och bildmaterialet som beledsagar den.

Efter det att *ausweiden*-aktionen upphört i höger svinkropp hålls en del av inälvorna kvar i kroppshålan (fig. 59–61). På uppmaning av Nitsch (19.45) spänns svinets buk ut, *aufklaffen*, av först två sedan fyra aktivister (fig. 61). Inälvorna släpps ner på marken under den upphängda kroppen och blir liggande där. *Aufklaffen*-aktionen upphör 28.00, efter 8.20 minuter, det vill säga en bit in i fas 3.

Förutom *aufklaffen*-aktionen händer ingenting på spelplatsen, detta kan bero på att aktionerna gått för snabbt i förhållande till musiken som väntas in (s. 97, not 15).



Fig. 48–51 (08.30, 08.49, 09.06, 09.17) Höger svinkropp lyfts upp och binds fast framför duken.



Fig. 52–53 (10.49, 10.56) Vänster svinkropp hängs upp.



Fig. 55 *Ausweiden*-aktion i den vänstra inkroppen.



Fig. 54 (11.55) Översiktsbild, till vänster kan man skymta hur frambenen på det vänstra svinet binds ihop.



Fig. 56 (12.54) Översiktsbild.



Fig. 57 (16.46) Blod hålls i munnen på nr. 14 samtidigt som en *ausweiden*-aktion pågår i den vänstra svinkroppen.



Fig. 58 (18.10) *Ausweiden*-aktion med vatten som hålls över inälvorna som knådas.



Fig. 59 Scenen vid stallväggen då *ausweiden*-aktionerna avslutats.

Tablå 2

3.09 minuter (19.45–22.53)

Tre dukar är upphängda i fonden, den mittersta är något större än de andra två. Framför den mittersta hänger en slaktad tjur i bakbenen. En vid ett kors fastbunden naken man med förbundna ögon är uppställd framför tjurkroppen. En annan man håller blod och vatten i hans mun. Blod rinner från den på korset hängande mannens mun nerför hans kropp och ner på marken under honom. Två män håller upp tjurens bukhåla, en av dem håller också i korset. En tredje man stöttar den vänstra korsarmen.

Två svinkroppar hänger i bakbenen framför de mindre dukar som flankerar mittgruppen. De delar av dukarna som befinner sig ovanför och under svinkropparna har färgats röda av blod. Under kropparna har marken färgats av det rinnande blodet. Svinkroppen till höger hålls utspänd av fyra män och kvinnor, under den ligger inälvor.

Förberedelse inför 3:dje fasen

nach dem pfiiff mit einer trillerpfeife wird nr 15 (er ist bekleidet mit einem kuttenartigen hemd, augen sind verbunden. er wird an die kreuztragtragbahre gebunden

En bår med formen av ett kors (hädanefter *korsbår*) bärs in på gården och placeras på den vita liggande

duken (samma som nr. 14 blivit korsfast på). Den vis-selsignal som ska ha ljudit enligt partituret hörs inte på videon. En kvinnlig modell (nr. 15) klädd i en vit särk och med förbundna ögon förs in på slottsgården och binds fast på korsbåren. (Eftersom detta parti inte återges på videon går det inte att ange exakta tider för den)

Fas 3

Längd 10.23 minuter (22.53–33.16)

Partitur nr. 233/... – 240/7–9

nr 14 wird blut in den mund gegeben. das linke u rechte schwein wird ausgeweidet während ihr leiber aufgeklafft werden. blut und heisses wasser wird auf die herausfallenden gedärme geschüttet

nach dem pfiiff mit einer trillerpfeife wird die tragbahre mit dem darauf gebundenen nr 15 unter den vor dem ochsen [...] kreuz gebundenen nr 14 getragen (kopf richtung kreuz, das blut das nr 14 aus dem mund rinnt [...] nr 15

Under fas 3 hålls blod och vatten i munnen på nr. 14 vid ett flertal tillfällen. Nr. 15 bärs fram till stallväggen och placeras nedanför fötterna på nr 14, huvudet mot väggen (fig. 65, 22.54).¹⁰

nr 14 wird blut in den mund gegeben. das linke u rechte schwein wird ausgeweidet, während die leiber aufgeklafft werden. blut u heisses wasser wird auf die die [sic] herabfallenden gedärme geschüttet. blut fliesst aus dem mund von nr 14 u tropft auf nr 15.



Fig. 60 (19.53) Inälvorna hålls kvar.



Fig. 63 Modell nr. 15 binds fast vid en korsbår ...



Fig. 61 Aufklaffen.

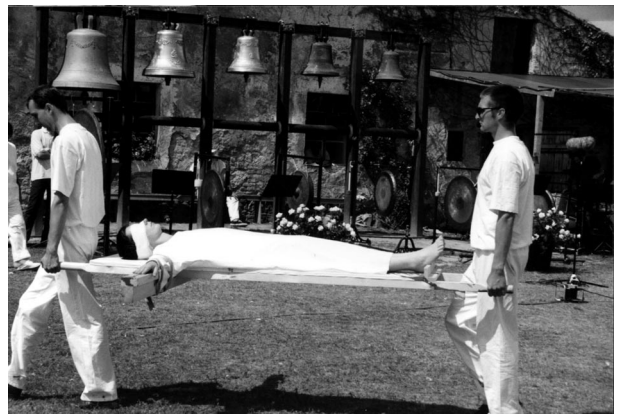


Fig. 64 ... och bärs fram till stallväggen.



Fig. 65 Nr. 15 läggs i position.



Fig. 62 Tablå 2.



Fig. 66 Scenbilden vid stallväggen med nr. 15 i position under nr. 14.

nach dem pfiß auf einer trillerpfeife wird eine kreuztragbahre in die mitte des hofes getragen (kopfende) zu nr 14

nach dem pfiß mit einer trillerpfeife wird nr 16 er ist mit einen weissen kuttenartigen hemd bekleidet (seine augen sind verbunden) von akteuren zu der mitte des hofes liegenden kreuztragbahre geföhrt u an diese gebunden

En korsbår bärs in och placeras på duken, varefter en manlig modell (nr. 16) klädd på samma sätt som nr 15, leds in på slottsgården (24.27), lägger sig på båren (24.49) och binds fast (på samma sätt som nr. 15, fig. 68–69). En visselsignal ljuder (26.54) varvid musiken stegras och nr. 16 bärs iväg av två aktivister och placeras på marken framför det vänstra svinet, med huvudet riktat mot stallväggen (fig. 70, 27.57).

nr 14 wird blut in den mund gegeben. das linke u rechte schweine wird ausgeweidet während die leib ausgeklafft werden. blut u heisses wasser wird auf die herabfallenden gedärme geschüttet. blut fliesst aus dem mund von nr 14 u tropft auf nr 15

nach dem pfiß mit einer trillerpfeife wird die kreuztragbahre mit nr 16 unter das linke schwein getragen (kopf unter das schwein) blut u heisses wasser fliesst auf die herabfallenden gedärme u auf nr 16

nr 14 wird blut in den mund gegeben es tropft auf nr 15. das linke u das rechte schwein wird aufgeklafft. die leiber werden aufgeklafft. blut heisses wasser wird auf die herabfallenden gedärme geschüttet. gedärme fallen auf nr 16, blut u heisses wasser spritzen u fliesst auf ihn.

28.52 startar en *ausweiden*-aktion i den vänstra svin-kroppen. Blod, vatten och inälvor hamnar därvid på nr. 16:s ansikte och överkropp (fig. 71–72).

nach dem pfiß mit einer trillerpfeife wird eine kreuztragbahre in die mitte des hofes getragen (kopfende) zu nr 14

Samtidigt som nr. 16 bärs iväg vinkar regissören in en ny korsbår (27.07).

nach dem pfiß mit einer trillerpfeife wird nr 17. er ist mit einen weissen kuttenartigen hemd bekleidet (seine augen sind verbunden) von akteuren zur kreuztragbahre geföhrt u an diese gebunden

Vid denna bår binds en kvinnlig modell, nr. 17 fast (klädd i särk och med ögonbindel, som nr. 15 och 16). Hon bärs iväg till stallväggen på samma sätt som de övriga modellerna och placeras under svinet till höger, med huvudet riktat mot stallväggen. Från videodokumentationen är det omöjligt att se när detta görs eftersom den skildrar *ausweiden*-aktionen i det vänstra svinet. Nr. 17 är på plats 30.45 (då hon skymtar på videon).

nr 14 wird blut in den mund gegeben. blut fliesst aus dem mund von nr 14 u tropft auf nr 15. das linke u rechte schwein wird ausgeweidet während ihre leiber aufgeklafft, während blut u heisses wasser wird auf die auf nr 16 fallenden gedärme geschüttet. blut und heisses wasser fliessen u spritzen auf nr 16.



Fig. 67 (23.14) Nr. 15 i närbild.

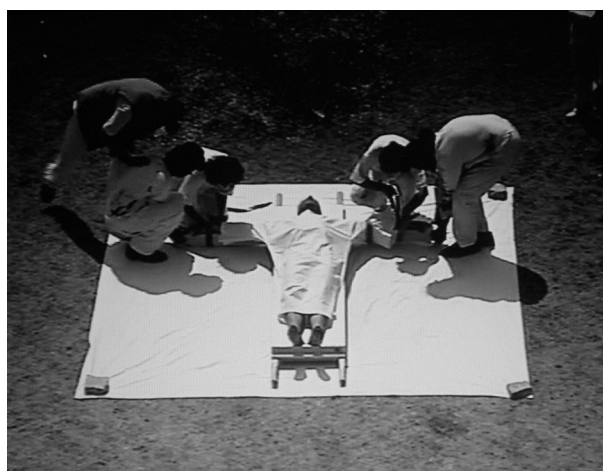


Fig. 68 (25.14) Nr. 16 binds fast på en korsbår ...



Fig. 69 (27.01) ... och bärs iväg till stallväggen.



Fig. 70 Nr. 16 vid stallväggen.



Fig. 71 Ausweiden-aktion i vänster svin.

nach dem pfiß eines trillerpfeife wird die kreuztragbahre mit dem daran gebundenen nr 17 unter das linke schwein getragen (kopf unter das schwein) blut u heisses wasser fließt auf die herabfallenden gedärme nr 17

Parallellt med *ausweiden* till vänster startar (troligen på uppmaning av en visselsignal som hörs 30.50) *ausweiden* i den högra svinkroppen och på samma sätt som med nr. 16 så träffas nr. 17 av nedfallet av blod, vattnet och inälvor.

De bägge *ausweiden*-aktionerna stoppas i och med att någon (regissören eller någon annan av de medverkande) säger stopp (32.27) och en visselsignal hörs (32.32).

die beiden schweinen werden weiterhin ausgeweidet. nr 14 wird blut in den mund gegeben. die tragbahre mit den darauf liegenden bleiben weiterhin schräg gestellt. das gesamte bewegliche orchester geht blasend zur stierwand [stallwand] des hofes. sie umstehen blasend wie ein ... schwarm das geschneiss

Huruvida korsbårarna ställs i sned vinkel vid denna tidpunkt är omöjligt att avgöra med hjälp av videon.

Avvikelser i förhållande till partitur: I detta avsnitt pågår inte *ausweiden*-aktionerna oavbrutet, istället startar de först när modellerna (nr. 16 och 17) hamnat i position under svinkropparna. Visselsignalerna följer inte alltid angivelserna i partituret, de kan både förkomma som extra signaler eller utebli (som när nr. 17 vinkas in). I partituret anges även att blod och vatten från nr. 14:s mun skall droppa ner på nr. 15, som ligger på marken under honom. Detta sker inte i någon högre utsträckning (vilket framgår av fig. 76).

nr 14 wird blut in den mund gegeben. das blut fließt aus dem mund von nr 14 u tropft auf nr 15. die beiden schweine werden ausgeweidet, während ihre leiber aufgeklafft werden. die auf nr 16 u nr 17 herabfallenden gedärme werden mit blut u heisses wasser beschüttet.

die beiden aufgeklafften schweine werden ausgeweidet. nr 14 wird blut in den mund gegeben

pfiff mit einer trillerpfeife

eine kreuztragbahre mit nr 16 wird schräg gestellt (kopf in der mitte des aufgeklafften leibes)

nach dem pfiff einer trillerpfeife wird kreuztragbahre mit nr 17 schräg gestellt

nach dem pfiff mit einer trillerpfeife wird die kreuztragbahre mit nr 15 schräg gestellt

En visselsignal hörs (32.32) och bårarna framför svinet lyfts upp till en diagonal lutning (32.41, fig. 74). Handtagen vid korsbårens huvudända placeras innanför öppningen i svinets bukhåla, så att den hålls utspänd (fig. 23 och 75). Nr. 15 ställs upp och hålls i sned vinkel i förhållande till nr. 14 (nr. 15:s bår stöds inte mot den bakomvarande kroppen utan hålls upp av två aktivister).

"Tablå 3"

00.24 minuter¹¹ (32.42–33.10)

Tre dukar är upphängda i fonden, den mittersta är något större än de andra två. Framför den mittersta hänger en slaktad tjur i bakbenen. En vid ett kors fastbunden naken man med förbundna ögon är uppställd framför tjurkroppen. En annan man håller blod och vatten i hans mun. Blod rinner från den på korset hängande mannens mun nerför hans kropp och ner på marken under honom. Två män håller upp tjurens bukhåla, en av dem håller också i korset. En tredje man stöttar den vänstra korsarmen.

Två svinkroppar hänger i bakbenen framför de mindre dukar som flankerar mittgruppen. De delar av dukarna som befinner sig ovanför och under svinkropparna har färgats röda av blod. Svinkropparnas bukar spänns upp av korsbårarnas handtag. Bårarna stöds av tre personer. Vid vardera bårn är en människa med förbundna ögon och vit särk fastbunden. Bårarnas övre delar, ögonbindlarna och särkarna är färgade röda av blod. Marken är nedsölad av blod.

Fas 4

Längd 02.43 minuter (33.10–35.59)

Partitur nr. 238/4–6 – 241/10–12

I buken på svinet som befinner sig ovanför nr. 16 påbörjas en *ausweiden*-aktion (33.18). Troligen startar den i samband med att man hör en röst säga: – ... sollte ausweiden (33.11). Något senare kan man se att nr. 15 har fått blod på ögonbindelns högra sida (33.14, fig. 76).

En *ausweiden*-aktion utförs också i svinet ovanför nr. 17:s huvud. När den startar kan inte avgöras av inspelningen, troligen startar den samtidigt som den i det vänstra svinet, det vill säga 33.11 (fig. 78–79). *Ausweiden*-aktionen i det vänstra svinet verkar ha avbrutits redan 34.26 (enligt fig. 80) vilket är tidigare än den i det högra (se nedan).

Blod hälls i munnen på nr 15 (33.34, fig. 79) samtidigt som promenadorkestrarna börjar förflytta sig från höger in mot scenens mitt. Den ena promenadorkestern går fram och ställer sig i en halvcirkel framför tjuren, "skriande" musik producerades av musikerna. 34.59 tystnar musiken men *ausweiden*-aktionerna fortsätter (åtminstone den vänstra, vilket syns tydlig på videon) fram till 35.59, då någon säger "Stop". Samtidigt som *ausweiden*-aktionerna pågår ovanför nr. 16:s och 17:s huvuden hälls blod och vatten i munnen på modellerna (fig. 80–81, 35.30 på nr. 17, när detta utförs med nr. 16 går inte att avgöra). Musiken ökar återigen 35.34, stegras 34.24 men sjunker i volym efter ett tag.

Avvikelser från partituret: Fas 4 har ingen motsvarighet i partituret, varken *auweidungen* när bårarna är snedställda eller nr. 15:s partiellt blodiga ögonbindel.

Efter indelningen i segment studeras segmenten var



Fig. 72 (29.08) Blod träffar nr. 16:s ansikte.



Fig. 73 (31.47) översiktsbild.



Fig. 74 (33.30) Nr. 16:s korsbår lyfts upp i lutande position i förhållande till svinkroppen.



Fig. 75 Handtagen på korsbåren placeras innanför öppningen i svinets bukåla.



Fig. 76 (34.14) Nr. 15 med blod på ögonbindeln.



Fig. 77 Blod hålls i munnen på nr. 15.



Fig. 78 (34.26) Översiktsbild med *ausweiden*-aktion i höger svin.



Fig. 79 Scenen vid stallväggen under fas 4 med *ausweiden*-aktion i vänster svinkropp. Nr. 16 har fått blod i munnen.

”Tablå 4”

00.00 min (35.59)

Tre dukar är upphängda i fonden, den mittersta är något större än de andra två. Framför den mittersta hänger en slaktad tjur i bakbenen. En vid ett kors fastbunden naken man med förbundna ögon är uppställd framför tjurkroppen. Blod har runnit från den på korset hängande mannens mun nerför hans kropp och ner på marken under honom. Två män håller upp tjurens buk-håla, en av dem håller också i korset. Framför den korsfäste hålls en bår, formad som ett kors, av två män. Vid korsbåren är en kvinna med förbundna ögon och vit särk fastbunden. Kvinnan på korsbåren har blod på ögonbindeln på höger sida, blod har runnit från hennes mun ner på den vita särken.

Två svinkroppar hänger i bakbenen framför de mindre dukarna som flankerar mittgruppen. De delar av dukarna som befinner sig ovanför och under svinkropparna har färgats rött av blod. I svinkropparna är handtagen av en bår, formad som ett kors, instoppade så att buken hålls upp. Bårarna stöds av tre personer. Vid vardera båren är en människa med förbundna ögon och vit särk fastbunden, ögonbindeln och särken är färgade röda av blod, ovanför deras huvuden, i svinets buk och på båren, ligger inälvor. Marken är nedsölad av blod.

Fas 5

Längd 03.43 minuter (35.59–39.42)

Partitur nr. 241/...[13–15] – 242/...[16–18]

nach dem pfiß mit einer trillerpfeife wird nr 14 von akteuren mit hochgestreckten armen über deren köpfe hinaus getragen

nach dem pfiß mit einer trillerpfeife wird der auf eine kreuztragbahre gebundene nr 15 von akteuren mit hochgestreckten armen über desen köpfen aus dem hof getragen

nach dem pfiß mit einer trillerpfeife wird die tragbahre mit den darauf gebundenen nr 16 mit hochgestreckten armen über deren köpfe hinausgetragen

I samband med att de två *ausweiden*-aktionerna avbryts lyfts båren med nr. 15 ner från sin lutande position och läggs på marken framför nr. 14 (fig. 82–83). 34.24 stegras musiken när nr. 14 lyfts upp på raka armar och bärs iväg från stallväggen av fem aktivister (fig. 84–86). Han bärs med huvudet före ut till vänster, runt betongkaret och vidare mot entrén (i slottsportiken).

36.54 bärs nr. 15 bort samma väg som nr. 14 (troligen ges order om detta med hjälp av visselsignalen som hörs vid denna tidpunkt). Sedan bärs nr. 16 och nr. 17 ut i samma ordning som de kommit in. Den visselsignal som hörs 37.12 markerar troligen att nr. 16 skall bäras iväg (tidpunkt för lyftet går ej att avgöra exakt från dokumentationen). 37.32 lyfts nr. 17.



Fig. 80 *Ausweiden*-aktioner till höger och vänster, ...



Fig. 81 man kan se att blod hällts i munnarna på nr. 16 och 17.



Fig. 82 Nr.15 lyfts ner på marken.



Fig. 85 (37.19) Nr. 14 på väg till entrén över slottsgården.



Fig. 86 Nr. 15 bärs bort.



Fig. 83: (44.10) Nr. 15 placeras på marken.



Fig. 87 (37.14) Nr. 17 på väg ut till slottsportiken.



Fig. 84 Nr. 14 bärs iväg.

37.53 är nr. 15 ute, följd av nr. 16 (nästan helt ute 38.03) och nr. 17 (38.34). Under tiden som modellerna bärs ut stegras musiken (38.23) och kyrkklockor börjar ringa (38.34). Drygt en minut efter att alla modeller försvunnit från slottsgården hörs ett slag från en gonggong (39.42) och all musik, utom tonen från syn-ten, tystnar. *Mittagsfinale* är över och endast städning och rengöring av spelplats och rekvisita återstår (fig. 88).

Avvikelser från partituret: Det finns ingen anvisning om när nr. 17 skall bäras ut.

Tablå 5

39.42 –

Tre dukar är upphängda i fonden, den mittersta är något större än de andra två. Framför den mittersta hänger en slaktad tjur i bakbenen. Två svinkroppar hänger i bakbenen framför de mindre dukar som flankerar mittgruppen. Dukarna bakom svinkropparna och marken framför stallväggen är nedsölad med blod.

Sammanfattning: de narrativa enheterna

I fas ett inleds *Mittagsfinale* med att den centrala gestalten (nr. 14) korsfästs och placeras framför den tjurkropp som hänger på stallväggen. Där hålls blod och vatten i hans mun, som han spottar ut så att vätskorna rinner utför hans kropp. I andra fasen tillkommer två svinkroppar som hängs (*wie gekreuzt*) på stallväggen flankerande tjurkroppen och den korsfäste. Kropparna fylldes med blod och inälvor som däri knådas av aktivister. I följande fas befolkas scenen av ytterligare tre korsfästa personer som läggs på marken under tjurkropparna och framför den korsfäste. De yttre av dessa träffas av nedfallande inälvor, blod och vatten som flödar över då svinkropparnas inre återigen fylls och knådas med inälvor och blod. Därefter reses modellerna, fortfarande korsfästa, upp i diagonal ställning och lutar mot (eller nästan mot när det gäller den mittersta) kropparna på väggen. I fjärde fasen genomförs för sista gången en handling där blod och inälvor knådas i svinkropparna så att modellerna smetas in av blodet och inälvorna, denna gång medan bårarna är uppställda diagonalt i förhållande till de ”korsfästa” djuren. Blod (och vatten) hålls i munnen på alla korsfästa människor. I sista fasen bärs alla människor ut från spelplatsen, denna gång högt över bårarnas huvuden (inte lågt som då de bars in).



Fig. 88 Rengöring av rekvisita. Inälvor och djurkroppar rengjordes noga efter aktionen, detta troligen för att de inte skulle förfaras alltför snabbt i värmen.



Fig. 89 Slutscen i *Middagsfinale*.

Anmärkningar

Aktionen tog 39 minuter och 42 sekunder att genomföra från den första visselsignalen till det avslutande gonggongslaget, det vill säga mycket nära de 40 minuter som angavs i programmet (Oi: *Verein zur Förderung des O. M. Theater* 1998, paginering saknas).

En serie avvikelser från det publicerade partituret har noterats i beskrivningen av handlingsförloppet. Orsaken till dessa avvikelser kan vara de ändringar i förhållande till partituret som tillkom under repetitionerna. Nitsch har förklarat att "there were some spontaneous problems with direction" och att det inte existerade något alternativt partitur (Ep: Nitsch 2000). Rena missförstånd förekom säkert också, som under fas 1 då blod som bars fram medan nr. 14 bands fast på korset; rekvisita som sedan inte användes i denna scen.

Nitsch improviserar ofta i sina föreställningar, trots att det finns ett partitur eller annan plan för actionen (M: Nitsch 2002). Det verkar som om detta förekommer under fas 4 av *Middagsfinale*. Exempel på förmodade improvisationer är att det hålls blod på nr. 15:s ögonbindel, att *ausweiden*-aktionen pågår efter att musiken slutat och att alla modeller får blod hållt i sina munnar, handlingar som inte finns beskrivna i partituret.

Analysmodell

Nitschs aktioner är mångfasetterade föreställningar som rymmer flera lager av betydelsebildningar. Detta är ett faktum som han själv framhåller. I *Hermann Nitsch, Leben und Arbeit* finns en passage där Nitsch, med utgångspunkt i de sockerbitar och pappersnäsdukar som ofta förekommer i Nitschs aktioner och installationer (fig. 90), resonerar kring olika betydelsenivåer (L: Spera 1999:191, 194).

Sockerbitarna delar upp rummet – de har en rumslik utsträckning – de är vita och söta, säger Nitsch. Deras rumsliga egenskaper (utsträckning i och avgränsning av detta) genererar plastiska betydelser (översatt till en semiotisk terminologi). Vitheten hos sockret genererar både plastiska betydelser (i kontrast mot omgivningen) och konventionella betydelser (i västerländsk kultur t.ex. betydelser av renhet och oskuld). Sötheten skapar gustativa betydelser på den fysiska nivån, med hjälp av stimulering av smaksinnet. Sötheten har, enligt Nitsch, betydelsen av något som är motsatsen till sår och smärta. Pappersnäsdukarna har även de arkitektoniska och rumsavgränsande egenskaper, samt rationella förklaringar (ung. konventionella betydelser och associationer) som hygien, absolut renhet, sterilitet, medicinsk atmosfär, mentollukt. Nitsch betonar också att man måste göra skillnad mellan olika aspekter av till exem-

pel materialet/substansen kött – mellan den vetenskapliga, religiösa och konstnärliga aspekten (L: Spera 1999: 198).

Avsikten med följande föreställningsanalys är att studera fallet med avseende på alla relevanta aspekter. (Med vissa undantag, se Fallstudiens avgränsningar s.16-17.) Tyngdpunkten ligger på semiotiska aspekter i föreställningen, där den teckenmodell som presenterats ovan (s. 40-44) kommer till användning. En analysmodell som utgår från de minsta enskilda betydelsebildande enheterna i verket – den *elementära* nivån – och studerar hur dessa kombineras till mer och mer komplicerade betydelsestrukturer, kan göra ett mångdimensionellt verk som *Das 6-Tage-Spiel* greppbart. Analysen går i princip från det enkla till det sammanfattande, från det lilla partikulära till systemet/ideologin.

Att behandla alla tänkbara betydelsebildningar i en analys är inte möjligt. Därför har i första hand de tolkningar som är relevanta för *o. m. theater* beaktats, med utgångspunkt Nitschs egen utsagor om sitt verk. Nitschs egna tolkningar har primat. De referenser som anges utgör dokumenterade och sannolika förbindelser mellan Nitsch motivvärld och, i första hand, kristna och antika ikonografiska system. Tecknen i *o. m. theater* är homogena. Så är ofta fallet också i andra aktionskonstverk, liksom i många teaterföreställningar. Verkliga människor används ”för att betyda människor”, det vill säga ikoniciteten är fullständig. Detta är ett genomgående drag för alla element i *o. m. theater* och kommer därför inte att nämnas i varje enskilt fall utan behandlas i den sammanfattande diskussionen. I det fysiska skiktet är det dock av betydelse för teckenbildningen att det är levande kroppar – äkta material och substanser – som används.

Analysen inleddes med en beskrivning av studieobjektet (föregående avsnitt, händelseförlopp). Redan här genomfördes den första analysen och sorteringen av materialet (exempelvis i form av indelningen av *Mittagsfinale* i olika faser). Den fortsatta analysen tar sin utgångspunkt i en indelning av *Mittagsfinale* i olika segment. Alla former av segmentering (som är den första semiotiska nivån) innebär en form av förenkling och risk för godtycke. Indelningen som gjorts här har inte anpassats till studieobjektet, utan utgör snarare en generell indelning som bör kunna användas vid analyser av andra sceniska verk.

Efter indelningen i segment studeras segmenten var och för sig. Först studeras verkets *elementära* aspekter (enskilda objekt, kombinationer av objekt, enkla narrativa enheter etcetera). I detta segment kommer olika förslag på tolkningar att anges, på ett liknande sätt som Nitsch diskuterade sina installationer ovan. Tolkningen är relativt öppen och olika förslag ges – ett kluster av betydelser. Därefter analyseras aspekter på



Fig. 90 Installation med pappersnäsdukar och sockerbitar.

en *sekundär* nivå, det vill säga hur de elementära enheterna kombineras, struktureras, komponeras till en större helhet.¹² På denna nivå ges mer specifika tolkningsförslag med utgångspunkt i Nitschs individuella mytologi och motivvärld.

Efter den generella och genomgripande analysen av föreställningen kommer vissa speciella frågor att behandlas:

- Vilka *dominanter* finns i verket?
Analyser söker efter element eller tecken som är mer dominerande än andra? Dominanter kan skapas av ekvivalensen mellan tecken tillhörande olika tecken-system, till exempel en samverkan av audiella och visuella tecken.
- Vilka tecken är *internt* kodade?
I analysen uppmärksammas även vilka tecken som uppstår i verket i sig, som är *internt* kodade i motsats till dem som bygger på en *extern* kod, tecken som uppträder på scenen men tolkas med hjälp av kunskaper som härrör från företeelser utanför scenen (L: Martin & Sauter 1995: 73). De externt kodade kan i sin tur indelas i *allmänna* betydelser, vilka inte kräver förkunskaper om Nitschs intentioner (sett ur en västerländsk kontext) och de som bygger på vad som här kallas *o. m. theater*-kod, där insikt i Nitschs individuella mytologi är central för förståelsen.
- Vilka teckensystem dominerar i *Middagsfinale*?
Därefter studeras urval, *selektion*, av teckensystem; vilka förekommer och vilka uppträder inte i verket. Här undersöks också betydelsen av den konstruktionsart som dominerar i verket, som grund för en diskussion med utgångspunkt från avhandlingens arbetshypotes (s. 16).

Segment

Innan de olika segmenten går igenom ska något sägas om vilka kriterier som varit utgångspunkt för modellen. Analysen av segmenten utgör första steget i den analys som utgår från de enskilda elementen på vad som kallas en elementär nivå och som består av rekvisita och aktörer. Det har i fallet med *Middagsfinale* inte uppfattats som adekvat att anlägga ett mer detaljerat perspektiv. Från det enskilda och enkla analyseras hur de olika elementen samverkar när de kombineras, hur de relateras till rummet samt vid vilket moment ett narrativt förlopp inträder. Den sekundära nivån studerar hur de olika enheterna i den elementära nivån sätts samman till den helhet som utgör *Middagsfinale*. Segmenteringen går från det lilla till det stora med allt större komplexitet.

I analysen används följande segmenteringsmodell:

Första segmentet, den minsta enheten i analysen, utgörs av (E1a) den *elementära nivån*, det vill säga av de enskilda elementen, objekten, som bildar betydelser,

till exempel vita tygerna och blodet (v, w, x, y, z etcetera). Om man jämföra med hur ett språk byggs upp är skillnaden den att i denna analys består den minsta enheten inte av betydelselösa ljud eller bokstäver (fonem) som bildar ord, utan här är de objekt som utgör den elementära nivån redan betydelsebildande – det vill säga de motsvarar enskilda ord i språket. E1a analyserar rekvisitan: objekt (O), vätskor (V) och biologiska element (B). Denna indelning används i första hand för att dela in nivån, men skulle också kunna uppfattas som en värdehierarkisk indelning som går från passiva objekt till mer aktiva. En sådan värdering görs inte explicit i analysen och man ska komma ihåg att de biologiska elementen är antingen döda kroppar (djuren) eller helt passiva (modellerna) och behandlas som objekt.

(E2a) *Elementär kombinerande* nivå utgörs av kombinationer av enheter från den elementära nivån, exempelvis blodet på tyget (v+w, v+y+z etc).

(E2b) *Elementär narrativ* nivå lägger en handlingsaspekt till den förra, här analyseras aktiviteter som att blodet hålls på tyget och resultatet av handlingen (w+y=p). *Objekten är elementära eller kombinerade i narrativa aktiviteter.*

(E2c) *Elementär spatial* nivå studerar objekten enskilda, i kombination och ingående i *elementära narrativa*, i förhållande till rummet. Det vill säga hur de olika elementen förhöll sig till och transporterades på spelplatsen.

På den *sekundära nivån* finns segment av större komplexitet och mer sammansatta än i den förra. Här analyseras större kombinationer av komponenter från den elementära nivån och hur insatser av dessa fördelas och kombineras i den temporala sekvens som fallstudien utgör. Tre underkategorier används vid analysen:

(S1) *Sekundär kombinerad* nivå där de scenuppställningar och tablåer som avslutar föreställningens olika faser analyseras.

(S2) *Sekundär kombinerad narrativ* nivå som analysera verkets strukturella uppbyggnad, hur de olika elementen har sammanfogats och komponerats till en övergripande helhet.

(S3) *Sekundär kombinerad spatial* nivå som ser på scenens förhållande till salongen och relationen mellan medverkande och åskådare.

Den elementära nivån

Analysen av *Mittagsfinales* minsta enheter, de objekt som utgör delarna i den elementära nivån, kommer att inledas med en beskrivning av dessa. Därefter följer angivelser om var objekten förekommer med hänvisning till dokumentationen av *Mittagsfinale*. I de fall där samma objekt förekommer flera gånger anges ett eller ett par exempel. Slutligen redogörs för relevanta betydelsebildningar förknippade med de olika objekten. När det rör sig om konventionella teckenbetydelser med anknytning till kristen eller annan ikonografi anges ett eller flera exempel i visuell eller litterär form. Syftet är inte att uttömmande behandla alla tänkbara sammanhang där betydelser uppträder som liknar de i *Mittagsfinale*. Vilka tolkningar som ansetts relevanta i framställningen grundar sig på den intentionalistiska förutsättningen för Nitschs *o. m. theater* (som den presenterats i "Den teoretiska grunden" ovan s. 61ff.)

E1a (O): Elementär nivå, rekvisita, objekt

Vit textil

Vita textilier förekommer på flera ställen i *Mittagsfinale*: i den duk som ligger på marken strax norr om karet (bildexempel fig. 35, 63), i de tre dukar som är upphängda på stallväggen (bildexempel fig. 41) samt i aktivisternas kostymering i form av T-shirts (har du talat om hur de är klädda?) och byxor samt i modellernas särkar och ögonbindlar (bildexempel fig. 38, 65).¹³

Som konventionellt tecken är vitt förknippat med ljusa – goda – krafter, med oskuldssfullhet och renhet (så är till exempel den vita liljan ett ikonografiskt tecken för jungfru Maria), med månen och med det kvinnliga. Vitt är ofta gudars karaktäristiska färg; guden uppfattas som det strålande ljuset (L: *Wörterbuch der Symbolik* 1991: 824). Vitt symboliserar en passiv princip, det oskrivna bladet eller *tabula rasa* i vilken sinnesintrycken skrivs in på. Det vita kan också ha ett obönhörligt drag, något som avslöjar orenhet och gör det omöjligt att dölja sig. Det vita kan som tecken stå för företeelser som oftast uppfattas som direkt motstridiga: vitt kan till exempel ses som *både* glädjens och dödens färg.

Den vita färgen med dess egenskap att reflektera alla färger i ett spektrum utgör den fysikaliska motpolen till svart. Vitt ljus (direkt eller reflekterat) har stimulerande effekter på människokroppen, en egenskap som används i ljusterapi.

Vita dukar utgör ett indexikalt tecken för konstnär (enligt faktorialitetsprincipen) eftersom duken är ett konstnärsattribut. Dukarna bildade alltså ett index för konst-

närlig aktivitet och aktionen förankrades därmed i en konstnärskontext (att endast delar av aktionen utförs på själva duken knyter an till en avantgardistisk tradition som strävar efter att utvidga konsten till att omfatta även det som ligger utanför konstens traditionella domäner: duken, museet, scenen och så vidare). Att duken placerades på marken kan tolkas som en förankring av *Das 6-Tage-Spiel* i en expressiv målerisk tradition: aktionsmåleri (vars utövare till exempel Pollock och Klein ofta arbetade med duken liggande på ateljéns eller galleriets golv).

De vita dukarna utgör ett performativt index. De fungerar som visuella markörer av de platser där aktionens handlingar koncentreras, de skapar fokuseringspunkter på scenen (likt strålkastare på en teaterscen som utpekar de viktiga platserna).

Dukarna är kvadratiska (den som låg på gårdsplanen och den mittersta på stallväggen) respektive rektangulära. Den kvadratiska formen på den duk som låg på marken och den centrala på stallväggen utgör ett konventionellt tecken (i det plastiska skiktet) för en fulländad form i till exempel en nyplatonisk tankevärld. Visserligen överträffas den av cirkeln som står för eviga, andliga och celesta värden, medan kvadraten är förankrad i det materiella och jordiska.

Tyget som användes var av bomull, ett relativt billigt naturmaterial som är lätt att tvätta (vilket kan vara av betydelse då aktörernas dräkter rengörs). Att det speciella tyget skapar några speciella teckenbetydelser i ett fysiskt skikt känns lite långsökt. Visserligen skulle man kunna argumentera för att naturmaterialet uppfattas som mer äkta än ett tyg i konstmaterial eller att de växter som offrats för att tyget skulle bli till kan bidra till speciella betydelser, men det förefaller inte relevant för denna analys.

Kors

Korset var tillverkat av obehandlat ljus trä med en tvärm relativt högt placerad och en kort tvärså längst ner som stöd för modellens fötter (bildexempel fig. 45 och 59). De objekt som tillverkats till *Das 6-Tage-Spiel* (kors, bårar, bord etcetera) var alla utförda i ett liknande träslag. Ett annat exempel på föremål ur *Mittagsfinale* som var tillverkade av obehandlat trä var de tråg som svinen bars in i (bildexempel fig. 48).

I en kristen kontext är korset ett indexikalt tecken för Jesu korsfästning. Efter det att Kristus avrättats blev detta romerska pinoredskap ett (konventionellt) seger-tecken och framställningar av den korsfäste Kristus en bild av människans förlösning genom hans offerdöd.

Den typ av kors som används i *o. m. theater* har korsarmen placerad relativt högt upp, någonstans mittemellan ett *T-kors* eller *Tau-kors* och ett *latinskt kors* (med korsarmen placerad längre ner). Uppgifterna om

vilken typ av kors som användes vid avrättandet av Jesus går isär, men enligt vissa forskare var det ett T-kors som användes medan andra menar att det skulle ha rört sig om ett *latinskt kors* (L: Biedermann 1991: 234 och L: Dahlby 1963: 44). Valet av korstyp i *Das 6-Tage-Spiel* kan ses som en hänvisning till Isis och Osiris vilka brukade ha T-kors försedda med öglor upptill (*ankh* eller *crux ansa'ta*) som attribut. Rövorna på Golgata framställs ibland hängande på T-kors, till skillnad från det latinska som Jesus hänger på.¹⁴ Korset är en symbol som existerat före kristendomen och de magiska föreställningar som förknippas med korset (bland annat har väggkorsningar ansetts ha speciella magiska krafter, som ställen där de dödas och levandes vägar korsats, L: Biedermann 1991: 232–236) kan spela viss roll i *o. m. theater*.

Korset har teckenbetydelser i ett plastiskt skikt. Dess förening av en vertikal och en horisontell axel, vilket åstadkommer en visuell markering i rummet – en central punkt där aktiviteterna koncentreras, är ett tecken av ikonisk typ. En semios av den vertikala och den horisontella axeln i korset har gett dem dikotomiska betydelser. Den horisontella axeln kan utgöra ett konventionellt tecken för en materiell, kvinnlig princip och det vertikala för en andlig, manlig princip (L: *Wörterbuch der Symbolik* 1991: 406–407). I *Ornament och brott* skriver den österrikiske arkitekten Adolf Loos (1870–1933) om korset som ett ornament som han föreställde sig ingick i den först konstnärliga handlingen.

Ett horisontalt streck: den liggande kvinnan. Ett vertikalt streck: mannen som genomtränger henne. (L: Loos 1908: 12)

Eftersom dessa två principer förenas i korset har det blivit ett tecken för en förening av himmel och jord, för en medelpunkt och ett kosmiskt centrum. Detta är enligt Nitsch exempel på hur religionen använder sig av djupa arketyperiska betydelser (L: Spera 1999: 195).

Ett resonemang om det obehandlade träets betydelse i ett fysiskt skikt, kan utvecklas i enlighet med resonemang kring bomullstyget ovan.

Kanna

Den typ av kanna som användes för att hålla blod och vatten i munnen på aktörerna under aktionen var av enkel typ: de rymde ca. 1 liter och var gjorda av halvgenomskinlig plast (bildexempel fig. 43, 55). Kannorna föreföll inte vara specialdesignade utan var helt vardagliga föremål. De kannor som användes i aktionen uppfattas inte som något tecken i det illusoriska och plastiska skiktet, de används som objekt att ösa och hålla vätskor med. Betraktar man dem som tecken i ett fysiskt skikt bildar plasten, som ofta betraktas som ett

lågt eller oäkta material (till skillnad från materialet i dukarna och korset ovan), ett konventionellt tecken för vardaglighet och anspråkslöshet. Som för att ytterligare poängtera den vardagliga och oförmedlade i kannorna som rekvisita fanns prislappen kvar på vissa av kannorna. Eftersom deras verktygsfunktion poängteras och inte dess estetiska egenskaper blir de ett indexikalt tecken för funktionalitet.

Hink, balja, tråg med mera

För att göra framställningen komplett bör även övriga använda objekt nämnas. Där bland finns objekt som användes för att bära fram material till stallväggen: hinkar (bildexempel fig. 38), baljor (bildexempel fig. 88) och tråg (bildexempel fig. 48); remmar som användes för att binda modellerna vid kors och korsbårar (bildexempel fig. 37) och för att binda upp djurkropparna med; rep och skruvöglor (bildexempel fig. 55); träribbor (som tygen var uppspända på) och den galge som tjurkroppen hängde i (bildexempel fig. 43). I analysen kommer dessa objekt inte att behandlas vidare, dels för att de inte hade någon aktiv del i handlingarna (utan bara användes för att bära i och fästa upp objekt med) och dels för att detta skulle leda till en analys med för hög upplösningegrad vilket skulle tynga framställningen utan att göra den mera meningsfull.

E1a (V): Elementär nivå, rekvisita, vätskor

Vätskor tolkade ur ett plastiskt perspektiv

Vätskor har en förmåga att innesluta former och uppfylla håligheter. Denna formlöshet har medfört att de blivit ett konventionellt tecken för kaos (i motsats till fasta och mer solida föremål som förknippas med struktur).

Blod

Blod flödar rikligt under *Middagsfinale*. Det hålls i munnen på modellerna (bildexempel fig. 43, 76), över inälvorna under *ausweidung*-aktionerna (bildexempel fig. 66 och 92) och på nr. 15:s ögonbindel (bildexempel fig. 76). Blodets intensiva röda färg, i kontrast mot det vita, har en central roll i den visuella gestaltningen av *Das 6-Tage-Spiel*.

De olika konventionella tecken där rött utgör uttrycksledet är till synes väldigt motstridiga (en liknande dikotomi som ovan nämnde i samband med vitt). Rött är dels tecken för liv, glädje, lidelse och kärlek och dels för fara och död. I *Bibeln* är rött syndens färg (L: *Wörterbuch der Symbolik* 1991: 634) eller vilddjurets och skökans färg (*Uppenbarelseboken* 17:3–4).

Den röda färgen befinner sig längst ut på färgspektret, den har lång våglängd (motsatsen utgörs av

det ultraviolettas korta). Vissa experiment med färger har antytt att rött har en fysiologisk inverkan på människor (även om det är svårt att dra en gräns mellan de effekter som är kulturellt bundna och de som är medfödda). Ljusa och varma färgtoner lär verka stimulerande på det parasympatiska nervsystemet och ge en blodtryckshöjning, ökning av pulsen och temperaturstegring (L: Schuster 1978: 155). Motsatt effekt uppnås av kalla färger. Vissa experiment angående färgers inverkan på människokroppen skulle tyda på att muskelkraft och blodcirkulation ökar vid exponering för färgen rött (L: Arnheim 1974: 368). Om dessa fysiologiska experiment är korrekta är det inte underligt att uttrycket rött ofta stått som tecken för aggressivitet, kamp, vitalitet och kraftfullhet (L: Biedermann 1989 s. 347–348).

Blodet är enligt gamla Mesopotamiska uppfattningar det gudomliga elementet i människan; genom de offrade gudarnas blod kan man få ta del av deras gudomlighet (L: *Wörterbuch der Symbolik* 1991: 104–105). Inom olika kulturer under antiken var blodoffer och så kallade bloddop (*taurobol-* eller *crioborium*) ofta förekommande (se nedan s. 142). I judiska gammaltestamentliga offerriter står blodet som stänks på altaret för en förnyelse av förbundet med Gud (L: *Wörterbuch der Symbolik* 1991: 104–105 eller L: Nilsson s. 163).

Blod har en central plats inom kristendomen på grund av det blod som Kristus offrade för mänskligheten och vinet som genom sakramentet omvandlas till Kristi blod. Blodiga framställningar är vanliga i den kristna kulturen, i texter och bilder. Exempel på detta finner man i målaren Fra Giovanni Angelicos blodiga framställningar av Jesu korsfästelse (från 1442 och framåt) i klostret San Marco i Florence. I munkarnas och novisernas celler målades realistiska bilder som var ägnade till kontemplation och meditation över lidandet på Golgata.

I framställningar av Gregoriusmässan, till exempel den i St. Maria zur Wiese Soest, 1473, kan man hitta drastiska exempel på kopplingen mellan Jesu blod och nattvardsvinet. I den avbildas Jesus stående på ett altare samtidigt som blodet från hans sidosår och såren efter spikarna på händer och fötter elegant flödar ner i kalken.

Under motreformationen fanns en förkärlek för dramatiska och blodiga framställningar. Ett vanligt motiv är *Kristus i vinpressen*, där blodet pressas ut ur frälsaren och tappas på krukor. Tidigare har avhandlingen också nämnt herrnhuternas blodsmystik (s. 64). Exemplen på blodskult inom kristendomen är otaliga, men för att inte tynga framställningen för mycket så stannar vi vid dessa.

Om man betraktar blodets betydelser i ett fysiskt skikt

finner man ett abduktivt index av faktoral typ för den levande organism som det varit en del av (vilket berörts i analysen av den enskilda scenen i kapitel 2 s. 42–44). Blod är ett index för det reella såret och den smärta som ofta är en fysisk realitet när någon/något töms på blod. Blodet har fysiska betydelser som index för liv och död, för botande (blodgivning) och smitta (hepatit och AIDS).

Vatten

laues wasser = leibwarm (wie urin, wie blut, wie gedärme), uteruswarm, fruchtwasser, südseemeer, meer voll leben, warmwasserfisch, warmwasseraquarium, thermometer (L: Nitsch 1998: 24)

Vattnet förekommer under *Mittagsfinale*, det gavs till modellerna (bildexempel fig. 91) och hälldes över inälvorna under *ausweidung*-aktionerna (varvat med blod, bildexempel fig. 58).

Vatten är essentiellt för allt liv, det är en förutsättning för både vegetativa och animaliska livsformer. Livet uppstår ur både ett ontogenetiskt och ett fylogenetiskt perspektiv ur vatten, ett faktum som medfört att det förknippas med föreställningar om ett urämne (vatten bildar därmed ett konventionellt överbestämt index för urämne). Då det används i dopet är vattnet ett konventionellt tecken för återfödelse.

Vattnet kan, på samma sätt som blodet, ge upphov till tecken som förefaller motstridiga: å ena sidan är vatten tecken för liv eller livgivande men å andra sidan kan vatten vara tecken för död (förknippat med druckning, syndafloden och solen som sjunker i havet). Det finns vissa föreställningar om att världen på andra sidan är en vattenvärld. Vatten tolkas ofta som ett kvinnligt element och förknippas med mångudinnan (vattnets motsats – elden – förknippas med solen och vinet). I en kristen ikonografi är vattnet en symbol för rening, borttvättandet av synden. Vin och vatten som blandas betyder att

det passiva elementet vatten erhåller del av vinets eld, vilket är en hänvisning till de två naturerna i Jesu person (gud och människan). (L: Biedermann 1991: 451)

Hos Nitsch förefaller föreställningar om vatten som livgivande dominera. Han associerar (vilket framgån av det inledande citatet) vatten till livmoder, frukt och livets hav.

Vattnet har också praktiska funktioner under *Mittagsfinale*. Då vatten gavs till de korsfästa innebar det en möjlighet för modellen att skölja bort blodsmaken ur munnen (detta kanske är anledningen till att vatten inte ges lika frekvent som blod) och då inälvorna tvättades rena efter aktionen förhindrade detta att de blodiga organen skulle börja ruttna och lukta illa.



Fig. 91 (5.35) Vatten hålls i munnen på nr. 14.



Fig. 92 En naken kvinna korsfäst framför en slaktad tjur med en manlig modell på en korsbår på marken under sig. En scenbild som visar en omvänd könsfördelning jämfört med *Mittagsfinale* (jämför fig. 66). Denna bild visar ett exempel på hur Nitsch varierar de teman och ledmotiv som återkommer i *Das 6-Tage-Spiel*, i detta fall med en variation av de ingående elementen.

E1a (B): Elementär nivå, rekvisita, biologiska

Förutom blodet (som behandlats på s. 121-122) skall i detta avsnitt de animaliska och biologiska elementen i *Mittagsfinale* analyseras.

Mänsklig kropp

the body of the passive actor [modell] refers to mythic leitmotifs (O: Nitsch 2002)

Den mänskliga kroppen ingår som ett viktigt element i *Mittagsfinale* och hela *Das 6-Tage-Spiel*. Mest framträdande i *Mittagsfinale* är modell nr. 14:s nakna gestalt (bildexempel fig. 41, 44, 66). Att framträda utan kläder eller andra former av skydd eller döljande av kroppen skapar en exemplifiering av den utsatta människan och ett konventionellt tecken för sårbarhet. Han/hon framträder som en allmängiltig kropp i och med att sociala markörer i form av kläder saknas (även om frisyr, eventuella smycken, tatueringar och liknande skulle kunna utgöra index för en bestämning av social tillhörighet). I och med detta bör nr. 14 (och de övriga nakna modellerna) uppfattas som en *exemplifiering* av människan, inte som individ eller aktör utan som exempel på kategorin människa.

Framställningar av nakna kroppar har en lång konstnärlig tradition från antiken fram till idag och är inte något unikt för *o. m. theater*. Att det i *Mittagsfinale* rör sig om en naken man kan uppfattas som ett signifikant tecken. Man skulle kunna dra paralleller till renässansens (och andra perioders) föreställningar om den perfekta manliga kroppen. Betraktar man *Das 6-Tage-Spiel* (och *o. m. theater*) i stort, så finner man exempel på korsfästningar av både män och kvinnor, nakna eller försedda med vita särkar (fig. 92). Ur ett intentionalistiskt perspektiv skall man därför vara försiktig med att lägga in alltför långtgående tolkningar av att det i *Mittagsfinale* är en manlig aktör som korsfästs. Nitsch menar att en av hans favoritmodeller för tillfället, Veronika Schwegler (nr. 15 i *Mittagsfinale* och modellen på fig. 92), är bra bland annat eftersom hennes kropp har ett androgynt utseende (M: Nitsch 2002). Av den anledningen bör nog en rimlig tolkning av den nakna kroppen vara som ett konventionellt tecken för kroppen som något gemensamt mänskligt, som något som varken är man eller kvinna.

I det fysiska skiktet skapar åskådarens förmåga till empatisk förståelse med modellernas smärtsamma, obekväma (modellerna låg eller stod ofta fastbundna vid kors, korsbårar och liknande under lång tid) och ibland mycket obehagliga situation ett viktigt betydelsebildande inslag.

Djurkropp

Djurkropparna som hängde uppochner på stallväggen (bildexempel fig. 89) saknade på många sätt detaljer som gör att de direkt kan karakteriseras som svin- respektive tjurkroppar (tjuren exponeras till exempel flådd och utan huvud). Kropparna kan tolkas som prototypiska, som exemplifieringar av slaktade kroppar. Förhållandet att de hängde upp och ner kan uppfattas som sedvanligt slaktskick och då bör det inte semiotiseras. Men det kan även uppfattas som korsfästning med huvudet nedåt ("wie gekreuzt befestigt" L: Nitsch 1998: 228) vilket i en kristen ikonografi är ett konventionellt tecken för Petrus martyrium.

Plastiskt bildar öppningen i djurkropparna en mandelform (berört i analysen av den enskilda scenen i kapitel 2). Mandelformen eller mandorlan är ett kristet konventionellt tecken (ikonografiskt) för *transfigurationen* – Kristi förklaring.

Där förvandlades han inför dem: hans ansikte lyste som solen, och hans kläder blev vita som ljuset. (Matt. 17:2)

Det tillfälle då Kristus gudomliga gestalt framträder inför lärjungarnas ögon brukar framställas som Jesu kropp inskriven i en mandelform. Mandorlan kan också förekomma i samband med framställningar av Gud, Kristus eller Maria, det vill säga i en mer allmän framställning av heliga gestalter.

Ma'ndorlan [...] är en spetsoval, eliptisk nimbus, ofta i regnbågens färger, som omger Guds, Kristi eller Marias gestalt [...]. (L: Dahlby 1963: 99)

Under medeltiden var *mandorlan* en symbol för något som kallades människofröet (inneslutet i en livmoder) på grund av dess likhet med ett frö (L: Biedermann 1991: 271).

I det plastiska skiktet kan man se öppningens form som ett kvinnligt könsorgan, det vill säga det stora såret blir ett tecken för något som ger liv. Att Nitsch avsett en sådan tolkning (som bygger på formella kvalitéer) bekräftades av aktionen *aktion. 110* (London 2002) under vilken en kvinnlig modells kön exponerades så att det kunde ses samtidigt som en flådd och urtagen fårkropp hängande i bakbenen (som djurkropparna i *Mittagsfinale*) på väggen bakom henne. Denna analogi poängterades explicit av Nitsch själv (O: Sternudd 2002).

Denna form av ikonicitet påminner om den typ som Sonesson kallar *sekundär*, en likhetsrelation som inte är direkt uppenbar (*primär ikonicitet*) utan kräver en förklaring eller en konvention för att bli uppenbar (L: Sonesson 1992: 136–141).¹⁵ Man kan också se det som att den närhetsrelation som upprättas mellan djurkroppen och könet i *aktion. 110* bildar en indexikal teckenrelation av faktoral typ vilken uppenbarar ikoni-

ska drag som förenar objekten.

Det olika betydelseerna av mandelformen: fröet som bär liv inom sig, kvinnokönet som frambär livet och mandorlan som symbol för livgivande på ett andligt plan, är exempel på hur olika teckensystem samverkar och förstärker varandra i *Mittagsfinale*.

Rått kött

rohes fleisch (schaf) = bezug zum opfertier schaf – leib des geopfertes jesus christus. hostie (totemtier), brot, der leib des gottes wird gegessen. der geschmack von rohem blutnassem fleisch. blutgeschmack. der biss des raubtieres. bezug zur tötung, zur schlachtung (L: Nitsch 1998: 25)

Nitsch ger det råa köttet betydelser som offer (och eftersom det rör sig om ett får: Jesu offerdöd).¹⁶ Kött förekommer inte i kristen ikonografi. Hostian har dock ibland avbildats som en barnakropp, en framställning som accentuerar de kannibalistiska undertonerna i sakramentet.

Detta är min kropp som blir offerad för er. (Luk 22:19).

I *könig oedipus* återges ett stycke ur en bysantinsk nattvardsritual med bland annat orden om hur

wie ein lamm ward er [Jesus] zur schlachtbank geführt. (L: Nitsch 1964:1: 80)

Huruvida det råa köttet väcker de rovdjursinstinkter till liv som nämns av Nitsch i citatet ovan är svårt att bedöma. Att det finns samma betydelsebildningar som när det gäller blodet ovan är dock självklart. Eftersom ingen av aktörer eller åskådare i *Mittagsfinale* smakade på köttet (varken spontant eller som en handling angivet i partituret) så får man se Nitschs text som mer associativ och spekulativ än deskriptiv.¹⁷

Tjur

rind opfertier der antike. stier – mithraskult. stier – bock. dionysos, bacchus (L: Nitsch 1998: 26)

Djurens kropp är alltså ett konventionellt tecken för ett offer, valet av en centralt placerad tjurkropp medför speciella tolkningsmöjligheter. Tjuren var judarnas offerdjur (L: Ferguson 1954: 22) och ses ofta tillsammans med åsnan (det nya förbundet med Gud) i framställningar av Jesu födelse. I *Gamla testamentet* finner man beskrivningar om Baal, Kanaans främste gud, som dyrkades i form av en tjur. Baal förknippades med fruktbarhet och oväder (L: *Bibeln* 1999: 334). Mithraskultens framställningar av tjurslakter syftade även de på fruktbarhet (L: Glasenapp 1957: 146).

Många av antikens vegetationsgudar framträdde i tjugestalt. Osiris som förekommer som ledmotiv i *o. m. theater* brukade antaga tjur- eller svingestalt (L:

Frazer 1922: 561) och Dionysos iklädde sig ofta tjurens gestalt (L: Frazer 1922: 468). Även andra typer av gudar än vegetationsgudarna tar sin boning i tjurhamn, däribland Zeus själv. Ibland förekommer tjuren också i Kristusframställningar (L: Ferguson 1954: 22).

Svin

schwein = totemtier, altes opfertier, eber – adonis (L: Nitsch 1998: 26)

Svinet är i många kulturer ett konventionellt tecken för orenhet (denna uppfattning är stark i judiska och muslimska kulturer). Det är även ett offerdjur helgat åt Demeter, Attis, Adonis och Osiris (vilka som vi sett ovan är ledmotiv i *o. m. theater* och *Das 6-Tage-Spiel*). De som under antiken tillbad Attis åt ej svinkött eftersom guden inkarnerades i svingestalt (L: Frazer 1922: 589). Attis ska enligt legenden ha dödats av ett svin. Enligt Frazer förknippas guden med det djur som angriper eller dödar honom. Samma omständigheter gäller för Osiris; ett svin har del i hans död. Motsatt förhållande råder i Adoniskulten. Här är det svinet, i form av en galt, som med sina betar skrapar upp barken på det träd ur vilket guden föds.

I kristen ikonografi är det ”smutsiga” svinet en symbol för den befläckade syndaren. Svinet förkroppsligar det onda, i Psaltaren framställs svinet som en skövlare av vinstocken (Ps. 80:14).

Souvetaurila

Under *Das 6-Tage-Spiel* förekom, förutom kroppar från tjurar och svin, även fårkroppar i aktionerna. Detta påminner om *Souvetaurilan*, en offerceremoni under vilken svin (*sos*), baggar (*ovis*) och oxar (*taurus*) offeras. *Souvetaurilan* var vanlig i antikens Rom där den genomfördes för att bringa lycka inför arméers avfärd och vid invigning av byggnader (som tempel och nygrundade städer). Den ansågs också rena åkrarna. (L: Merkelbach 1984: 181).

E2a: Elementär kombinerad nivå

Korsfästelse

Middagsfinale inleddes med att nr. 14 bands fast vid ett kors (bildexempel fig. 48). Korsfästning var en antik avrättningsmetod som förekom redan hos perserna. Den praktiserades av romarna som med denna metod avrättade dödsdömda slavar, grova brottslingar, upprorsmän och förrädare. Metoden ansågs under romartiden speciellt förnedrande vilket föranledde att man inte hittar kristna framställningar av den korsfäste Kristus före 300-talet. Korsfästningen innebar att den dömda antingen spikades (i handleder och fötterna) eller bands (som i *Middagsfinale*) fast vid korset. Dödskampen blev ofta väldigt utdragen och den döde fick hänga kvar tills

fåglar hackat bort allt kött på kroppen.

Skildringar av korsfästelser brukar sällan visa nakna offer. Nakenheten i detta sammanhang kan förefalla unik för *Das 6-Tage-Spiel* och kan tolkas som blasfemi. I kristna framställningar brukar de dömda förses med en ländklädnad (eller annat klädesplagg) som skyler deras kön (som i fig. 17). Man finner dock vissa framställningar av en helt naken Kristus i konsthistorien. Ett exempel på en sådan återgivning är Brunelleschis berömda träkrucifix i Santa Maria Novella i Florens. Redan på 1300-talet finns en del exempel på nakna Kristusrepresentationer. Vurmen för den nakna manskroppen under renässansen avspeglas i en ökning av nakna Kristusframställningar.¹⁸

I det fysiska skiktet är det smärtsamma i att under en längre tid vara bunden vid ett kors ett starkt empatiskt betydelseskapande element (på samma sätt som i body-art).

Blod och vatten

I *Middagsfinale* förekommer blod och vatten som hålls i modellernas munnar, var och en för sig har dessa vätskor analyserats ovan. När de uppträder tillsammans skapas dock nya betydelser. Till exempel så kan vätskorna syfta på det blod och vatten som rann ur såret efter det att Longinus stuckit lansen i Jesus sida för att kontrollera om han var död.

einer der soldaten durchbohrte seine seite mit einer lanze, und sogleich floss blut und wasser heraus. (Joh. 19:34 citerat i Oi: Nitsch 1998)

Vatten i dopet och vinet i nattvarden sedan gammalt ansetts relatera till vätskor som rinner ur Jesu sidosår (L: Dahlby 1963: 117). Vattnet som används i aktionen skulle vara ljummet, kroppsvårt vilket ytterligare accentuerar förbindelsen med Jesu sidosår – vätskan har samma temperatur som en levande kropp (L: Nitsch 1964:1 s. 81–82).

De ikonografiska betydelser som förknippas med blod respektive vatten är exempel på motsatser. Sammanställningen av dem innebär framställningen av en dualism; blodet som tecken för manliga, aktiva egenskaper/principer kombineras med vattnet, som står för en kvinnlig, passiv princip. Blod kombinerat med vatten är ett exempel på hur motsatserna förenas i *Das 6-Tage-Spiel* och *o. m. theater*.

Vitt och rött

Vitt och rött är de mest karaktäristiska färgerna i aktionssekvensen och *o. m. theater* i stort. Vitt förekommer som nämnts i duken som ligger på marken, de tre dukar som hänger på stallväggen, korsbårarna, ögonbindlarna samt i modellernas och aktivisternas

kostymer. Rött är blodet som hålls i modellernas munnar och över inälvorna i *ausweidung*-aktionerna. Under *Mittagsfinale* kommer nästan alla de vita textilerna att färgas av blodet (dukarna på stallväggen bildexempel fig. 22–25 och 89, korsbår bildexempel fig. 73, ögonbindel bildexempel fig. 76 och aktivisternas kostymer bildexempel 59, 70). I princip gäller detta allt vitt utom den duk som modellerna korsfästes på.

I en kristen ikonografi återfinns man färgkombinationen rött och vitt på den fana med rött kors på vit botten som den återuppståndne Jesus ofta avbildas med då han stiger upp ur graven (till exempel i Piero della Francescas målning *Återuppståndelsen* (1463) som återges i L: Nitsch 1998: 610). Fanan förekommer också i framställningar av Jesu vistelse i dödsriket och av hans vandring på jorden innan himmelfärden (L: Ferguson 1954: 170). Den rödvita fanan framstår som ett triumfatoriskt segerstecken och markerar Kristi seger över döden. Rött och vitt är också den österrikiska flaggans färger vilket kan ha haft viss betydelse för valet av färgställning i *o. m. theater*.

Om man sammanfattar de konventionella teckenbetydelser som förknippas med vitt och rött kan man konstatera att vitt ofta semiotiseras i passiva och rött i aktiva termer. I en alkemistisk diskurs blir de färger som Nitsch använder förklarade och färgkombinationen självklar med tanke på att förlösning är målet med *o. m. theater*. Föreningen av vitt och rött har en central position inom alkemistiskt tänkande och till dessa färger har en skapelsesymbolik knutits. Färgerna vitt och rött bildar poler i ett dualistiskt system, med sitt ursprung i den antika fortplantningsteorin, där livet uppstår ur en blandning av menstruationsblod och sperma (L: *Wörterbuch der Symbolik* 1991: 634). En förening av den röda mannen, förknippad med den heta, torra, aktiva principen eller metallsäden, *sulphur*, och den vita kvinnan, representerande det kalla, fuktiga och receptiva (*mercur* eller *argent vive*) var nödvändig för alkemins skapelse av *de vises sten* (L: Abraham 1998: 167). Med tanke på Nitschs intresse för alkemi är denna tolkning sannolikt tillämpbar.

På ett plastiskt plan ger kombinationen rött och vitt en stark kontrastverkan. Mot en vit botten lyfts den röda färgen fram (jämför med *Röda korsets* logotyp). Att använda grönt som kontrasterande färg mot det röda (en komplementfärg) skulle ha åstadkommit en större kontrastverkan om det inte rört sig om en flytande vätska (blod) och ett sugande material (tyg). På ett grönt tyg skulle den röda färgen ha omvandlats till svart och ingen kontrasterande effekt skulle uppnåts.¹⁹ Det är nog inte för djärvt att anta att Nitsch med avsikt valt röd-vit kombinationen i ett försök att stimulera deltagarnas sinnen maximalt (ovan om hur rött

påverkar betraktaren).

Tjur och korsfästelse

Den korsfäste framför den slaktade tjuren är centralt placerade på spelplatsen under större delen av *Mittagsfinale* (bildexempel fig. 44, 59, 62). Fjärde kapitlets analys av en bild från *80. aktion* (fig. 11) konstaterar en sammankoppling mellan den slaktade tjuren och den korsfäste (enligt principen om att närhet leder till likhet), vilket kan tolkas som en sammansmältning av förkristen och kristen offersymbolik. Denna tolkning ligger nära till hands för uppställningen i *Mittagsfinale*. På fig. 46 ser man hur i stort sett hela den korsfäste (förutom armarna) skrivs in i tjurens öppna buk med dess mandelform, på ett liknande sätt som de heliga personerna inramas av mandorlan. Det stora såret bildar i det plastiska skiktet ett ikoniskt tecken för en vagina, ett konventionellt tecken för livgivande. Sammantaget bildas ett tecken för hur livet uppstår ur döden, ur offret.

Den troligaste tolkningen av uppställningen verkar alltså inte vara den om tjuren som tecknet för en söndersliten människokropp, utan snarare den motsatta; ur den döda tjuren föds människan (vilket blir reell verklighet då den slaktade tjuren så småningom blir till människoföda.) Vad som komplicerar tolkningen är att mannen är korsfäst, vilket även det är ett tecken för offer, och i sin förlängning ett tecken för pånyttfödelse – ett faktum som leder till en redundans i tolkningen.

Dukar och kroppar

Talet tre stod enligt Pythagoras för slutförande, avslutning, fullständighet (L: Ferguson 1954: 154). Tre framstår som ett narrativt tal som har en början, en mittfas och ett slut. Inom kristendomen är detta tal förenat med treenigheten – en av dess mest svåruttydda tros-satser. Tre är också antalet dagar som Kristus tillbringade i dödsriket.

Antalet dukar, deras olika utformning och placering (bildexempel fig. 89) indikerar att arrangemanget i det piktoral skiktet skall tolkas som ett ikoniskt tecken för Golgata, där grunden är de konventioner som Golgataframställningar fått bland annat i konsten. Tjurkroppen som Guden placerad i mitten framför den största duken och dess kvadratiska (nästan fulländade) form, och svinkopporna som de två rövorna framför de mindre, rektangulära dukarna (med dess ofullkomliga form). Någon differens i iscensättningen eller behandlingen av de olika svinen som skulle utgöra tecken för skillnaden mellan den gode och onde rövaren kan man dock inte upptäcka.

Korsbår

Korsbåren (*der kreuztragbahre*) består av en sammanställning av ett kors och en bår (bildexempel fig. 63,

68). Korsarmarna som sticker ut från sidorna består av obehandlat trä. Mellan de bägge stänger som utgör korsets vertikal är spånt ett vitt tyg som bildar själva bären.

Bären är ett index för skadade och sårade, för krigsoffer och lidande. Korset kan tolkas som både ett pinoredskap och ett segerstecken – för Kristus seger över döden. Sammanställningen kors och bår förenar det oskyldiga och det frivilliga ställföreträdande offret.

Utformningen av korsbären kan dock ha andra grunder än dessa tolkningar ger sken av. En icke-semiotiserande förklaring finner man om man tittar igenom dokumentationer av Nitschs många aktioner. Ingenstans finner man framställningar av liggande korsfästa modeller på vanliga kors. Förklaringen till detta är troligen att det måste vara väldigt obekvämt att ligga ner på en smal trästång. Korsbären skulle därmed vara en konstruktion som svarar mot rent funktionella behov.²⁰

Aktörer och kostymer

Aktivisternas klädsel var genomgående vit: T-shirts och byxor av vit bomull (bildexempel fig. 36). Kostymerna påminde om enklare arbetskläder för sjukvårdspersonal, tecken för arbete på en klinik eller liknande. Vitt och rött är, som ovan behandlats, en viktig färgkombination i *o. m. theater*. Att den vita färgen tillmättes stor vikt indikeras av att kläderna byttes ut om de blivit nedsölade under aktionerna; ofta kunde man se hur nya T-shirts sträcktes fram till aktivisterna mitt under pågående aktion.

Om man tolkar det vita som tecken för renhet, oskuldsfullhet och för en passiv princip – färgen på ett oskrivet blad eller en duk på vilken konstnären gestaltar sin vision – så framstår aktörerna som ett passivt formbart material som konstnären använder att gestalta sin version med. På detta sätt sker en objektifiering, ett förtingligande av aktören i *o. m. theater* vilket, som tidigare berörts, är ett karakteristiskt drag för aktionskonsten (s. 55-56).

Aktörernas enhetliga vita klädsel fungerar också som tecken för gruppstillhörighet. Kostymen får karaktären av uniform och blir, i sitt sammanhang, ett konventionellt tecken för medlemmar av en sekt. I sekten är utplånandet av individuella särdrag ofta ett sätt att åstadkomma medlemmarnas hängivna uppgående i sektens inre liv. De första kristna grupperna lär ha skrudad sig i enhetligt vita kläder, ett bruk som återkommer vid konfirmationer i *Svenska kyrkan* än idag. Att på detta sätt, med klädsel, markera en tillhörighet finner man också exempel på i de speciella dräkter som används av medlemmar av munkordnar: Franciskanermunkarnas gråa och buddistmunkarnas orange kåpor är välkända exempel, liksom den på 1970- och 80-ta-

len aktiva Osho-rörelsen (Baghwan) vars medlemmar kändes igen på sina röda kläder.

Tolkningen av *o. m. theater* som en verksamhet utförd av en fanatisk sekt med Nitsch som en sektledare, förstärks av att han själv inte uppträder i vita kläder. Bortsett från målningsaktionen under aktionsveckans andra dag bar Nitsch all dagliga kläder (fig. 93). Att sålunda markera den store ledaren är ofta förekommande i sekter av olika slag.

Den enhetligt vita kostymeringen avpersonifierar aktörerna. På samma sätt fungerar beteckningarna modeller, aktivister eller assistenter, som poängterar aktörernas instrumentella roll i *o. m. theater*. Anonymiteten går igen i partiturets numrering av modellerna efter den ordning de uppträder i spelet (till exempel nr. 14, 15, 16 och 17 i *Middagsfinale*). Avpersonifieringen motverkas i någon mån av att ingen enhetlighet råder vad det gäller frisyrier, smycken eller andra individuella särdrag.

Historiskt sett har inte den enhetliga klädseln varit genomgående i *o. m. theater*. Modellerna kunde under tidigare aktioner ofta vara försedda med olika typer av scenkläder, som i 1, 2 och 40. aktionen. Ibland bestod klädseln av byst- och höfthållare, strumpeband och nylonstrumpor, som den korsfästa kvinnan från 32. aktion (1970, fig. 94). Aktivisterna i andra aktioner kunde ha personlig klädsel, 2., 3., 21., 50., och 59. aktion är exempel på detta. Svarta byxor och vita skjortor var också vanliga vid tidigare aktioner. Sedan 80. aktion (1984), verkar bruket med endast vita kläder ha blivit rådande (till exempel pingstaktionen i Neapel 1996, 96. aktion, fig. 31).

Utvecklingen mot enhetlig kostymering i *o. m. theater* är troligen inte en slump. De freudianska sexuella undertonerna i Nitsch verk har, ersatts av en betoning av de religiösa elementen. I detta sammanhang har det vita, i kombination med det röda, fått en stark teckenfunktion och tolkningen av *o. m. theater* som religiös sekt förstärks av kostymeringen. Att de individuella särdragen hos aktörerna inte eliminerats, till exempel genom rakade huvuden (ofta använt i sektsammanhang), förstärker intrycket av kostymeringen som ett *tecken för* sekt (det vill säga att det inte rör sig om en ”äkta” sekt).²¹ Däremot fyller de olika avindividualiserande elementen i *o. m. theater* (och aktionskonsten i stort) en viktig funktion då de förknippas med riter och rituellt beteende.

E2b: Elementär kombinerad narrativ nivå

I denna del av analysen skall aktörernas handlingar studeras; hur de ovan analyserade elementen kombineras och bildar temporala sekvenser, enkla narrativer. En analys av handlingarna på en enkel elementär nivå, som

bashandlingar, hade varit möjlig men knappast ökat förståelsen av *Mittagsfinale*. Istället börjar analysen av handlingarna på den elementära kombinerade nivån och analyserar handlingssekvenser, där bashandlingarna satts samman till praktiker. Handlingarna analyseras med avseende på typ, funktion och formella aspekter (karaktär och dylikt).

Aktivisternas verksamhet var ofta praktisk och konkret. De utförde verktygshandlingar, det vill säga de agerade på det sätt som är typiskt inom aktionskonst: de bar fram rekvisita (bildexempel fig. 38) och de städade upp efter aktionerna (bildexempel fig. 88). Aktivisterna utförde också handlingar av teckentyp, semiotiska handlingar, till exempel i *Ausweiden*-aktionerna (bildexempel fig. 55, 80–81). Den första segmenteringen av handlingarna innebär att de delas in i verktygshandlingar och semiotiska handlingar. Svårigheter uppstår när det skall avgöras till vilken kategori olika handlingar skall hänföras. En verktygshandling kan alltid semiotiseras, speciellt i de fall då den uppträder på en scen (s. 49). I den följande analysen har den dominerande funktionen i handlingen avgjort gruppstillhörigheten.

De semiotiska handlingarna i *Mittagsfinale* kan delas in i två typer med avseende på deras dynamik: passiva och aktiva. Vi kommer att se att de två typerna har olika ikonografiska betydelser i Nitschs personliga mytologi. Betydelser som grovt sett kan spaltas upp så att passiva handlingar åsyftar kristna gestaltningar och aktiva handlingar hänvisar till dionysiska. I aktionen skulle de direkta motsvarigheterna vara handlingen att hålla blod i munnen på modellerna kontra *Ausweiden*-aktionerna.

Här finner man paralleller till Nitsch bildvärld där samma dikotomiska motsättning ofta förekommer på den plastiska nivån (mellan strikt horisontellt/vertikalt orienterade element i motsats till organiska former). I Nitschs aktionsmåleri gestaltas denna motsättning i spelet mellan den rinnande, vertikalt orienterade, färgen och den som slungats på duken och orienterar sig från ett centrum ut mot periferin (s. 74 för en diskussion kring Nitschs användande av centrifugala och centripetala former).



Fig. 93 Hermann och Rita Nitsch omgivna av vitklädda aktörer och kamerateam under hyllningarna efter *Das 6-Tage-Spiel* sista aktion (lördagen den 8 augusti 1998).

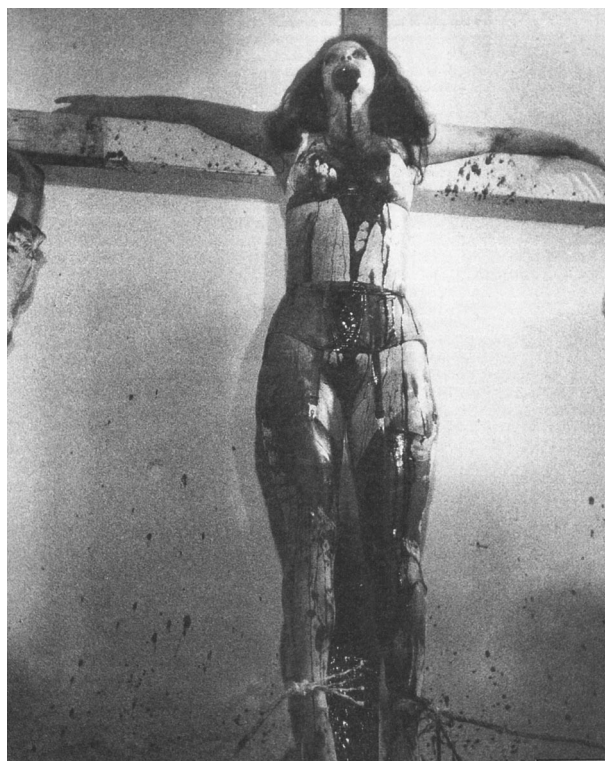


Fig. 94 Korsfäst kvinnlig modell iförd underkläder under 32. aktion (1970).



Fig. 95–98 (03.12, 02.26, 02.41, 03.46) Nr. 14 binds fast vi korset.

Uttryckt i ett schema skulle handlingarna delas in enligt följande:

HANDLINGAR

typ	karaktär
– verktygshandling	– funktionell
– semiotisk handling	– passiv (kristen/ mystisk)
	– aktiv (dionysisk/ orgiastisk)

Verktygshandlingarna och de aktiva semiotiska handlingarna utfördes under hela aktionsveckan av aktivisterna, med få undantag. De passiva semiotiska handlingarna utfördes av modellerna. I analysen kommer först de olika handlingarna att beskrivas och därefter kommer de tecken dessa ger upphov till att behandlas. Därefter behandlas handlingarnas karaktär, aktörernas sätt att uppträda analyseras. Här analyseras vilken betydelse det får att öppet redovisa alla de praktiska handlingar som krävs för att bygga upp scenerna, något som den traditionella västerländska teatern brukar försöka dölja.

E2b (V) Verktöghandlingar

Många av de verktygshandlingar som förekom under *Middagsfinale* bestod av att transportera den rekvisita som ingick i aktionen: kors, med eller utan modeller på, bårar, djurkroppar och dylikt som bars in och ut från spelplatsen. Man kan säga att dessa verktygshandlingar kan delas in i en *uppbyggande* och en *demonterande* typ. Under huvuddelen av *Middagsfinale*, de fyra första faserna, är den uppbyggande typen dominerande. Först i slutsekvensen, i och med att modellerna bärs ut, börjar demonteringen av den scen som byggts upp. (Städningen fortsätter efter det att *Middagsfinale* tagit slut). Analysen inleder med att behandla verktygshandlingarna i den ordning de först visar sig i *Middagsfinale*: 1. korsfästning (på kors och korsbår), 2. transport av rekvisita, 3. upphängning av djurkropp och 4. utplacering av korsfästa. Flertalet av dessa handlingar kan förefalla vara semiotiska. Korsfästning är till exempel en handling som kan uppfattas som ett tecken av indexikal typ, med innehållet Jesu offerdöd. Argumentet för att dessa handlingar ska inordnas under rubriken verktygshandlingar är att handlingen inte *föreställer* en korsfästning, handlingen *är* en verklig korsfästning (den uppfyller definitionen på tecken endast i så måtto att den är ett exemplar som refererar till sin egenskap att höra till en typ – korsfästningen är i detta avseende en *exemplifiering*). Naturligtvis kan resultatet av handlingen vara semiotiskt relevant.

1. Korsfästning

Korsfästningen upprepas fyra gånger under *Mittagsfinale*, en gång under fas 1 och tre gånger under fas 3. Modellen lägger sig på korset/korsbåren och binds fast med två remmar vid vardera armen. Den som binds fast vid korset har även en rem vid fötterna.

På bilderna från *Mittagsfinale* (fig. 95–98) kan man se hur modell nr. 14 fästs vid sitt kors. (Exempel på hur modeller binds fast vid korsbåren finns på fig. 65 och 68.) Flera aktivister samarbetar: några lyfter upp korsarmarna för att underlätta för den som binder att dra remmen under, en eller två aktivister lyfter samtidigt som två fäster varsin rem. Handlingarna har en praktisk funktionell karaktär. Antalet aktivister förefaller bestämmas av hur många som krävs för att genomföra uppgiften (övriga tittar på, beredda att ingripa om så behövs).

2. Transport av rekvisita

Transport av rekvisita förekommer när kors och korsbåren bärs fram till den vita duken på spelplatsen, när modellerna med förbundna ögon leds in på slottsgården (bildexempel fig. 36), när modellerna bärs fram till stallväggen sedan de fästs vid kors respektive korsbåren (bildexempel fig. 39–40, 64, 69) och när de båda svinkropparna bärs fram till stallväggen. I dessa handlingar dominerar praxis över gesten och eventuell semios är sekundär. Det är till exempel praktiskt att de av ögonbindeln förblindade modellerna leds in på spelplatsen av aktivister.

Det är även svårt att se någonting av teckenkaraktär i det sätt på vilket svinkropparna bärs in i sina tråg av fyra aktivister. Inte heller frambärandet av de korsfästa modellerna till stallväggen av fem aktivister – tre för korset, en vid fötterna och en vid varje korsarm, och två för bårarna – är att betrakta som semiotiska handlingar. När modellerna bärs ut är det dock uppenbart att det finns en gestuell aspekt som är väsentlig, därför behandlas denna handling nedan som en semiotisk handling.

Övrig rekvisita som blod, inälvor, kannor, vatten i hinkar och baljor, hade transporterats in innan *Mittagsfinale* startade.

3. Upphängning av djurkropp

Upphängningen av de två svinkropparna (bildexempel 1:a svinet fig. 48–51, 2:a 52–53) är ett bra exempel på handlingar med tydlig verktygskaraktär. Efter att svinkropparna burits fram till stallväggen börjar aktivisterna arbeta med den kropp som skall hänga till höger om tjuren. Detta arbete pågår 08.20 – 09.55, en minut och 35 sekunder. (Upphängningen hade förbättrats genom att rep fästs i svinens bakben), därefter förs repet igenom öglor (som före aktionen fästs) på väggen. Fyra aktivister lyfter upp kroppen så att bakbenen når upp till öglorna, huvudet hänger nedåt. Detta lyft

utförs uppenbarligen för att repen inte ska belastas av kroppens tyngd, vilket skulle försvåra knytandet. Tre män står på svinets vänstra sida och en på den högra, vilket leder till att benen kommer olika högt vilket i sin tur leder till att kroppen hamnar lite snett. Någon (svårt att av videosekvensen avgöra vem, eventuellt är det Nitsch själv) påpekar detta och aktivisterna lyfter upp kroppen igen för att kunna spänna det högra repet så att kroppen hänger rakt.

När den andra kroppen, den till höger, skall hängas upp har man dragit lärdom av det första försöket. Den här gången samlas ett större antal aktivister kring träget med svinkroppen. Vid lyftet deltar fyra aktivister jämt fördelade på kroppens sidor och två aktivister tar hand om att fästa repet i öglorna. Senare tillkommer ytterligare en aktivist som lyfter snett framtill, till vänster. Istället för att hålla kroppen vertikalt, med bara bakbenen i höjd med öglorna, lägger man upp svinkroppen på axlarna. Detta förfarande medför att kroppen hamnar i en horisontell position och i samma höjd som öglorna på väggen, vilket underlättar fästandet och verkar minska belastningen på de aktivister som utför själva lyftet.

Genom erfarenhet utvecklas tekniken för upphängandet av kropparna och man gör därmed vinster som är både tids- och arbetsbesparande. Effektiviteten avspeglas i en jämförelse av den tid som gick åt vid respektive moment. Den andra upphängningen pågick 10.40 – 11.30, i 50 sekunder, vilket innebar att man klarade av upphängningen av den vänstra kroppen på nästan halva tiden jämfört med den högra. Exemplet med upphängningen av svinen visar att genomförandet av handlingen inte var utformat i detalj och att det troligen inte fanns något betydelsebärande element i hur upphängandet utfördes. Aktiviteterna under aktionen liknar i detta exempel en arbetsprocess. Det är inte heller rätt att kalla förändringen i metod för en improvisation (i teatral bemärkelse). Det handlar istället om att anpassa sina handlingar till den situation som uppstått. Kirby hävdade, med avseende på händningen, att aktörerna anpassar de föreskrivna handlingarna till den situation som uppstått och att variationer i utförandet har sin grund i funktionella reaktioner och inte är improvisationer med estetiska avsikter (L: Kirby 1965: 9) Ett faktum som gäller även för *Mittagsfinale*.

4. Uppresning av korsfästa till lutande position

Handlingen innebar att kors och korsbåren reses upp till lutande vinkel så att de bildar sluttande plan (bildexempel fig. 74, 78). Handtagen till korsbårens övre ändar stoppas in i svinens buk och får därmed stöd (samtidigt som svinkropparna hålls ut, bildexempel fig. 75), korset hålls upp av två till tre aktivister.

Uppresandet av korsen till lutande ställning möjliggjorde att *Ausweiden*-aktionerna kunde utföras nära



Fig. 99 (32.30) Blod hälls på nr. 14:s haka.



Fig. 100 (33.41) Blod hälls på nr. 15:s särk.

modellernas huvud. Det blod som i detta skede hälldes i modellernas munnar kom därmed att rinna ner längs modellernas kroppar då det spottas ut (en viktig semiotisk handling, se nedan). Detta kan ha varit avsikten med att placera modellerna i denna ställning.

E2b (5) Semiotiska handlingar

De semiotiska handlingarna i *Mittagsfinale*, de passiva och de aktiva, behandlas liksom verktygshandlingarna i den ordning de uppträdde: (1.) Blod och vatten hälls i mun, (2.) *aufklaffen*, (3.) *Ausweiden*-aktion, (4.) blod hälls på ögonbindel och (5.) uttransport av korsfästa.

1. Blod och vatten i mun

Handling består av att en aktivist håller blod i en korsfästs mun (blod bildexempel fig. 59, 77 och vatten bildexempel fig. 91). Modellen gapar, tar blodet i munnen och låter det rinna ut när mängden blod inte ryms i munhålan. Synbarligen sväljer modellen inget av vätskan, och det förefaller heller inte vara avsikten. I partituret står det att ”nr 14 wird blut in den mund gegeben es tropft auf nr 15” (L: Nitsch 1998: 236). Blodet rinner nerför hakan på modellen och längs framsidan på kroppen och bildar en röd linje längs kroppens mittaxel. Ofta sågs spelkoordinator Kopp utföra handlingen, vilket antyder att denna handling ansågs speciellt viktig (det är också den handling som Nitsch oftast sågs utföra). Innan blodet hälldes informerades modellen muntligt om vad som skulle komma, vilket antagligen var nödvändigt eftersom den korsfäste, med sina förbundna ögon, annars skulle ha blivit överrumplad (detta hörs tydligt på dokumentationen då Kopp förbereder nr. 17 för blodet, 35.30).

Antalet gånger som blod respektive vatten gavs i munnen går inte att fastställa med hjälp av dokumentationerna eller partituret. På videoupptagningen kan man se att handlingen utförs 23 gånger, 19 blod och 4 vatten. Nr. 14 är den som utsätts flest antal gånger: 13 blod och 3 vatten, därefter nr. 15: 3 blod och 1 vatten, nr. 17: 2 blod och slutligen nr. 16 som man ser får blod i munnen 1 gång. Fördelat på de olika faserna ser man att nr. 14 får 2 blod och 2 vatten i fas 1, 7 blod, 1 vatten i fas 2 samt 3 gånger blod i fas 3. I fas 4, när korsbårarna ställts snett, utförs de hållningar som återstår.

Karaktär av handlingen ”blod och vatten i munnen” eller rättare sagt handlingssekvensen – ”blod och vatten i munnen” består egentligen av en serie på varandra följande handlingar: hållandet, öppnande av munnen och spottandet – var lugn och sansad. Den som hällde blodet och vattnet genomförde sin handling utan extra åthävor i en relativt långsam takt, den som mottog vätskan var i stort sett passiv (förutom att öppna munnen och låta den överflödande vätskan rinna eller spottas ut).

Under *Mittagsfinale* finner man exempel på att

modellerna inte får blodet i munnen innan det rinner utför deras kroppar. Vid dessa tillfällen hålls blodet på hakan, strax nedanför underläppen (bildexempel fig. 99), eller direkt på kroppen (bildexempel fig. 100). Detta förfarande kan ha två förklaringar: att modellen börjar må illa av blodsmaken eller att man vill få en tydlig blodrand längs kroppen. Att få blodet att rinna ner i linje längs kroppen kan vara svårt även fast modellen är uppställd lutande, som i fig. 77–79. Om det sistnämnda antagandet är riktigt, att den form som blodet bildar på kroppen är viktigt, så betyder det att det visuella är av stor betydelse i denna handling. Vattnet ges också till modellerna, om än inte lika frekvent. Vattnet kan ge modellen möjlighet att skölja munnen men det kan också ha en semiotisk funktion (jämför ovan blod och vatten).

I det piktoral skiktet bildas ett ikoniskt tecken av den vertikala blodlinjen som rinner längs kroppen. Linjen löper längs modellkroppens mittaxel och blir ett tecken för ett snitt som läggs längs kroppen, på samma sätt som då bukhålorna öppnas på slaktdjuren som hänger på väggen bakom dem. Innehållet i tecknet är människooffer (med ett sår), vilket i sin tur bildar betydelser av en kropp som öppnas vid slakt eller offer (en tolkning som Nitsch bekräftat, M: Nitsch 2002). I så fall skulle det ha sin motsvarighet i ett annat motiv som ofta återkommer under *Das 6-Tage-Spiel* och som behandlats tidigare: djurkroppen, slaktad och flådd med uttagna inälvor, som bundits fast vid en modell (fig. 7).

Blodet och vattnet är abduktiva indexikala tecken för *sidosåret* åtminstone vad gäller blodet (s. 125). Att det vid dödens inträdande uppträder en separering av blodets röda pigment och dess genomskinliga plasma kanske inte är känt som livsvärldsfenomen. När det gäller kombinationen vatten och blod uppstår kopplingen till *sidosåret* på grund av kunskaper om berättelsen om Jesu lidandehistoria – det vill säga det bildas ett abduktivt index som ”återgår på en specifik berättelse” (L: Sonesson 1992: 175). Det faktum att blod och vatten hålls i munnen skulle kunna tyda på tolkningen att munnen blir ett sekundärt ikoniskt tecken (som en doodle) för ett sår (ur vilket blod och vatten strömmar) eftersom munnen har vissa visuella drag som överensstämmer med ett sår (läpparna påminner till exempel om sårkanter). Man kan finna stöd för en tolkning av munnen som ett tecken för ett sår i andra aktioner som Nitsch genomför.

a wound is cut with a scalpel in the chest of the crucified sheep [...]. a circle is drawn round the wound using a greasy, soft, wine-red lipstick [...]. (L: 1974:1 s. 165)²²

Då Nitsch applicerar läppstift runt såret accentuerar han likheten mellan munnen, med sina läppar, och så-

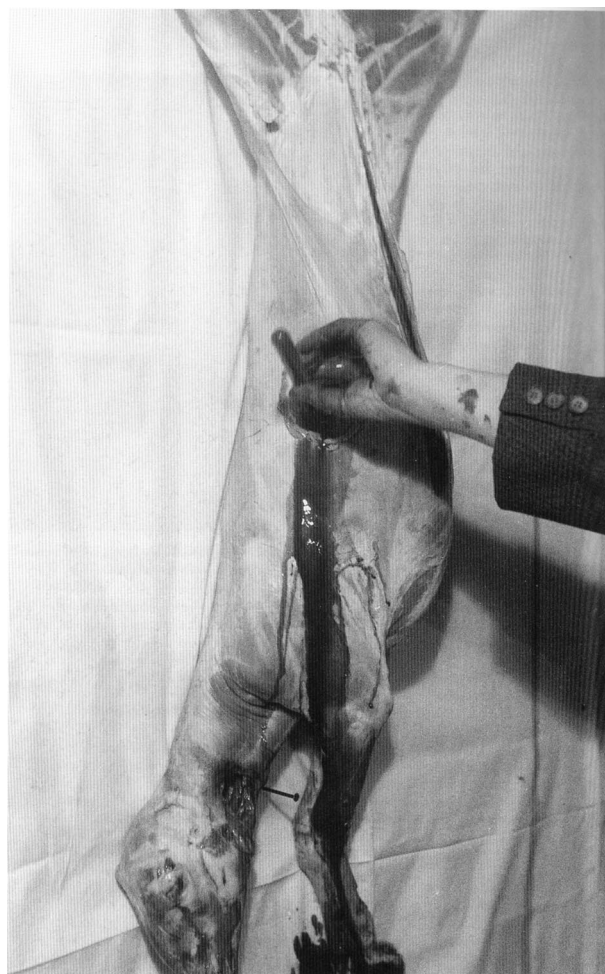


Fig. 101 Såret med det omgivande läppstiftet är tydligt på lammkroppen (aktion. 16, 1965). Denna typ av aktion utfördes också vid ett flertal tillfällen under *Das 6-Tage-Spiel*. I såret hålls blod och vatten så att det rinner längs djurkroppens sida.



Fig. 102 *Aufklaffen*²⁷

rets avlånga form med särkanterna (fig. 101). Denna handling skapar ett performativt index som blir abduktivt grundad. Läppstiftet som appliceras på läpparna, det vill säga i närheten av munnen i en omslutande form, bildar en faktoralitetstsubduktion; i och med att läppstiftet placeras i närheten av något annat så antyds att samma relation råder – faktoralitetsperformation.²³

Blodet som rinner ner för de vita särkarna utgör ett exempel på hur Nitsch använder sig av rött och vitt i *o. m. theater*. Att det röda bildar en rak vertikal linje på en vit botten (i de fall modellerna bär vitt) ger uttrycket i det plastiska skiktet konventionella teckenbetydelser. En röd linje blir ett tecken för det aktiva, utåtriktade och det vita för det passiva, mottagande. Plastiskt är det rinnande röda blodet ett exempel på den centripetala principen.

I det fysiska skiktet bildar det äkta blodet ett kraftfullt indexikalt tecken för död. Handlingen att ta blod i munnen (och dricka det) är också förenad med föreställningar om tabubelagda handlingar, obskyra ritualer, hemliga sekter, vampyrism med mera.²⁴ Det förekommer en mängd uppgifter om att blod skall ha druckits i religiösa sammanhang: Prästinnorna i Apollo templet i Argos lär ha druckit blod från offrade lamm för att få gudomlig inspiration, det påstås att man drack blod och åt rått kött under den tidiga kristenheten och så vidare (Td: Tsiakma 1976: 14). Betydelser som bildas av i *blod i mun* förstärker en tolkning av *o. m. theater* som en utlevande orgiastisk ritual.

2. Aufklaffen

Aufklaffen betyder ungefär ”öppna upp” och är en handling som består i att ett antal aktivister håller upp sidorna på en djurkropp (bildexempel fig. 61 och 66).²⁵ Antalet aktivister som deltar i handlingen och längden på handlingen varierar. Från det att nr. 14 ställts upp framför tjuren (06.08) tills han bärs därifrån (36.24) håller två aktivister ut tjurkroppen (det vill säga under nästan tre fjärdedelar av *Mittagsfinale*, bildexempel fig. 46, 66, 77).²⁶ *Aufklaffen* är en del av *auswieden*-aktionerna, djurkroppen hålls alltid upp av två aktivister under dessa aktioner.

Aufklaffen förekommer också som självständig handling i *Mittagsfinale*; 19.45 – 28.00, i nästan åtta och en halv minut (bildexempel fig. 61, till vänster på fig. 66 och 102) pågick en sådan handling. Under större delen av den tiden var detta det enda som utspelade sig vid stallväggen. Denna långa *aufklaffen* genomfördes direkt efter en *ausweiden*-aktion och de inälvor som använts låg kvar på marken under kroppen. Om inte längden av aktionen beror på ett misstag (jämför Svamberks uppgift not 15 s. 97) så utgör den ett signifikant inslag som påverkar tolkningen av *Mittagsfinale*. Avsikten kan vara en paus för kontemplativt betrak-

tande av det inre av djurkroppen innan aktiviteterna åter tar fart i och med att nr. 15 – 17 gör entré vid stallväggen. Dokumentationens ingående studie av djurkroppen – kameran dröjer sig kvar länge i närbilder av den öppnade kroppen – indikerar att den kontemplativa avsikten kan vara en korrekt tolkning.

Detta är en handling som inte har någon praktisk funktion utan förefaller syfta till att göra det inre av kroppen synligt för åskådarna. Betydelsen av den mandelform som bildas av bukhålans öppning (s.) behöver inte upprepas. Här förefaller det som om den utspända djurkroppen blir ett slags andaktsbild, att jämföra med en *memento mori* eller ett *vanitas*-motiv. Våra egna kroppar påminner om dessa djurs då man tränger in under huden, under deras yta. Nitsch poängterar vikten av att åskådaren verkligen betraktar de scener som *o. m. theater* består av. I *könig oedipus* återkommer ofta beskrivningar av hur åskådaren betraktar köttet, blodet, den nakna kroppen och så vidare. Man kan se detta som en möjlighet för de närvarande att tränga igenom *äckelwallen* (s. 31), ett tillfälle att under en längre tid öppna sinnena och ta till sig det råa köttet. Biedermann beskriver hur mandorlan har använts som en

mysteriebild som skall tjäna koncentrationen på det *ljus* som strålar fram inifrån, hänsyftande på att Kristi sanna natur är förborgad i hans kroppsliga gestalt. (L: 1991: 270–271)

Aufklaffen kan uppfattas som en sådan mysterie- eller meditationsscen.

3. Ausweiden-aktioner

Ausweiden betyder att man tar ut inälvorna ur ett skjutet eller slaktat djur, på svenska ungefär *urtagning*. *Ausweiden*-aktionerna består i att inälvor från slaktade djur bearbetades med mosande, knådande, pressande rörelser inne i djurkroppar (som hålls utspända – *aufgeklafft*). *Ausweiden*-aktioner återkom ofta under hela *Das 6-Tage-Spiel* och var troligen den mest frekventa handlingssekvensen, tillsammans med hälandet av blod eller vatten i munnar.

Under *Mittagsfinale* genomfördes *Ausweiden*-aktioner sex gånger i fas 2 (i de upphängda svinkropparna, bildexempel fig. 55, 58), under fas 3 (i svinkropparna med nr. 16 och 17 under sig, bildexempel fig. 71) och i fas 4 (i svinkropparna med de lutande korsbårarna, bildexempel fig. 79 och 81). Två aktivister höll ut bukhålan, tarmar och andra inälvor lyftes in i den bakre/övre delen av djurkroppen. Med hjälp av knådande rörelser bearbetades dessa inälvor. Under aktiviteten föll inälvor ner på marken (eller på modeller som placerats under djurkroppen). Dessa plockades upp och lades in i buken igen. Antalet aktivister som deltog i knådandet varierade, under *Mittagsfinale* knådade tre aktivister vid alla tillfällen i fas 3. I fas 4, då korsbårarna ställts upp

diagonalt mot djurkropparna, var antalet knådande aktivister däremot två eftersom båren förhindrade placeringen av en aktivist framför båren. Samtidigt som knådadet pågick hällades blod och vatten över inälvorna i bukhålorna, vätskor som rann ner på marken (eller på modellen) under kroppen.

Att objekt från *ausweiden*-aktionerna hamnade på modellerna under var inte oavsiktligt vilket framgår av följande citat från anvisningarna till *80. aktion* (1984):

der ochse wird ausgeweidet/ein akteur liegt nackt darunter/
gedärme fallen auf ihn/blut fließt und spritzt auf ihn.
(L: Nitsch 1988: 15)

Ausweiden-aktioner har varit en del av *o. m. theater* under många år. Denna handlingssekvens är inte specifikt kopplad till svin utan genomförs även i tjur- och fårkroppar (fig. 103–104). Kroppen kan vara upphängd på en vägg eller liggande på marken (uppspänd på en korsbår ensam, fig. 106, eller med en modell under sig, fig. 10)

Dynamiken i *ausweiden*-aktionerna var rytmisk, där rörelsen (den knådande) upprepades med en relativt hög frekvens. *Ausweiden*-aktionernas karaktär skiljer sig från de andra handlingar som analyserats ovan, vilka präglas av funktionalitet (det vill säga varit av verktygstyp) eller passivitet (som mottagandet av blod och vatten i munnen). Med den frenesi som utvecklades av aktivisterna följde indexikala uttryck för kroppsansträngning, det vill säga betydelsebildningar i det fysiska skiktet som kan tolkas som upphetsning eller aggressivitet. Under *Das 6-Tage-Spiel* fanns andra iscensättningar med liknande karaktär som *ausweiden*-aktionerna, till exempel vid tillfällen då aktivister trampade vindruvor eller tomater i stora tråg. De rörelser som används i *ausweiden*-aktionerna – dess pressande, knådande karaktär – för också tankarna till handlingar som syftar till att pressa saft ur druvor.

I *ausweiden*-aktionerna kan man tala om ett ikoniskt tecken i det piktoral skiktet. Handlingen liknar ett djur som slits sönder av en folksamling. Sådana bestialiska handlingar förkom inte under *Das 6-Tage-Spiel*; inte heller i de fall där djur slaktades på plats. (Urtagningen av djurkropparna utfördes vid dessa tillfällen på professionellt sätt, med iakttagande av adekvat teknik som innebar att köttet inte förorenades). I Nitsch ikonografi är *ausweiden*-aktionen ett konventionellt tecken för den ursprungliga urexcessen, vilken under människans civilisationsprocess ritualiserats i söderslitandet av offerdjur (eller vid människoeffter). Dessa offer har ofta varit ställföreträdare för Dionysos eller någon av de andra vegetationsgudarna. Då detta sätt att slita sönder offret praktiserades i Dionysiska ritualer så kallades det för *sparagmos* (T: Evilly 1983:2: 65). I Euripides tragedi *Backanterna* skildras en sådan excess på följande sätt:



Fig. 103 *Ausweiden*-aktion med tjurkropp, *Das 6-Tage-Spiel*, pressbild.



Fig. 104 *Ausweiden*-aktion med fårkropp, *80. aktion* (1984).



Fig. 105 (04.44) Aktivisten vid betongkaret tittar förstrött på medan den korsfäste bärs förbi.

Då gick de lös på boskapen som betade/på berget – slaktande med blotta händerna!/Du skulle sett en välfödd ko bli dödad, kalvar/bli sönderslitna lem för lem och kastade/omkring! Ur trädens grenar dröp det blod/från de ohyggliga girlander som hängts upp./De ilska tjurarna som värjde sig med hornen blev vräkta överända och av tusen händer/slets köttet loss från benen på ett ögonblick. (L: Euripides 406 f.Kr: 130–131)

Ausweiden-aktionerna kan även uppfattas som *ett tecken* för en orgiastisk utlevelse, eftersom det inte förekom något okontrollerat agerande under dessa aktioner (med få undantag, se nedan under rubriken ”Handlingarnas karaktär”).

Ausweiden-aktionerna rymmer även kristen ikonografi. Blodet och vattnet är sidosårets vätskor och tecknen för de viktigast kristna sakramenten. Genom att ta med dessa kristna tecken för återfödelse och födelse i den orgiastiska *ausweiden*-aktionen förenar Nitsch, även här, kristna och dionysiska trossystem.²⁸

De tecken som bildas i det plastiska skiktet av mandelformen har behandlats ingående ovan (s.) och skall inte upprepas här. Man kan också uppmärksamma hur betydelser bildas av det kaos som utvecklas i bukhålan (mandorlan) vilket troligen skall tolkas som en förutsättning för liv och pånyttfödelse. I det plastiska skiktet utgör rörelsernas karaktär och sörjan i bukhålan en motpol till de passiva, stramt hållna rörelserna och den vertikala linjen som bildas på kropparna i ”blod i mun”. Motpolerna i denna tolkning utgör ytterligare ett exempel på *Das 6-Tage-Spiels* dialektiska uppbyggnad.

På samma sätt som i ”blod i mun” finner man i det fysiska skiktet kraftfulla indexikala tecken för ett offrat liv: blodet, inälvorna och kroppen. Handlingen i *ausweiden*-aktionerna är kanske än mer tabubelagd än den i ”blod i mun”: det är här inte bara substansen som är oberörbar, utan även själva aktiviteten att besudla sig. Samtidigt som det förra för många skulle kräva en stor självövertunnelse eftersom blodsmak kan skapa kväljningskänslor (ett äckelvallsgenombrott kanske Nitsch skulle ha kallat det).

4. Blod på ögonbindel

”Blod på ögonbindel” består att döma av resultatet (handlingens framgång inte av dokumentationen) av att blod hålls på modellens (nr. 15:s) ögonbindel så att en blodfläck kommer att täcka hennes vänstra öga (fig. 76). Handlingen förekommer i fas 4 när modellen, bunden vid korsbåren, rests upp till lutande ställning.

Handlingen utgör troligen (med tanke på de motiv som ingår i Nitschs mytologi) ett konventionellt tecken för ”die blendung des ödipus”, den scen i Sofokles drama där Oidipus stack ut sina ögon efter att han uppträckt sina ohyggliga brott mot sina föräldrar.

Så jämrade han stirrande, och gång på gång stack han sig ånyo. Ögonstenarna blodade ner hans kinder, och det flöt ej fram droppvis med sårsvett, utan plötsligt bröt det ut liksom en häftig hagelskur av svartrött blod. (L: Sofokles 400-talet f. Kr: 65, strof 1275)

Passagen ur den grekiska tragedin visar mer än väl att den antika kulturen inte väjde för realistiska och blodiga skildringar.

5. Utbärande av korsfästa

I fas 5 bärs de korsfästa ut från slottsgården. Handlingssekvensen är okomplicerad och består i att aktivisterna lyfter upp korsen respektive korsbårarna på raka armar och bär ut dem, rundande cementkaret (bildexempel fig. 84–87). Antalet aktivister som bär är större här än vid frambärandet av modellerna till stallväggen. Vid frambärandet deltog 2 (för varje korsbår) respektive 5 (för korset) aktivister. De bär korsbårarna respektive korset med armarna nedåt längs kroppen (fig. 64) som man vanligen bär en bår. Vid utbärandet hjälps 6–9 aktivister åt med varje korsbår respektive kors. Den enklaste och troligaste förklaringen till det större antalet medverkande vid utbärandet är att den senare handlingen är mer ansträngande eftersom börden bärs på raka, uppsträckta armar. I denna handling ingår uppenbarligen ett semiotiskt element. Att bära på uppsträckta armar är inte ett funktionellt sätt att utföra handlingen. Handlingen semiotiseras i och med skillnaden mellan modellernas höjd över marken. Betydelserna av denna skillnad i nivå ligger troligen i en analogi mellan fysisk höjd och andlig. Det vill säga den faktiska fysiska positionen blir analog med en värdighet på ett själsligt, andligt plan (jämför termer som upphöjd och högtstående). Att bära ut modellerna högt upplyfta blir ett tecken för att de genom aktionen vid stallväggen blivit upphöjda. *Middagsfinale* knyter an till en sed att ärade personer bärs högt över massornas huvuden som tecken på sin värdighet.

Handlingarnas karaktär

De olika handlingarna i *Middagsfinale* är av olika karaktär. Analyssegmentet visade fyra exempel på funktionella verktygshandlingar med en till uppgiften avpassad anspänning och rytm – en slags vardaglighet. Fem exempel visades på semiotiska handlingar av vilka tre (blod och vatten i mun, *aufklaffen* och blod hålls på ögonbindel) utfördes med en passiv modell som lät sig behandlas av aktivisterna (detta gäller även då modellerna låg under kropparna där *ausweiden*-aktionerna pågick). *Ausweiden*-aktionerna skiljde sig från de övriga genom sin aktiva karaktär.

Aktörernas sätt att agera varierade mellan de olika grupperna som deltog. Modellerna agerade passivt, återhållsamt och stramt (utom i ett fall som vi återkommer till nedan). Även aktivisternas agerande saknade expressivitet i rörelser och mimik. Modellernas hand-

lingar och aktiviteter inskränkte sig till att med ett avskalat nollställt ansiktsuttryck inta olika positioner (ofta med hjälp av aktivisterna som när modellerna leddes in till korset respektive korsbårarna). Alla former av dramatisk gestik eller mimik lyste med sin frånvaro. Instruktionerna till modellerna bestod av enkla positionsanvisningar tillsammans med en uppmaning att inte gestalta för mycket:

– Do like this, stand like this and don't do so much! (M: Svamberk 1998)

Sättet att agera avspeglades i de repetitioner som föregick *Das 6-Tage-Spiel* (s.). Dessa bestod mer av organisering av alla element än om instruktioner vad det gäller gestaltning.²⁹ Modellernas kroppar användes som rekvisita – objekt – och inga instruktioner gavs om kropps- eller ansiktsuttryck. Iakttagelser på plats bekräftar intrycket att modeller och aktivister kunde uppträda lite hur som helst utan att någon ingrep, så länge de intog sina positioner och utförde förelagda uppgifter. Under tiden som några av aktivister arbetade, satt eller stod de andra och tittade på eller förhöll sig passiva. Inget spelat engagemang eller intresse förekom. Ett exempel på detta är aktivisten som avslappnat tittar på medan korset med modell nr. 14 passerar förbi på (fig. 105).

Vid andra tillfällen under *Das 6-Tage-Spiel* förkom småprat och fniss mellan modeller och aktivister under pågående aktion: – *Hur känns det? – Jag har aldrig mått bättre!* och så vidare. De medverkandes avspända relation till spelets handlingar kontrasterar mot det dramatiska intryck som förmedlas av dokumentationen. Den vikt som lades vid dokumenteringen (i form av ett stort antal verksamma fotografer och ljudtekniker) kan i relation till aktörernas uppträdande uppfattas som att bilderna från aktionen var målet med hela aktiviteten. Detta skulle innebära att *Das 6-Tage-Spiel* är ett *tecken* för mysteriespel och orgier, något som motsägs av Nitsch. Att aktörerna ibland verkar fästa större vikt vid dokumentationen än vid själva aktionen skulle kunna förklaras av att många aktörer var utövande bildkonstnärer med ringa eller liten erfarenhet av sceniska aktiviteter. Nitsch säger sig ha svårigheter att välja bland dem som anmäler sig till att delta i hans aktioner (M: Nitsch 2002). Vissa är sämre och andra är bättre och dessutom måste man ta estetiska hänsyn, konstaterar han. När det rör aktörernas uppträdande fanns alltså stora skillnader vad det gällde scenisk utstrålning, fokusering och koncentration.

Stämningen mellan aktörerna föreföll hjärtlig och omtänksam. Det fanns till synes ingen avsikt att under aktionerna åsamka modellerna någon olägenhet. Fysiska skador förekom men orsakades av faktorer som låg utanför spelförberedarnas kontroll. Några modeller fick lättare brännskador i det starka solskenet och



Fig. 106–108 (31.11, 31.20, 32.46) Nr. 16 besvärad av nedfallande blod och inälvor. En av aktivisterna (Hanns Hollman) hjälper honom.



Fig. 109 *Ausweiden*-aktion ovanför nr. 16, översiktsbild.

under aktionsveckans senare del kunde man se dessa insmorda med skyddande solkrämer. Getingsvärmarna, ditlockade av det råa köttet, blodet och druvsaften, ställde till problem. Att under långa tider stå med armarna uppspända på ett kors är plågsamt och leder till cirkulationsstörningar och man kunde ofta se modeller bli masserade av aktivister under pågående aktion. I en artikel i den tyska konsttidskriften *Art* beskriver konstkritikern Horst Christoph hur deltagarna blir föremål för

streicheln und massieren, wenn das Stehen in der Sonne die Muskeln verkrampft und die schweren Tragbahren auf die Schultern drücken. (Td: Christophs 1998: 98)

Upptredandet mellan aktörerna präglades alltså av omtanke. I *Middagsfinale* finns ett dramatiskt exempel på detta, från minut 48 till 51. Under den *ausweiden*-aktion som pågick i den vänstra svinkroppen i fas 3, föll inälvor och rann blod ner i ansiktet på modell nr. 16 som var placerad på marken under kroppen (fig. 72, 106–109). Uppenbarligen besvärade detta modellen, vilket framgår av att han vrider huvudet åt sidan och ser ut att kippa efter luft. Detta expressiva agerande av modellen var uttryck för en äkta obehagskänsla och hade alltså inget att göra med teatraliskt framställande av fiktiva känslor.³⁰ Strax därefter ser man hur en av aktivisterna ingriper och lyfter undan inälvor och skyddar hans ansikte mot det rinnande blodet.

Målmedvetenheten i agerandet och det lugna och sakliga tonläge som präglar aktionen kan också få betydelse som motsäger den omtänksamma tolkningen. Vittnesmål från avrättningar, människooffer och sadistiska excesser berättar ofta om liknande agerande. Den som skall avrättas får en sista måltid, det utsedda offret behandlas mycket väl och så vidare. Aktivisterna agerade kan påminna om sadisten som till synes känslökallt plågar sina offer.

En verktygshandling kännetecknas av att den saknar teckenkaraktär. Det faktum att verktygshandlingar används saknar dock inte betydelse. Detta bekräftas av den vikt som läggs vid att betona den verktygsartade aspekten av aktörernas handlingar i *Das 6-Tage-Spiel*. Det är signifikant att man under aktionerna använder sig av visselsignaler och megafoner för att styra aktörerna – hjälpmedel som utgör ett förfrämmande inslag.³¹ De enda verbala inslagen under *Middagsfinale* består i korthuggen ordergivning från regissören, spelkoordinatören eller Nitsch själv:

blut, blut
... und blut in mund
... und aus, ja ...
blut hier
blut
es geht mal weiter ...
moment ...
und stop!
(03.55 och framåt)

Andra exempel på förfrämligande inslag under *Mittagsfinale* är regiassistenter och spelsamordnares helt öppna läsning i partituret och talande i walkie-talkies under pågående aktion (samtalen hörs då och då i dokumenteringen). Det hade funnits möjligheter att genomföra iscensättningen på ett sådant sätt att den praktiska sidan av *Das 6-Tage-Spiel* doldes och därmed skapa ett uttryck som närmar sig teaterns fiktiva. Bruket av visselpipor, öppen ordergivning, öppet användande av partitur och walkie-talkies bör uppfattas som markörer för att åstadkomma *verfremdungseffekt* för att poängtera att det under *Das 6-Tage-Spiel* inte handlar om illusoriska handlingar utan reella. Dessa markörer blir ett tecken för att det inte är fråga om en illusion, det vill säga även verkligheten behöver tecken för att bli tydlig då den återfinns i ett sammanhang (scenen) där illusoriska handlingar traditionellt uppträder.

Även om Nitsch vill åstadkomma en katarsisk utlevelse så skall den uppnås på ett reellt plan – i verkligheten – och inte med hjälp av en illusion. På liknande sätt som i Brechts teater (även om syftet där är det motsatta) fungerar den nämnda betoningen på handlingarnas verktygskaraktär som en påminnelse om att det man ser under *Das 6-Tage-Spiel* sker på riktigt. Paradoxalt nog fungerar alltså *verfremdung* här på ett diametralt motsatt sätt mot i den episka teatern.

Vid en fiktionell framställning, en teaterföreställning eller dylikt, kan det vara viktigt (om publikens inlevelse är ett mål) att dölja framställningens teckenkaraktär. Under *o. m. theater* försvåras istället åskådarens möjlighet att uppfatta skeendet som en representation och inte en verklig iscensättning. Samma funktion har det icke-expressiva agerandet – aktörernas avskalade nollställda framtoning. Ett illusoriskt agerande hade varit nödvändigt om blodet inte varit äkta.

Mechelen menar att scenografin i en performance inte har till uppgift att skapa en illusion. Det är tingens fysiska närvaro och deras egenskaper i sig som poängteras (T: Mechelen 1999: 119). Detta gäller för alla de element som ingår i *Das 6-Tage-Spiel*. I och med att publiken gjordes medveten om att de element som ingick i *Mittagsfinale* var de verkliga tingen, och inte tecken för dem, saknar tingen teatral teckenfunktion. En teatral spelstil skulle ha haft motsatt effekt och föreställningens fokus skulle ha flyttats från de ingående elementens inneboende egenskaper till aktörens förmåga att skapa tecken för dem. Det finns ingen anledning att gestalta något som utspelar sig på riktigt och aktören kan istället fokusera sitt agerande på de fysiska objekten och handlingarna han/hon utför. Aktören får därmed också möjlighet att koncentrera sig på sin egen upplevelse av handlingen.

När modellerna placeras framför djurkropparna förekommer aktiviteter som syftar till att få modellerna i

rätt position. I samband med att nr. 14 skall placeras framför den slaktade tjuren kan man av dokumentationen uppfatta muntliga instruktioner från bland andra Nitsch till aktivisterna: "Noch ein bisschen.", "Gut ... ein bisschen mehr ...", "... noch mehr ...", "Noch eine ...", "Jetzt ist gut, ja ..." och slutligen "Und vielleicht setzen sie die andere Hand ..." (proceduren pågår mellan 04.57-03.35). Dessa aktiviteter kommer sig med största sannolikhet av en strävan att modellerna placeras symmetriskt och i rätt vinkel i förhållande till djurkropparna. Liknande aktiviteter upprepas vid ett flertal tillfällen under aktionen, till exempel när modell nr. 15 placeras på marken framför nr. 14 [kolla tidpunkt] och i minut 47 [kolla tidpunkt] då nr. 16:s position justeras. Den vikt som läggs vid den formella sidan av uppställningen är ytterligare ett exempel på den visuella gestaltningens betydelse för *Das 6-Tage-Spiel*.

E2c: Elementär kombinerad spatial och temporal nivå

På elementär kombinerad spatial och temporal nivå analyseras de förflyttningar av modellernas kroppar som gjordes under *Mittagsfinale* (fig. 110–126). Dessa ut- och in transporter följer ett och samma mönster: Modellen kommer in på spelplatsen. Hon/han lägger sig ner på korset/korsbären som ligger på duken mellan slottsfasaden och betongkaret. Här binds han/hon fast vid korset/korsbären. Modellen och korset/korsbären bärs sedan fram till stallväggen rundande karet på höger sida. I fas fem bärs alla modellerna ut, rundande karets vänstra sida. Modellerna bärs ut i samma ordning som de burits in. Rörelsen sker motsols. Detta gäller i stort sett alla transporter och förflyttningar under veckan, med undantag av promenadorkestrarnas vandringar som ibland gick medsols runt karet.

Att röra sig motsols har en konventionell betydelse i vissa religiösa sammanhang och bland magiker och mystiker, där denna form av rörelse ges starka ockulta innebörder.

Magiska rörelser skall utföras motsols, „avigt“, och med vänster hand i stället för höger. (L: Klintberg 1965: 31–32)

Detta hänger samman med äldre föreställningar om "att dödsriket är en nedåtvänd spegelbild av jorderiket" (Ibidem: 32). Tanken är att magiska saker skall utföras tvärtemot hur de görs i vardagslivet. Genom att använda sig av motsolsrörelsen knyter alltså Nitsch an till en magisk praktik.

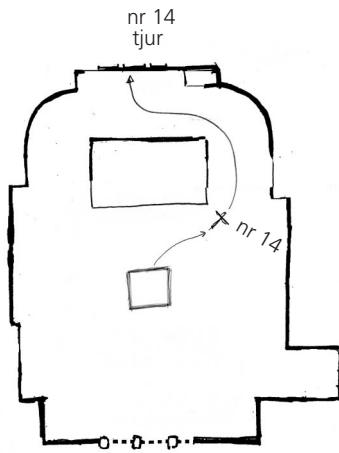
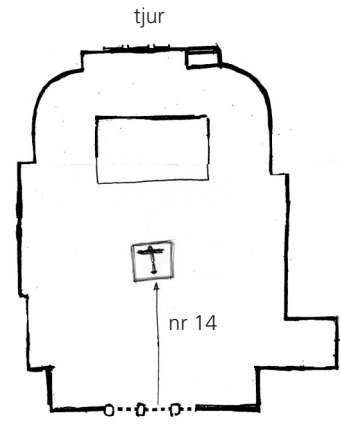
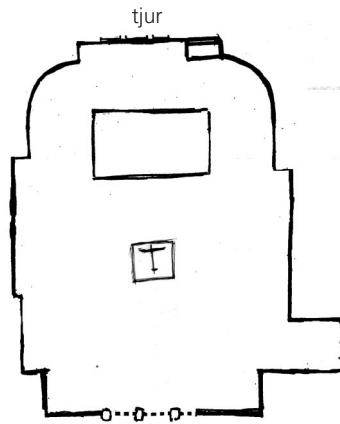
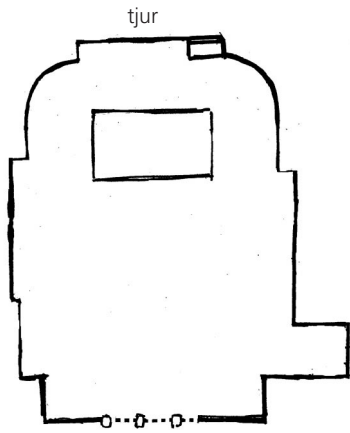


Fig. 110–113 Förflyttningar under fas 1.

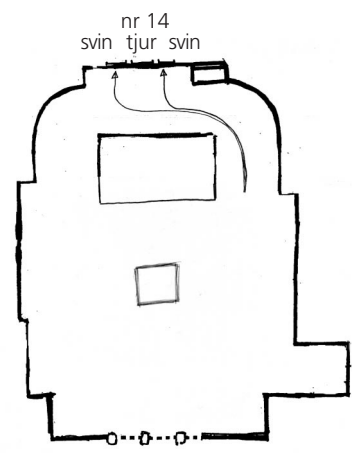


Fig. 114 Förflyttningar under fas 2.

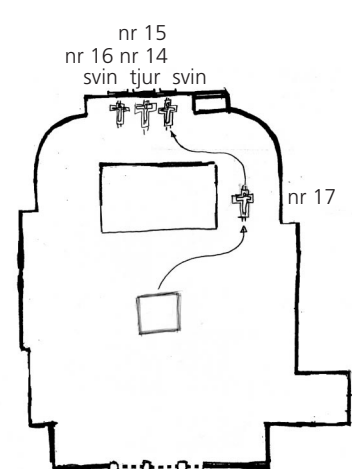
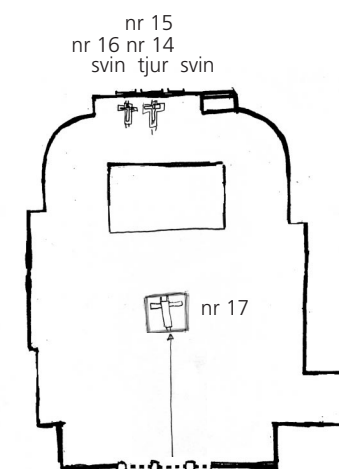
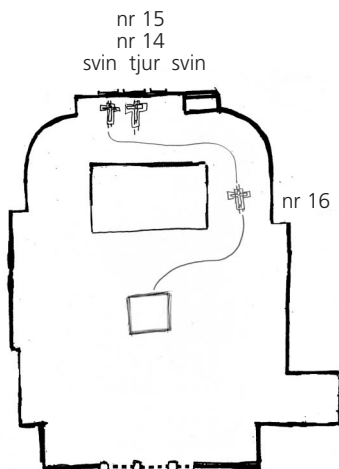
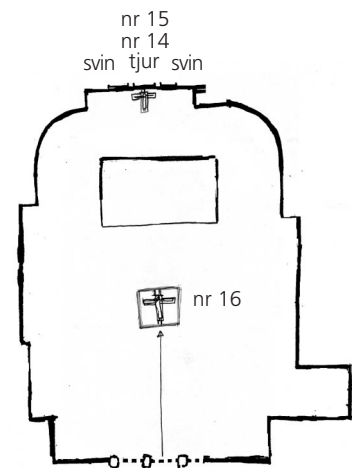
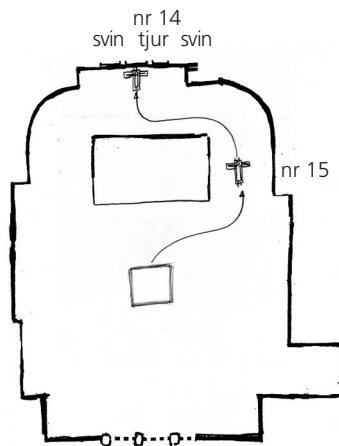
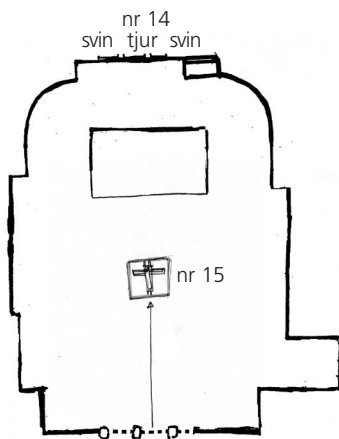


Fig. 115–120 Förflyttningar under fas 3.

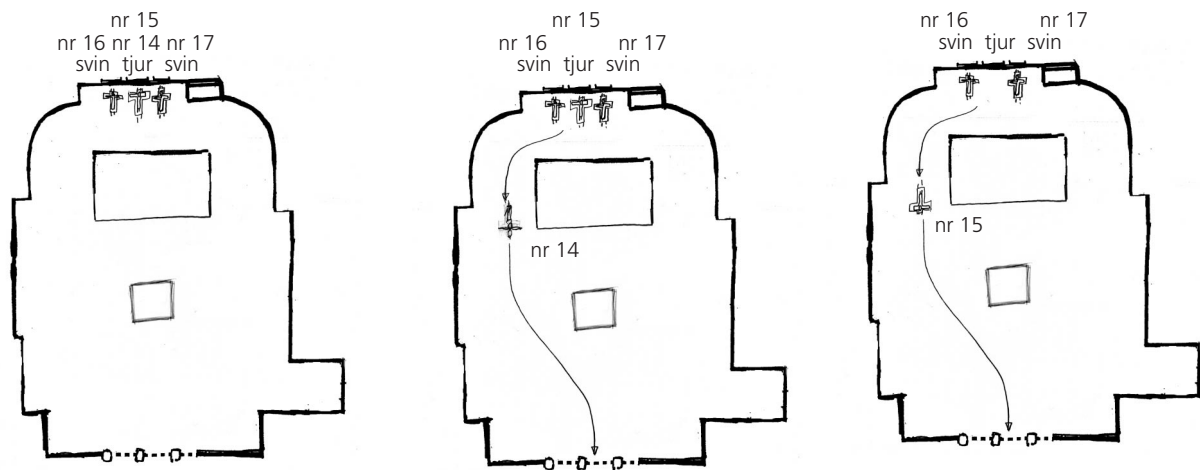


Fig. 121 Uppställning under fas 4.

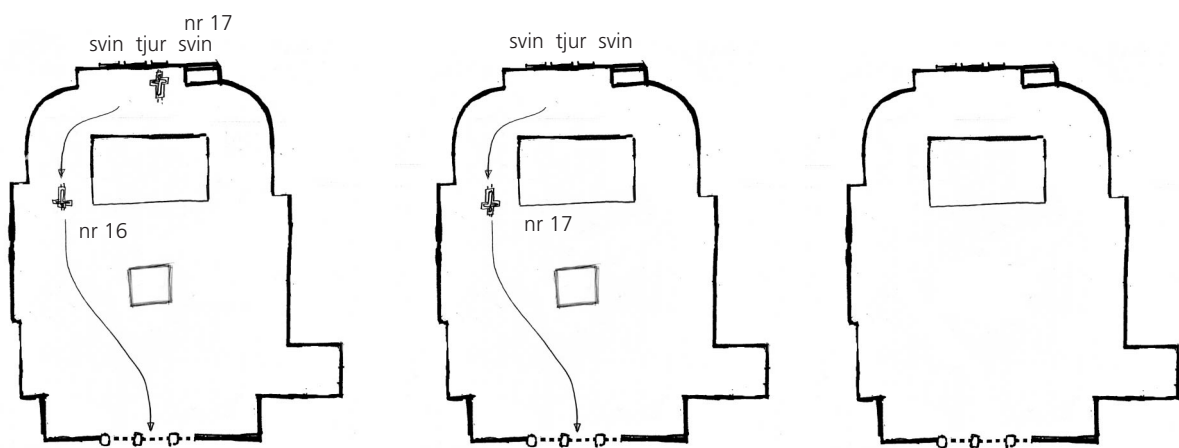


Fig. 122–125 Förflyttningar under fas 5.

Fig. 126 Spelplatsen efter *Middagsfinale*

Sammanfattning av analysen av det första segmentet

De betydelser som har framkommit i analysen av det första segmentet bildar ofta dikotomier. Motsägelsefyllda betydelser återfinns dels i tolkningen av det första segmentets element på den elementära nivån (E1a) och dels i de sammansatta betydelser som uppstår i den elementära kombinerade nivån (E2a). Ett problem som uppstår i analysen är att tolkningen kan ge helt motstridiga resultat. Färgen rött kan till exempel tolkas som det konventionella tecknet för en manlig, aggressiv princip eller för kvinnans menstruation. Tolkningen av färg i en alkemistisk diskurs blir också problematisk: representerar vitt det kvinnliga *mercur* eller mannens vita säd och skall rött tolkas som det manlig *sulphur* eller kvinnans röda menstruationsblod? Dessa motsägelser innebär att tolkningen kan förefalla godtycklig och beroende på vilket perspektiv man väljer att använda.

Exempel på dikotomier i E1a:

Vitt	glädje	vs	död
Kors	segerstecken	vs	avrättningsredskap
	kvinnlig (horisontell)	vs	manlig (vertikal)
	jord	vs	himmel
Blod	liv	vs	död
	botande	vs	smitta
Vatten	liv	vs	död

Exempel på dikotomier i E2a:

Rött = aktivt	vs	vitt = passivt
Rött = kvinnligt / menstruation	vs	vitt = manligt/säd
Tjur = Dionysos/hednisk	vs	korsfäst = Kristus
Korsbår = frivilligt offer	vs	ofrivilligt offer

Exempel på dikotomier i E2b:

Handlingar:
passiva = kristna vs aktiva = dionysiska/hedniska

Uppställningen kan tendera att dra sig mot ett strukturalistiskt synsätt, men med tanke på Nitschs relation till alkemin och en romantisk idétradition är den rika förekomsten av dessa dikotomier förklarlig. Att få motsatserna att förenas med målet att hela tillvaron eller finna den vises sten, är centralt i dessa tanke-system.

I *Middagsfinale* finner man också exempel på olika relationer mellan de ingående elementen; analogier, visu-

ella likheter, formella dikotomier och närhetsrelationer. En viktig sådan analogi är sidosåret – det kvinnliga könet – mandelformen/fröet – mandorla – munnen. Denna kedja av tecken kan sammanfattas med devisen ”liv uppstår ur död”. Formella dikotomier som förenas är den vertikala linjen och den horisontella. I korset innebär detta en förening av två principer, ett tecken för föreningen mellan himmel och jord, vilket innebär att en medelpunkt och ett kosmiskt centrum skapas. Närhetsrelationen sammankopplar tjurkroppen och den korsfäste, Dionysos och Kristus, vilket ska tolkas som att de båda trossystemen är sammanlänkade och är aspekter av samma företeelse –vegetationsguden och den försonande sonen måste båda offras för livets pånyttfödelse. Formellt kan man säga att det dionysiska står för oordning, primitivism och kaos medan Kristus representerar ordning, civilisation och struktur.

Tjuren och den korsfäste är exempel på den mängd konventionella tecken som återfinns i *Middagsfinale*. Andra exempel på sådana tecken är talet tre och motsols rörelser. Flera av dessa har sitt ursprung i mystiska och religiösa teckensystem, till exempel vattnet och blodet ur sidosåret som ingår i de viktigaste sakramenten i den kristna läran; dopet och nattvarden. Föreningen av det röda och det vita är viktiga både inom alkemin och i kristendomen (exemplifierat av Kristus segerfana) och den rika förekomsten av denna färgkombination i *Middagsfinale* en viktig indikation på Nitschs vilja att sammansmälta olika (och i vissa fall till synes disparata) trossystem. I den ofta förkommande *ausweiden*-aktionen förenas kristna tecken för återfödelse och födelse med en orgiastisk, utlevande dionysisk handling. Plastiskt utgör rörelsernas karaktär och sörjan i bukhålan en motpol till de passiva, stramt hållna rörelser och den vertikala linje som bildas på kropparna i ”blod i mun”. *o. m. theaters* uppbyggnad uppvisar omliggande exempel på gestaltning av motsatsernas förening.

Agerandet i *Middagsfinale* sker på ett sätt som understryker att det är reella handlingar som utförs. Avsaknaden av expressivitet och betoningen verktygs-karak-tären i handlingarna är exempel på hur detta poängteras. Kirby har föreslagit en skala från icke-rollspelande till fullständigt rollspelande (s. 55). Agerandet från modellernas sida i *Middagsfinale* skulle hamna under kategorin *symbolized matrix* i denna skala. Modellerna har tilldelats en roll i form av en kostym eller ett attribut (en särk, ett kors etcetera) men de spelar inga roller.

Ibland uppstår en osäkerhet om när något är ett tecken för en utlevelse och när en verklig utlevelse uppstår. I *ausweiden*-aktionerna, med sin monotona rytm och sitt upprepade ansträngande rörelse-innehåll, kunde man ibland uppfatta det som om aktivisterna rycktes med av aktiviteten (detta hände inte under *Middagsfin-*

ale utan vid andra tillfällen under *Das 6-Tage-Spiel*). Rytmen i knådan det ökade och man kunde se att aktivisterna närmande sig ett transliknande, okontrollerbart tillstånd. Vid sådana tillfällen ingrep Nitsch muntligen och dämpade aktivisterna. Den okontrollerade orgien är uppenbarligen inte Nitsch mål. Därför skulle man kunna uppfatta *ausweiden*-aktionerna som ett ikoniskt tecken i det piktorala skiktet för excessivt beteende. I de orgiastiska framställningarna fanns det tydliga begränsningar av hur långt det var meningen att aktivisterna skulle gå.

Även om analysen gör en strikt uppdelning mellan verktygs- och semiotiska handlingar så är det uppenbart att det mellan dessa kategorier finns en glidande skala. Fokuseringen på att det som genomförs är på riktigt och inte en illusion innebär för aktören att han/hon inte behöver kommunicera något illusoriskt (känslan av att få blod i munnen) utan kan koncentrera sig på, fokusera på sin upplevelse av, de fysiska objekten och handlingar som han/hon utför. Detta skulle kunna resultera i en inkännande, empatisk kommunikation mellan aktör och publik, snarare än en kommunikation i form av tecken (jfr, med diskussionen om body arts sätt att kommunicera s. 58).

Empatisk kommunikation förutsätter betydelsebildning i ett fysiskt skikt. Det fysiska skiktet har inte fått så stor plats i analysen som dess betydelse för upplevelsen av och intentionen med *o. m. theater* motsvarar. För deltagarna och åskådarna vid *Das 6-Tage-Spiel* var de sinnliga upplevelserna, till exempel stanken från blodet, inälvorna och köttet, av mycket stor betydelse.³²

I analysen kan man även se den vikt som läggs vid att få den visuella sidan korrekt i *o. m. theater*, en omsorg om detaljerna i utförandet. Under *Mittagsfinale* finner man exempel på hur kors och bårar justeras för att hamna i rätt position och hur blodet hålls direkt på särken för att åstadkomma den eftertraktade effekten. Detta kan bero på att Nitsch kommer från en visuell bildtradition.

Den treskiktade teckenmodellen kommer inte så ofta till användning i sin helhet i analysen av det elementära segmentet. Avsaknaden av ett piktoralt skikt beror på att det här rör sig om verkliga objekt som inte i sig har ett piktoralt skikt (de är inte illusoriska per se). I den mån elementen är tecken så är de det i form av exemplifieringar. Den nakna människokroppen, där få eller inga sociala eller kulturella tecken kan skönjas (förutom glasögon och frisyren), poängterar att det rör sig om en exemplifiering av en människokropp, en allmängiltig kropp.³³ Den avindividualiserade aktören förknippas med riter och rituellt beteende och kan kanske underlätta åskådarens identifikation (eftersom han/hon inte blir störd av sociala markörer).

Den sekundära nivån

S1: Sekundär kombinerad nivå?

Bloddop

Under *Mittagsfinale* förekommer vid ett par tillfällen att blod som rinner ner från *ausweidung*-aktionerna träffar en modell som ligger fastbunden vid en korsbår under djurkroppen (bildexempel fig. 106–109). Denna typ av aktioner är ofta förekommande i *o. m. theater* och har en central plats i *Mittagsfinale*. Här finns likheter med den typ av rituella bloddop som lär ha förekommit i samband med dyrkandet av gudar som Attis, Cybele eller Magna Mater (T: McEvilley 1983:2: 65). Detta kallas för ett *taurobolium* (fångandet eller dödandet av tjuren) när en tjur offeras eller för ett *cribolium*, när offerdjuret är en bagge. Den kristna författaren Prudentius beskriver omkr. 400 e. Kr. ett *taurobolium* där en tjur slaktas med ett heligt spjut (jämför Longinus) och dess blod rinner ner genom springor i golvet till våningen under där en präst översköljs av blodet (L: Vermaseren 1977: 102–103, L: Beard 1998: 160ff).³⁴

Dessa bloddop har tolkats som en ritual som skulle innebära en pånyttfödelse för den döpte (L: Nilsson 1919: 163, L: Vermaseren 1977: 106.) Även om denna tolkning verkar vara osäker så kan den ha varit en inspirationskälla för Nitsch (vilket citatet ovan s. 124 kan göra troligt).³⁵

Tablåer

Den tredelade uppställningen vid stallväggen är troligen ett ikoniskt tecken för Golgata (fig. 89). Denna tolkning tar fasta på att det rör sig om korsfästning av människor och djur som placerats framför dukarna. I mitten finns en privilegierad representant, framställd med hjälp av särskiljande element: den korsfäste är naken (till skillnad från de två klädda), han står framför en tjur (ett renare och gudomligare djur än svinen) och mot bakgrund av en kvadrat (en mer fulländad form än rektangeln).

Mittsektionens betydelse i uppställningen markeras också av att den består av tre kroppar: tjuren, nr. 14 och nr. 15, medan grupperna på flankerna består av en djurkropp och en modell. När nr. 15 reses upp med blod på ögat och lutar mot nr. 14 kan detta tolkas som en sammankoppling mellan Kristi offerdöd (han som försonar människorna med sin och deras fader) och Oidipus bländning. I så fall ytterligare ett exempel på Nitschs vilja att binda samman den kristna och den antika mytologin.

Elementen i tablåerna är i stort sett spegelsymmetriskt arrangerade. Den symmetriska placeringen ger kom-

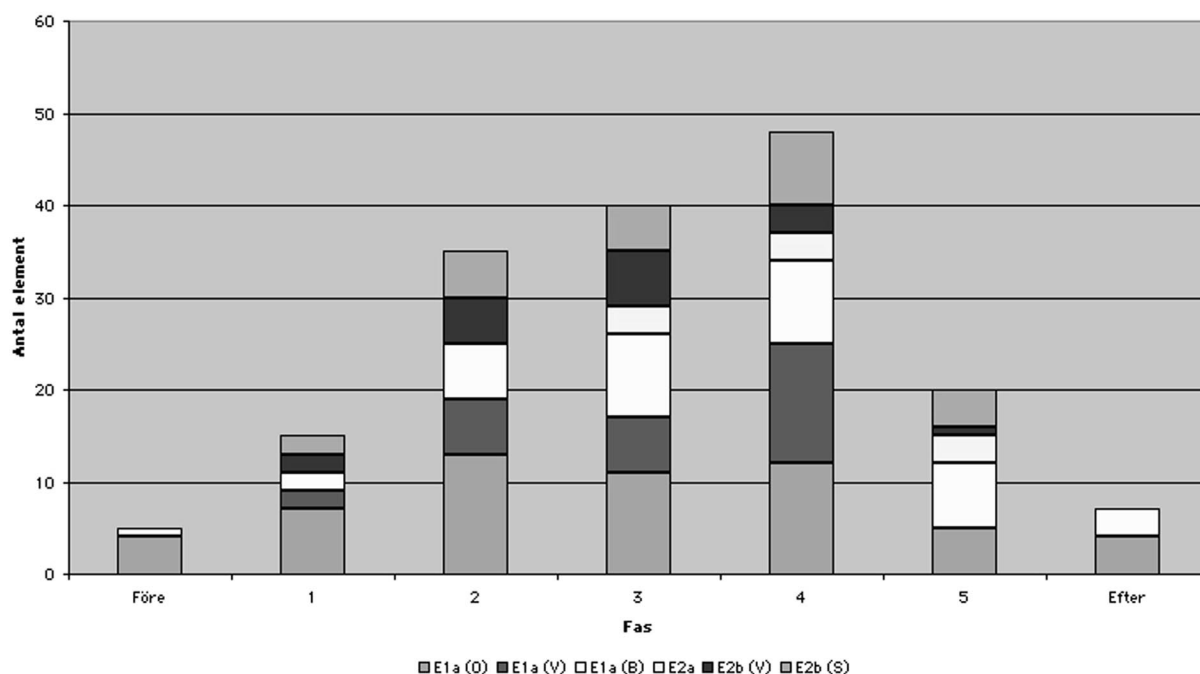


Fig. 127 Antalet element som ingår i de olika faserna under *Middagsfinale*. (Beteckningarna E1a (O) och så vidare hänvisar till analysen av den elementära nivån, se även appendix "Element som ingår i *Middagsfinale*).

positionen en harmonisk framtoning och är ett sätt att organisera elementen som ofta återkommer i Nitschs oeuvre. Genom att använda en balanserad kompositionsprincip undviker han att ytterligare dramatisera stoffet och uppnår en förhöjd kontemplativ anda i aktionen. Balans uppfattas som ett stillastående tillstånd, där den potentiella energin har nått ett minimum, ett slags stillastående tidlöst tillstånd (L: Arnheim 1974: 20–21). Dessa egenskaper medför att balanserade och symmetriska kompositioner ofta förekommer i religiösa framställningar.

Att symmetri skulle vara den enda kompositionsprincipen motsägs av att aktivisterna som håller ut tjurkroppen är osymmetriskt arrangerade (bildexempel fig. 66). Detta sätt att gruppera sig kring tjurkroppen är genomgående under hela *Middagsfinale* utan att någon i ledningen ändrar på den (vilket förekommer i andra fall).

S2: Sekundär narrativ nivå

I detta delsegment analyseras verkets struktur; hur de olika elementen har sammanfogats, komponerats till en övergripande helhet. Analysen utgår ifrån den indelning i faser (de narrativa enheterna) som gjordes i samband med beskrivningen av handlingsförloppet i *Middagsfinale*. Denna del av består inledningsvis analysen av en kvantitativ uppskattning av hur många element (rekvisita, modeller och handlingar) som ingår i de olika faserna. Därefter följer en tolkning av kvantiteternas innebörd och jämförelse med komposi-

tionen av *Das 6-Tage-Spiel* i dess helhet.

Vid en genomgång av handlingars frekvens i de olika faserna har det varit nödvändigt att förenkla skeendet i vissa avseenden. Till exempel har omfattningen av handlingen *blod och vatten i mun* varit omöjlig att avgöra utifrån tillgänglig dokumentation. Eftersom partituret i andra sammanhang inte visat sig överrensstämma med framförandet har dess uppgifter bedömts som otillräckliga. I analysen anges därför om *blod och vatten i mun* utförts någon gång, på någon modell, under den aktuella fasen. Varje förekomst betraktas som en enhet. Om man kan konstatera att handlingen utförts på två modeller i en fas ges handlingen alltså två enheter i denna fas.

Endast de element som direkt används under aktionen har beaktats, inte sådana som bara råkar finnas på spelplatsen eller i dess omedelbara närhet. *Aufklaffen* har bara räknats när det förekommer som fristående handling, inte då den ingår i *ausweidung*-aktion. Rekvisitan för en *ausweidung*-aktion har angetts som en enhet blod, en enhet vatten, två enheter kannor (en för varje vätska) och en enhet inälvor. Hur många aktivister som var engagerade i de olika aktionerna är svårt att beräkna och detta lämnas därför utanför analysen. Allmänt kan man dock anta att antalet aktivister som är engagerade ökar med mängden handlingar som utförs.

Som framgår av diagrammet Fig. 127 sker en ökning av antalet element som ingår i *Middagsfinale* från och med fas 1 till och med fas 4, därefter en kraftig

nedgång av antalet. En tidsaxel som angav elementens uppträdande på spelplatsen minut för minut skulle eventuellt tydliggöra stegringen ännu bättre; en efter en inträder de olika elementen i handlingen, kropp efter kropp bärs in, bår efter bår, mot ett crescendo.

Att detta sätt att arrangera elementen inte är en tillfällighet visar en liknande analys av hur många instrument som kommer till användning under *Mittagsfinale*. I fig. 128 framkommer en liknande stegring som när det gällde antalet element. Diagrammet bygger på en enkel kvantitativ beräkning av antalet musikaliska insatser under *Mittagsfinale* som dessa återges i partituret. Den tystnad som inträdde (34.59) är också tydlig i diagrammet. En skillnad mellan de bägge diagrammen är att musiken stegras på nytt efter denna tystnad i slutet av *Mittagsfinale*, samtidigt som antalet element på scenen minskar.

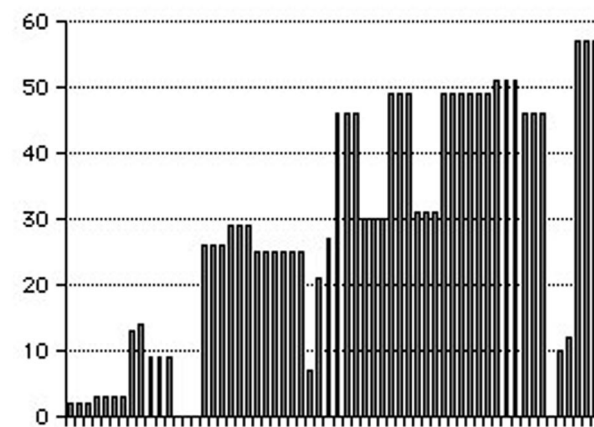


Fig. 128 Musikinsatser *Mittagsfinale*.³⁶

Slående då man studerar partituret är de sätt på vilket samma handling upprepas under *Mittagsfinale*. Man finner exempel på dessa upprepningar i de 12 takterna s. 231–233 (L: Nitsch 1998). Där återkommer ett stort antal gånger följande sekvens:

nr14 wird blut in den mund gegeben. das linke u rechte schwein wird ausgeweidet während ihre leiber von akteuren aufgeklafft werden. blut u heisses wasser wird auf die herabfallenden gedärme geschüttet.

Liknande upprepningar återfinns man på sidorna 234–235 och 236–237. Likt musikaliska teman upprepas samma aktionsbeskrivning, med variationer avseende hur och i vilket sammanhang (tillsammans med vilka andra element) de förekommer.³⁷ *Ausweidung*-aktionerna utförs först i svinkroppen ensam (fas 2), därefter med en modell liggande under (fas 3) och till sist ovanför huvudet på en modell vars bår satts in i djurkroppen (fas 4). Under fjärde fasen utförs *ausweidung*-aktionerna samtidigt på två ställen. *Blod i munnen* upprepas under hela aktionsavsnittet på samma sätt och liksom *ausweidung*-aktionen är den en ständigt återkommande handling i såväl *Mittagsfinale* som i *Das 6-Tage-Spiel* (och i alla aktioner inom ramen för *o. m. theater*). Dessa handlingar utgör exempel på det upprepande av motiv som skapar en rytmisering av Nitschs aktioner. Redundansen är påtaglig. Detta sätt att upprepa och variera aktionerna pågår hela veckan.

Stegringen i *Mittagsfinale* har även sin motsvarighet i *Das 6-Tage-Spiel* i stort. Varje dags aktioner stegras i intensitet. Eftermiddagens aktiviteter är alltid mer intensiva och omfattande än förmiddagens och avslutas med en final. *Das 6-Tage-Spiel* i sin helhet stegras på motsvarande sätt, med början i den inledande dagens presentation av teman följt av tisdagens relativa lugn, onsdagens scherzo, torsdagens andhämtning innan fredagens stora höjdpunkt och slutligen lörd-

gens avklingande final. Kompositionen är enkel med aktioner som stegras mot ett crescendo, för att avlösas av en andhämtningspaus, varvid en ny stegring tar vid, fram till den stora finalen och den slutliga återhämtningsfasen. En räkning av antalet slaktade djurkroppar i eftermiddagarnas finaler på skulle troligen bekräfta detta. Den kompositionsmetod som används för att bygga upp crescendot i *Mittagsfinale* är additiv: intensiteten stegras genom att man kvantitativt ökar antalet element och insatser. Dramatiken åstadkoms inte med hjälp av aktörernas agerande, det vill säga de agerar lika avskalat och utan expressiva åtbörder under hela sekvensen.

Indelningen av *Mittagsfinale* i fem urskiljbara faser kan jämföras med det klassiska dramats uppbyggnad i fem akter, med en *peripeti* i slutet av den fjärde. Den femte akten innebär ett avklingande av dramats intensitet. Samma dramaturgi återfinns även i många Hollywoodfilmer (speciellt i dem som producerades under 1930–1950-talens storhetstid).

(S3) Sekundär spatial nivå

I den sekundära spatiala nivån behandlas scenens förhållande till salongen, relationen mellan medverkande och åskådare. Spelplatsen för *Mittagsfinale* var Schloß Prinzendorfs innergård. Under aktionens gång rörde sig publiken fritt omkring på spelplatsen. Någon gräns mellan den plats på vilken aktionerna utfördes, scenen, och publikens platser, salongen, existerade inte. Ibland under *Das 6-Tage-Spiel* inträffade det att publik deltog i aktionerna (dock inte i den analyserade sekvensen) utan att någon hindrade dem. Transporter till och från ”scenen” passerade genom publiken. Inga arrangemang hade gjorts i form av upphöjda läktare eller andra former av tillrättalagda publikplatser. Som publik under *o. m. theater* fick man ofta tränga sig fram mellan åskådare, kamerateam, aktivister och andra som assisterade (regiassistenter med flera), för att ha möjlighet att se vad som försiggick.

Åskådarna utgjorde alltså en del av spelet i *Mittagsfinale*, vilket yttrar sig i den vikt som läggs vid publikens närvaro, de instruktioner som den fick av spelledningen. Alla närvarande deltog i och utgjorde åskådare till spelet på olika sätt (jämför resonemanget om aktörernas sätt att uppträda under spelets gång ovan). Den svaga gränsdragningen mellan scen och salong samt växlingarna i funktioner och inre betraktarposition påminner om ritualens form. *Mittagsfinale* uppvisar även stora likheter med medeltidens religiösa spel (s. 50).

I Klebergs schema över relationer mellan scen och salong (s. 49) liknar *Das 6-Tage-Spiel* mest modellen för de kultiska och konstruktivistiska teatrarna. Rampen är inte markerad i Nitschs verk och det finns en

skillnad mellan de världar som representeras av scenen och salongen; det som presenteras i aktionen är inte en spegelbild av världen. Riktningen är svårare att bestämma. Det ligger kanske nära till hands att se det som att riktningen går in mot scenen som i den kultiska modellen. Om man ser till Nitschs ambition att förändra och påverka verkligheten utanför går dock riktningen ut från scenen som den konstruktivistiska teaterns modell.

Det som visas på scenen är åskådarnas framtid men inte som ”framtidsskildring” att leva sig in i, utan som experiment att efterlikna i livet utanför teatern. (L: Kleberg 1980: 93)

Att *Das 6-Tage-Spiel* utspelar sig på ett barockslott skapar en speciell atmosfär. En slottsegendom för tankarna till ett feodalt system där mer eller mindre livegna arbetare styrs godtyckligt av en slottsherre. Som miljö skapar slottet förväntningar och för de utomstående skymtar en värld där inne som är otillåtet område för andra än de invigda. Spelplatsen beskriver Nitsch i följande ordalag:

no architect could have devised, designed and constructed a better setting for the orgies mysteries theatre than the castle and its grounds. from its cellars, subterranean passageways, stables and park, to its lofts and courtyard — everything i required for my theatre was already there. since then [1971 när Nitsch förvärvade slottet] i have had my own bayreuth. (L: Nitsch 1999:2)

Sammanfattad analys av det andra segmentet

I analysen av det sekundära segmentet har centrala aspekter som uppmärksammades i samband med analysen av det elementära segmentet förstärkts och några nya framkommit. Bloddopet och dess kopplingar till antikens dyrkan av vegetationsgudar och Golgataframställningen förstärker kopplingen mellan det dionysiska och det kristna. Detsamma gäller föreningen av Kristi offerdöd och Oidipus bländning. Den formella tolkningen av den spegelsymmetriska kompositionen av tablåerna stärker intrycket av *Mittagsfinale* som ett verk med kopplingar till religion och meditation (jämför till exempel mandorlan). Valet av spelplats skapar (åtminstone för den som betraktade *Das 6-Tage-Spiel* utifrån) en förstärkning av tolkningen av aktiviteterna som något som utförs av en sekt eller mystisk orden.

Den övergripande additiva kompositionstekniken, där de olika delarna förstärker varandra, utgör ytterligare en aspekt. Här märks Nitschs beroende av allkonstverkets tanke om att olika element förstärker varandra, snarare än att kontrasteras mot varandra som de gör i en happening. Man kan också se den additiva kompositionen en narrativ sekvens där det

finns en tydlig riktning i verket, något som också skiljer den från det man vanligen förknippar med en happening. I kompositionen används det antika dramats struktur, vilket ligger helt i linje med Nitschs individuella mytologi och hans beroende av Wagner och Nietzsche.

Spelplatsens organisering visar på viljan att förändra världen, både med hjälp av formella aspekter vad gäller relationen mellan scen och salong och i den riktning som man finner in mot och ut från scenen. *o. m. theater* söker liksom riten skapa en upplevelse som skiljer sig från den vardagliga (som i den kultiska teatern) och samtidigt försöker den förändra denna med hjälp av det som visas (som i den konstruktivistiska). Tack vara aktionskonstens konkreta uttrycksmedel; betoning av verktygshandlingen och det fysiska skiktets betydelse, underlättas denna öppning mellan scen och salong, vilket kanske underlättar kommunicerandet av det intentionella budskapet.

Analys och tolkning av det narrativa i *Mittagsfinale*

De vita dukarna som utplacerats innan *Mittagsfinale* startade utgjorde en logisk utgångspunkt för den fortsatta aktionen. De bildade tecken för en opåverkad, oskuldsfull och passiv princip där den konstnärliga aktiviteten tar sin utgångspunkt. Inkluderas den alkemistiska betydelsen av det vita som den kvinnliga aspekten, *mercur* eller *argent vive*, så har dukarna etablerat en förutsättning för den fortsatta aktiviteten, strävan efter den vises sten. Tjuren som hänger på väggen representerar den offrade guden och är ett direkt indexkalt tecken för den slakt som ingick i den tidiga morgonens aktion. I det fysiska skiktet utgör denna kropp ett starkt tecken för dödandet och en påminnelse om att aktionen inte är en teatral utan reell iscensättning, där djur får sätta livet till.

När den förblindade nakna aktören förs in är han ett ikoniskt tecken för ett människooffer som ledsagas fram till sitt pinoredskap. Han är passiv, liksom alla andra människor som korsfästs under aktionen, och accepterar de handlingar han ska utsättas för. Den nakna gestalten utstrålar utsatthet och i det ögonblick han binds fast är han helt utlämnad till omgivningens godtycke. En betydelse som egentligen inte är av teckenkaraktär utan en faktisk realitet.

När modellen placeras framför tjurkroppen skapas ett tecken genom kopplingen mellan tjurkroppen och den korsfäste. Detta piktoral tecken är en dialektisk sammanfogning med flera bottenar. Tjuren, tecknet för det gudomliga, skall i detta sammanhang troligen förknippas med den tjugestalt som Dionysos brukade anta

och den gestalt han hade när han under orgierna slets i stycken. Med Kristussymbolen, korset, som placeras framför tjuren förbinds den antika extasens gud med den kristna gudasonen. I den tablå som avslutar fas ett finner man alltså en iscensättning av *o. m. theaters* grundtema, föreningen av dionysiska och kristna traditioner.

Blodet som rinner utför mannens kropp är ett plastiskt tecken som delar upp hans kropp, en ikon för ett offrande av honom, ett snitt som öppnar honom på samma sätt som den slaktade tjuren bakom honom. Härmed förbinds människan med den offrade tjuren, med guden, vilket förstärks av att han placeras så att hans kropp innesluts av den slaktade kroppen bakom honom. Genom att tjurkroppen hålls upp bildas i det plastiska skiktet en mandelform, den mandorla som står för Kristus sanna natur, det ljus som strålar inifrån hans kropp. En sådan tolkning resulterar i att tjuren uppfattas som en gudomlig kropp ur vilken den korsfäste föds eller emanerar. Tekniken vid upphängningen av tjurkroppen är samma som används vid hemspekt. Den slaktade kroppen och dess likhet med en människokropp kan ses som ett tecken för det kannibalistiska draget i den kristna nattvarden; deltagarna som äter människosonen kropp.

Ausweiden-aktionerna i svinkropparna återkommer under fas 2–4 i lite olika skepnader. Dessa aktioner har karaktären av ett dop eller initieringsrit. *Ausweiden*-aktionerna är i det piktoral skiktet ett ikoniskt tecken för uttagandet av inälvor. Handlingen utgör även ett konventionellt tecken för urexcessen i samma skikt. Vi finner också en upprepning av mandorlatemat, med de tolkningar vi ovan angett, i svinkroppens form. Den *Aufklaffen*-aktion som pågår under lång tid utgör en möjlighet för åskådarna att under lång tid betrakta de inre delarna av djurkroppen, det råa köttet, som ett moment av meditation över det stoff som utgör betraktarens egen kropp men också är ett livsmedel.

I och med att de tre följande modellerna gör entré fullbordas sekvensen. Under varje svinkropp läggs en korsfäst människa på marken. Iklädda sina vita kläder utgör modellerna konventionella tecken för objektifierade människor som konstnären kan använda i sin gestaltning på samma sätt som den vita duken. Klädseln markerar att dessa människor har en "lägre" betydelse än den nakne på korset. Även deras inledande position, liggande på marken, markerar deras lägre rang i aktionen.

Ausweiden-aktionen som utförs i svinkropparna medför att de modeller som ligger under dem träffas av nedfallande inälvor och att blod flödar ner över deras ansikten. De genomgår ett slags bloddop, en pånyttfödelseakt med drag av antika ritualer. *Ausweiden*-aktionen kan därför tolkas som ett djuroffer, i ett piktoral skikt, medan de substanser som träffar den kors-



Fig. 129 Från 80. aktion (1984).



Fig. 130 Från *Das 6-Tage-Spiel*.

fäste är reella även i det fysiska skiktet. Denna tolkning av pånyttfödelse temat förstärks av de aktioner som avslutar *Middagsfinale*.

När de korsfäste reses upp i lutande ställning kan detta ses som en etapp mot den upphöjda position i vilken de hamnar i sista fasen av *Middagsfinale*. Den *Ausweiden*-aktion som följer i svinkroppen ovanför de korsfästas huvud finns det inte någon självklar förklaring till. Aktiviteten har i vart fall inte samma direkt obehagliga effekt för modellerna. *Ausweiden*-aktion ovanför modellernas huvuden kan eventuellt vara en Kristusframställning. Inålvorna hamnar i höjd med huvudet och påminner om tablåer som framställts i *o. m. theater* i vilka modeller kläs i en huvudbonad, en gloria, av tarmar (fig. 129) och i Kristusframställningar (fig. 130). Att alla modeller ges *blod i mun* bör tolkas som att de upphöjts till liknande status som den korsfäste som dittills varit den ende som fått denna behandling. Man kan uppfatta detta som en framställning av religionens utveckling från ursprungligt människooffer till det kristna ställföreträdande offret.

Modellen på marken i mitten hade en särställning under aktionen. Hon blir inte lika besudlad av inålvor som de andra två, endast blod och vatten från den korsfäste träffar i viss utsträckning henne. Denna modells placering under tjur och korsfäst antyder en speciell betydelse. Tolkningen av denna modells funktion kommer i den fjärde fasen i sekvensen då hon får blod på ögat. Denna handling kan ses som ett piktoralt tecken för Oidipus bländande. En sådan tolkning kan förklara den centrala placeringen. Kung Oidipus öde var länge centralt för Nitschs framställningar. I Freuds tolkning är Kristus öde sonen som sonar sitt brott, sina synder, inför fadern. Kristus brott är samma som det ursprungliga, detsamma som Oidipus, fadersupproret och mordet. Ett problem med en sådan tolkning är att det rör sig om en kvinnlig modell och inte en manlig. Men med tanke på Nitschs önskan att ha modeller med androgyna kroppar så är kanske en sådan tolkning likväl möjlig.

Middagsfinale avslutas med att modellerna bärs ut på höjda armar av aktivisterna. Efter de förnedrande handlingar som de utsatts för upphöjs modellerna nu, pånyttfödda till en högre position. En upphöjd position som tecken för andlig upphöjdhet. Aktionen innebär en förvandling av de människor som medverkat. Det röda blodet har förenats med de vita dukarna och kläderna, i likhet med de förutsättningar som alkemisterna ställde upp för uppkomsten av liv (s. 64).

I den här korta sekvensen finner man *o. m. theaters* grundtema: ur döden skapas förutsättningar för pånyttfödelse och liv, döden och livet är varandras förutsättningar. Sekvensen är uppbyggd enligt en narrativ princip, den uppfyller kraven på inledning, utveckling och avslutning som konstituerar en sådan. Modellerna som

skall offeras leds in, dör och pånyttföds ur de offerade kropparna. På ett mikroplan upprepas samma tema i sekvensen som återkommer i strukturen för hela veckan.

De aktioner som sker med svinen är i stort sett desamma. Skillnaden är att redan från början ges den nakna, korsfäste modellen blod och vatten i munnen, medan de andra får det först sedan de utsatts för bloddopet, det vill säga sedan de höjts upp till en den nivå som den nakna modellen har från början. Man får i detta sammanhang anta att nr. 15 också skulle ha varit blodbesudlad som det står i partituret. I annat fall har denna modell en ny roll och som inte finns med i partituret: att representera Oidipus.

Med hjälp av en dramatisk stegring där antalet ingående element successivt ökar byggs *Mittagsfinale* upp som ett klassiskt drama. Namnet *o. m. theater*, orgien (till exempel som den iscensätts i *ausweiden*-aktionernas energiska kaotiska handlingar) och mysteriet (i form av mandorlans meditativa kontemplation över livet och döden) och teatern (den klassiska dramatiska strukturen) får här sin realisering. *Mittagsfinale* kan ses som en modell av *Das 6-Tage-Spiel* och *o. m. theater* fast i en koncentrerad och reducerad form. Endast genom utsträckningen i tid och därmed antalet element skiljer de sig åt; strukturen och idéerna är desamma.

Dominanter, extern och intern kodning, selektion

I sammanfattningen av det första, elementära segmentet uppmärksammades att i stort sett ingående element i *Mittagsfinale* gick att inordna i dikotomier. Många av dem inordnas under rubrikerna ordning – kaos, struktur – anti-struktur, med konventionellt överförda betydelser som civilisation – natur, kristet – hedniskt/dionysiskt, eller i de formella plastiska kategorierna centripetala – centrifugala, oorganiska - organiska former. I *Mittagsfinale* kan man se hur dessa genom analogier sammankopplade storheter utgör grunden till många av de element som bygger upp aktionen, det vill säga de sammankopplade storheterna utgör elementens *dominanter*.

I centrum för *Mittagsfinale* står den nakna korsfäste modellen, som ett konventionellt tecken för kristendom och med dess strikta form (korsets horisontella och vertikala axlar). Bakom honom finns den slaktade tjuren, det Dionysiska offret med det kaotiska innandömet exponerat för de närvarande. I kontrasten mellan den neråtgående, gravitetiska (eller av gravitationen bildade) blodlinjen på modellernas kropp (blod i munnen) och *ausweidung*-aktionernas explosiva form återkommer *Mittagsfinalen* (och *o. m. theater*)

ters) *dominanter*. Man kan se *dominanterna* som ett slags överordnade ledmotiv i *Das 6-Tage-Spiel*.

I *Mittagsfinale* finner man exempel på både extern och intern kodning samt kombinationer av dessa. I den västerländska kulturen är en korsfäst ett allmänt vedertaget tecken för Kristus eller den kristna läran, det vill säga en betydelse som bygger på konventioner utanför *Mittagsfinale*. Tjurkroppen är ett dramatiskt index för slakt och död, även det ett exempel på extern kod. Tjuren som ett tecken för Dionysos eller någon annan vegetationsgud bygger på extern *o. m. theater*-kod. Interna koder uppträder i det som i analysen betecknats som sekundära ikoniska betydelser där könet och såret kopplas samman med hjälp av olika indexikala betydelser. Detsamma gäller munnen och såret; element som kopplas samman med hjälp av faktoralitet. I dessa internt kodade tecken är ofta principer om faktoralitet och kontiguitet betydelsefulla. *Blod i mun* kombinerar externa och interna betydelser; vatten och blod har sina betydelser hämtade ur en kristen ikonografisk tradition (extern kod), medan munnen som ett sår eller blodlinjen på kroppen som en öppning av buken är betydelser som uppstår inom ramen för föreställningen (intern).

Nitsch väljer noggrant bort texten, det verbala, i sin iscensättning av *o. m. theater*; en strategi som går igen i *Mittagsfinale*. Man finner inte heller uttryck som hör hemma i teckensystem grundade på illusion, som mimiska eller teatrala uttryck. Denna *selektion* av teckensystem skapar ett verk där de ingående elementen utgör exemplifieringar. Detta medför i sin tur att en dramatisk och upprörande indexikalitet kopplas till blodet, inälvorna och djurkropparna när de uppträder på scenen. Även om man i *o. m. theater* finner exempel på betydelser i ett piktoral skikt så dominerar inte dessa. Dominanten i *Mittagsfinale* är verktygshandlingen, det fysiska skiktet och de reella iscensättningarna. I analysen av *Mittagsfinale* finner man handlingar som både är konkreta och förmedlar betydelser. *Mittagsfinale* utgör alltså antingen ett exempel på konstruktionsarten aktionskonst eller en ritual.

Sammanfattning av analysen

Mittagsfinale bygger på ganska enkla relationer; tecknet för upphöjdhet iscensätts genom att någon hålls högt och stegrad intensitet genom att antalet insatser ökar. Dessa analogier mellan andlig och fysisk upphöjdhet, mellan starka känslor och ökad kvantitet är typiska exempel på kompositionen i *Mittagsfinale*, i *Das 6-Tage-*

Spiel och i *o. m. theater* i stort. Det på analogier uppbyggda tänkandet är i grunden ett alternativt förhållningssätt till världen, vid sidan om det kausala, vetenskapliga förhållningssättet. I vetenskapliga sammanhang är det ofta svårt att se relevansen av analogier, eftersom de bara visar att en företeelse liknar en annan utan att tala om en kausal relation. Analogin är en slags ikonisk betydelsebildning och lika lite som bilden av en man kan säga någonting mer än hur han ser ut, kan analogin tala om annat än likhet.

”Lika botar lika” är en i grunden magisk princip och det är en mystisk uppfattning om världen som Nitschs iscensätter i sina aktioner. Det är betecknande att han inleder sitt tal inför aktionsmålningen under *Das 6-Tage-Spiel* andra dag med orden:

ich möchte ihnen nichts von der medizinisch naturwissenschaftlichen seite über blut erzählen (Op: Nitsch 1998)

Det magiska draget, tillsammans med tecknen på att *Das 6-Tage-Spiel* kan vara ett verk av en sekt eller ett brödraskap som samlas till offerceremonier, bidrar till en tolkning av *o. m. theater* som en form av religiös kult. Upprepandet av objekt och handlingar *Middagsfinale* anknyter till en rituell praktik där redundansen har en central plats. Nitsch använder sig också explicit av termer förknippade med sådan verksamhet då han alldeles i början av konceptionen av *o. m. theater* beskriver sin vision under rubriken ”ordensregeln” (L: 1959).

Nitsch beskriver sig som ateist men använder sig av en mängd element som hämtar sina betydelser från ett religiöst bruk, vilket kan verka lite förvånande. Förklaringen till detta kan ligga i den romantiska tradition som Nitsch verkar i. Konstnären tar över prästens roll i samhället och använder konsten som ett religionssubstitut. Även uppbyggnaden av verket med hjälp av en serie dikotomier, oppositioner, kan tolkas ur ett romantiskt perspektiv. Att sammanfoga tillvarons två huvudaspekter: anden och materian, kroppen och själen är ett centralt tema i den romantiska filosofin. I skenet av detta blir *o. m. theater* ett försök att dialektiskt förena tesen och antitesen till en syntes – *Mysterium coniunctionis*.

Middagsfinale uppvisar många drag som innebär att man kan kategorisera dess konstruktionsart som aktionskonst:

- Analysen har visat många exempel på konkreta handlingar som förmedlar betydelser.
- Agerandet och sceneriet uppvisar i stort sett en avsaknad av illusion, gestaltandet bygger inte på ett fiktionellt jag/här/nu. Aktörerna har olika roller men dessa har snarast karaktären av etiketter – *symbolized matrix*.

- Den för aktionskonsten vanliga objektifieringen av aktörerna återfinns i *Middagsfinale*.
- Alla Peirces teckentyper uppträder i *Middagsfinale*, dock kan man konstatera att de piktorala skiktet är underrepresenterat. Elementen uppvisar en total ikonicitet och utgör exemplifieringar snarare än representationer.
- Elementen i *Middagsfinale* är rika på tolkningsmöjligheter, men de ändrar inte betydelse under aktionen, de är inte *polyfunktionella* och inte heller *mobila*. *o. m. theater* är ett exempel på ett homogent teckensystem.
- Under aktionen är scen och salong förenade, gränserna mellan aktörer och åskådare ibland flytande. *Middagsfinale* uppvisar drag som liknar medeltida religiösa spel och riktningen är samtidigt ut från och in mot scenen. Deltagande i *Das 6-Tage-Spiel* (som publik eller aktör) kan jämföras med deltagande i ett LARP. Detta avspeglas i den vikt som arrangörerna lade vid publikens deltagande och roll i spelet. Man kan troligen tala om en inre betraktarfunktion vid *Das 6-Tage-Spiel*. De deltagande både agerar och betraktar sig själva i den agerande situationen, vilket påminner om ritualen.
- En viktig aspekt av *Middagsfinale* är den empatiska kommunikationens betydelse. Det avskalade sättet att agera ger en möjlighet att uppleva aktionerna genom aktörernas kroppar. Det förekommer inget rollspel som upprättar en ramp mellan scen och salong. Här spelar det fysiska skiktet en viktig roll vid betydelsebildningen.
- I *Middagsfinale* finner man exempel på oväntade kombinationer av element, sammanställningar av disparata objekt, något som ofta förekommer i en happening. I happening sammanfogas objekt enligt en collagemetod. De ingående objekten väljs ofta ut slumpmässigt och är inte kausalt förbundna med varandra. Sammanställningen av element i *Middagsfinale* är istället gjord med utgångspunkt i form- eller innehållsmässiga analogier. Sammanställningen korsfäst – slaktad tjur är exempel på detta. Elementen förstärker varandra på samma sätt som i ett allkonstverk.
- *Middagsfinale* är narrativ – den har en tydlig början, en fas av utveckling/förändring och ett slut. En reell och betydelsemässig förändring sker under föreställningen.

Huruvida *Middagsfinale* skall betraktas som en ritual eller ett aktionskonstverk avgörs av dess cirkulationsart. *Middagsfinale* är på många sätt förankrat i en konstnärlig praktik med referenser till metoder som används i föreställningen (måleri, aktionsmåleri) och till ett historiskt sammanhang (detta blir speciellt tydligt när man

tar i beaktade det material som Nitsch publicerar som behandlar *o. m. theater* som projekt och det som specifikt rör *Das 6-Tage-Spiel*. Samtidigt har konstvärlden haft svårt att inlemma *o. m. theater* i konsten som cirkulationsart, även om acceptansen ökat betydligt under senare år. Den breda allmänheten kan svårigen acceptera Nitschs verksamhet som konst.

Nitschs intentioner med *o. m. theater* ligger utanför ett rent estetiskt projekt. Han vill åstadkomma försoning med världens gång – livets beroende av död – och möjlighet till utlevelser. Denna målsättning skulle förlägga *o. m. theater* till en religiös eller terapeutisk verksamhet. Gränserna mot andra cirkulationsarter är flytande (vilket gäller för många verk i den samtida konstvärlden). *Das 6-Tage-Spiel* kan beskrivas som en *estetisk form av bön* (även om denna bön är ateistisk); ett verk som tar sin utgångspunkt i ett estetiskt skapande men som har religiösa avsikter.

Riten hänvisar enligt Sonesson till ett normsystem och omtolkar verkligheten i dess anda (T: Sonesson 1999: 19). Sonesson menar att *o. m. theater* på flera punkter skiljer sig från en rit: den följer ett manus och inte en sedvänja, handlingarna inte är uttryck för andra handlingar i en annan tid som de hänvisar till och upprepar, den saknar en mytologi (Ibidem: 23).³⁸ Eller uppfyller *o. m. theater* dessa krav, undrar Sonesson retoriskt? Visserligen grundar sig *o. m. theater* på en individuell mytologi, men den finns där och de ingående elementen är hämtade från ett konventionellt teckensystem som omfattas av det västerländska samhället. Efter att Nitsch själv har upprepat sina aktioner i över 40 år (visserligen med en utveckling av formen) kan man kanske säga att det uppstått en sedvänja som kan fortsätta efter Nitschs bortgång. Manus (eller partituret) skulle då få status av liturgiska föreskrifter. På dessa punkter uppvisar *o. m. theater* i så fall kännetecknen för en ritual. Eftersom Nitsch inte visar någon avsikt att starta en sekt skall kanske *o. m. theater* uppfattas som en sekulariserad religionsliknande praktik inom ramen för ett konstfält.

Man kan se *o. m. theater* som ett verk i samma anda som Wagners dröm om allkonstverket; en pånyttfödelse av det antika dramat skulle manifesteras i det sociala livet utanför scenens begränsade område.

Diskussion av analysen

Analysen av *Mittagsfinale* genomfördes med hjälp av en metod där olika segment med stigande grad av komplexitet undersöktes. I det första segmentet, det elementära, tillämpades den teckenmodell som presenterades i avhandlingens första kapitel.

Kännetecknande för *Mittagsfinale* (och troligen för

aktionskonsten som konstruktionsart) är den i stort sett fullständiga avsaknaden av ett piktoralt skikt. (Analysen av scenen i första kapitlet visade dock hur viktigt det piktorala skiktet kan vara då det förekommer i *o. m. theater*.) De element som uppträder under aktionen får istället status av exemplifikation, de utgör exempel på en kategori. Analysen har visat att dessa element/kategorier kan ge upphov till en mängd betydelsebildningar i form av konventionella tecken. Förutsättningen för att element i aktionen ska kunna bära betydelser är den inramning som scenen utgör, scenens förmoda att underlätta en semios. Att inte alla objekt föreföll omvandlas till tecken (kannor och tråg är exempel på element som behöll sin karaktär av vardagliga föremål) visar att förvandlingen inte sker med automatik.

Analysen har visat exempel på rika möjligheter till betydelsebildning i de plastiska och fysiska skikten. Det fysiska skiktet får dock kvantitativt litet utrymme i analysen. När de indexikala betydelserna av kött och blod väl konstaterats behöver detta inte upprepas för varje enskilt element. Detta kan uppfattas som en brist i analysmodellen. Det faktum att *o. m. theater* använder sig av äkta kött och blod var dock av mycket stor betydelse för upplevelsen och tolkningen av verket. En betydelse som inte avspeglas kvantitativt i analysen. Man kan argumentera för att element i det fysiska skiktet förmedlar upplevelser av ordlös karaktär, det rör sig till exempel om fysiska reaktioner på åsynen och lukten av blod. För att fullt ut analysera det fysiska skiktets betydelse för medverkande och publik måste man kanske studera receptionen och upplevelsen av verket från sociologisk utgångspunkt och i form av intervjuer eller andra undersökningar.

Analysen av *Mittagsfinale* fokuserar till stor del på element som registreras med synsinnet – förflyttningar, handlingar, material. För att åstadkomma en komplett analys av verket borde dock också övriga sinnen ägnas utrymme. En metod för att registrera och tolka taktila, olfaktiska och gustativa sensationer under föreställningens gång skulle behöva utvecklas. Med en sådan metod skulle troligen det fysiska skiktets betydelse träda fram bättre eftersom detta skikt ofta identifieras med hjälp av känsel, lukt- och smaksinnet. Den sinnliga aspekten av *o. m. theater*, som är så viktig för Nitsch, skulle då framträda klarare.

Noter Kapitel 6

¹ Den mer representativa entrén på norra sidan av huvudbyggnaden (fig. 13) föreföll inte fylla någon praktisk funktion vid tidpunkten för *Das 6-Tage-Spiel*.

² Vid några tillfällen användes dock gårdsingången som entré till *Das 6-Tage-Spiel*, till exempel då pansarvagnarna skulle in på gårdsplanen under fredagen.

³ Smak- och doftlaboratoriet är en viktig del av *o. m. theater*. Nitschs vilja att stimulera alla sinnen visar sig här. Till vart och ett av led-motiven i *Das 6-Tage-Spiel* var en smak och en doft kopplad. I laboratoriet fanns olika substanser att välja på, en för varje motiv. Smakerna droppades på tungan, administrerade genom pipetter. Dofterna erbjöds deltagarna på träpinnar med bomullstoppar som dop-pats i ämnet. Dessa doftpinnar kunde besökarna ta med och „avnjuta“ medan de betraktade den aktion som doften hänsyftade på. I programmet står det: „da die geschmacks- und geruchswerte möglichst synchron zu den geschhehnissen registriert werden sollen, holen sich immer nur einige spielteilnehmer die proben, ähnlich wie bei der kommunikation nur einige teilnehmer der messe sich das konsekrierte brot, den leib gottes zur speise, zur einverleibung nehmen.“ (O: Hermann Nitsch 1998. paginering saknas.) Laboratoriet för smak och doft ska nog betraktas mest som en konceptuell del av *Das 6-Tage-Spiel*. Under veckan sågs visserligen besökare som luktade på en träpinne, men någon stor del av upplevelsen utgjorde nog inte smak- och doftupplevelsen i denna form för publiken. Däremot utgjorde doften av blod, inälvor och rått kött från det som utspelade sig en viktig del av uttrycket i samband med aktionerna. För en diskussion se L: Schrage 1997: 76. Även om lukt- och smaklaboratoriet hamnade lite i skymundan under *Das 6-Tage-Spiel* så är Nitschs uppfattning om att stimulera alla fem sinnen av största vikt. Ett exempel på detta är att laboratoriet återupbyggdes i den utställning som visade upp dokument från aktionen 1999 på *Museum moderner Kunst - Stiftung Ludwig* i Wien (Ei: Hermann Nitsch 1999).

⁴ Bilder med tidsangivelser som i fig.45 är hämtade från den VHS-kopia av mastertapen (V: Kasperak 1998:1) som jag haft som utgångspunkt vid analysen av *Middagsfinale*. Tidsangivelsen består av bildens förhållande till *Middagsfinale*s start på VHS-bandet.

Videoredigeringen skedde online och därför finns bara en kamera-vinkel bevarad från de 4–5 kamerateam som deltog i dokumenteringen. Filmen har inte publicerats i denna form, utan endast varit möjlig att ta del av i Real Movie-format på Nitschs hemsida. För att materialet skulle vara lättare att studera har VHS-kopian överförs till DVD. De bilder som publiceras här har jag fotograferat från datorskärmen. Bilderna är något beskurna för att ta bort datorskärmens inramning. Tidsangivelsen beskriver bildens förhållande till *Middagsfinale*s start på VHS-bandet.

⁵ Ett annat sätt att dela in *Middagsfinale* kunde ha varit att följa den klassiska teaterns uppdelning av verket i olika scener, vars början och slut markeras av att någon aktör gör entré eller sorti. En sådan indelning i scener hade dock inneburit en väldigt sönderhackad analys, som inte varit klagörande.

⁶ Tidsangivelsen anges i förhållande till *Middagsfinale*s start.

⁷ Siffrorna avser sidnummer (före snedstreck) i L: Nitsch 1998 samt det taknummer som oftast anges där (efter snedstreck). Saknas numrering av takten markeras detta med Se appendix 1 för en kopia av partituret till *Middagsfinale*.

⁸ Texten i kursiv är aktionsanvisningar som hämtats ur partituret (L: Nitsch 1998) till *Middagsfinale*.

⁹ De fotografier som hämtats från Archive Cibulka saknar exakt tidsangivelse och placeras in kronologiskt i förhållande till stillbilderna från videodokumentationen.

¹⁰ Att välja starten på fas 3 i det ögonblick då den nya modellen buriits in och lagts ned framför nr. 14 och inte då hon kommer in på spelplatsen (som i fallet med fas 1 och nr. 14) har två skäl. Först ett praktiskt: tidpunkten då den nya modellen kommer in på planen går inte att avgöra från videoupptagningen. Dessutom markerar nedläggandet av modellen framför nr. 14 början på ett nytt skeende på "huvudscenen" – vid stallväggen.

¹¹ Detta kan förefalla som en alltför kort tid för att motivera en tablå, men det fanns en signifikant paus som liknar en uppladdning inför den sista avslutande delen av aktionen så det kan ändå vara motiverat.

¹² Observera att termen sekundär inte används på samma sätt som hos Sonesson (L: 1992: 136, 179).

¹³ Kostymerna kommer att behandlas under rubriken "E2a: Elementär kombinerad nivå" nedan.

¹⁴ Ett kors med armen lågt placerad, ett s.k. *Petruskors* (eftersom han enligt legenden inte ville bli korsfäst som Kristus, utan föredrog att ha huvudet nedåt), har förekommit i Nitschs aktioner (exempelvis 48. aktion och 59. aktion) Bildexempel i L: Goldberg 1988: 164 och L: Spera 1999: 132. Ett uppochnedvänt kors brukar även förknippas med djävulsdyrkan.

¹⁵ *Droodles* är en sådan typ av tecken som bygger på en sekundär ikonisk grund är, ett slags humoristiska bildgåtor där likhetsrelationen först uppenbaras när förklaringen presenteras (L: Sonesson 1992: 222f).

¹⁶ Att det i exemplet handlar om lammkött har ingen betydelse för framställningen här, längre fram i samma text (s. 26) hänvisar Nitsch till samma betydelser då det handlar om betydelser förknippade med "rohes fleisch (schwein)". Ikonografiska framställningar av Kristus som ett lamm, med hänsyftning på ett offerlamm (ofta placerat på ett altare) följer en gammal kristen tradition. Fram till 600-talet var det vanligt att placera ett lamm på korset i Kristus ställe (på samma sätt som ofta förekommer i *o. m. theater*), ett skick som förbjöds vid en synod 629 (L: Dahlby 1963: 52).

¹⁷ En viktig aspekt i *Das 6-Tage-Spiel* och *o. m. theater* är att de djur som slaktas till föreställningen serveras publiken under de måltider som är en del av spelet.

¹⁸ Se till exempel Michelangelos ungdomsarbete träkrucifixet i Santa Spirito, Florens (1492–1493), hans marmorskulptur *Kristus hållande korset* i Santa Maria sopra Minerva i Rom (1519–20) eller Kristus i Sixtinska kapellet (*Yttersta domen* 1534–1551). Nitsch hänvisar till Michelangelo under en diskussion med Spera om det stötande i de nakna framställningarna i *o. m. theater* (L: Spera 1999: 196). Dessa Kristusframställningar och andra nakna Kristusrepresentationer försågs ofta i efterhand med skylande klädnader, ett öde som även drabbade Brunelleschis krucifix.

Tommy Minnock kan nämnas som en föregångare till dagens aktionskonst/bodyart-artister. Han lät på 1890-talet korsfästa på en scen i Trenton, New Jersey samtidigt som han sjöng en sång, *After The Ball Is Over* (Ei: Hunt 2001). Andra exempel på nakna korsfästningsframställningar i konstnärliga sammanhang är en serie verk av Lena Adler Petersen (tillsammans med Nørgaard) som lät sig avporträtteras naken och korsfäst. Det är också ett motiv som använts av den amerikanska artisten Annie Sprinkel i verket *Den kvindlige Kristus* (1969).

¹⁹ Denna egenskap hos ett grönt tyg utnyttjas i militäruniformer och i textila material som används under operationer.

²⁰ Ytterligare en förklaring, som denna studie inte kommer att vidareutveckla, är att bären är en utveckling av den sång som ofta förekommer i Nitsch tidiga aktioner: exempelvis 4. aktion (1963) och 5. aktion (1964).

²¹ Intrycket av sekt är starkare då *o. m. theater* upplevs i medierad form; på fotografier och filmupptagningar, än då man på plats upplever en aktion. I samtal med aktörerna motsvarar de inte föreställningen om sektmedlemmars okritiska och fanatiska beteende. Om man använder Turners sätt att bilda nya ord, enligt mönstret att sätta suffixet –oid för att markera skillnaden mellan ett äkta och ett liknande fenomen (som uppträder i ett annorlunda kontext) skulle man kalla Nitschs *o. m. theater* för *communoid*. Det förkommer dock uppgifter som gör gällande att vissa deltagare önskat att upphöja Nitsch till en religiös ledare. "Wir hätten ihn gern zu unserm Guru gemacht" säger en yngling till en reporter i en tidningsartikel om den tre dagar långa aktionen 1984 (T: Gorsen 1984). Den unge mannens uppfattning föreföll dock inte spridd bland deltagarna i *Das 6-Tage-Spiel*.

²² Se även L: Nitsch 1965: 143 och beskrivningen av 5. aktion (1964) i L: *Wiener Aktionismus* 1989: 270.

²³ Sonesson i kommentarer till manusutkast.

²⁴ Det kanske inte är så underligt att Nitschs (och Mühls) aktioner uppmärksammades i Gerhard Zacharias *Satanskult und Schwarze Messe* (L: Zacharias 1964: 161-164).

²⁵ Se fig. 7 för ett exempel på *aufklaffen* under en annan del av *Das 6-Tage-Spiel*.

²⁶ Aktivisternas agerande är att betrakta som om en markering. Tjurkroppen hålls i praktiken ut av en träribba (fig. 89).

²⁷ Attributeringen av bilden till *Mittagsfinale* är gjord med hjälp av de armband aktivisterna bär. Dessa har jämförts med armbanden på fig. 61. Notera att bilden är spegelvänd i L: Hermann Nitsch 2001.

²⁸ Den helige Erasmus led sitt martyrskap genom att hans tarmar slets ut ur hans kropp. Hans avrättning har skildrats av bland andra Nicolas Poussin i en målning från 1628 som finns på Vatikanmuseet.

²⁹ Svamberks och andra aktörers beskrivning av hur repetitionerna gick till överensstämmer med författarens egna erfarenheter från förberedelserna till 110. aktion.

³⁰ Nitsch menar att denna skillnad är viktig. – She [Veronika Schwegler] is very good, when she has pain, you see it. But we never imitate pain.

³¹ Visselpipan har funnits med som element i Nitschs iscensättningar ända sedan de första aktionerna. I *könig oedipus* från 1964 används visselpipan på samma sätt som i *Das 6-Tage-Spiel*: nr.4 (o) pfeift mit einem trillerpfeifer! (L: Nitsch 1964:1. 36). Visselsignalen kan höras på inspelningen av 60. aktion (1978, F: Nitsch 1996) och nämns i partituret till 80. aktion (1984): "piff. ödipus ab." (L: Nitsch 1988: 14).

³² Stiles menar att performance är "interstitial continuum that links subjects to subjects through mutual identification" (O: 2000: 3).

³³ Jämför Nitschs idealisering av det androgyna – kroppen som något gemensamt mänskligt, varken är man eller kvinna, för modeller i o. m. theater-sammanhang.

³⁴ Denna typ av *taurobolium* har förknippats med Mithrakulten (ibland kallad systerreligion till den tidiga kristnendomen L: Ulansey 1989: 4) eftersom altaren resta av dess anhängare pryddes av Mithra som slaktar en tjur. På senare tid har denna uppfattning ifrågasatts, man har bland annat påpekat att taken till de källare som användes av Mithraanhängarna knappast skulle hålla för en tjur, dessutom var de för små menar man (L: Merkelbach 1984: 145). Snarare förekom där måltidsliknande ställföreträdande offerceremonier, påminnande om den kristna nattvarden (Ibidem). Man ska också hålla i minnet att Prudentius var kristen och hans beskrivning kan vara ett inlägg i den debatt som fördes mellan de stridande religionerna. Det finns dock andra samtida beskrivningar av ritualer som påminner om Prudentius berättelse (L: Vermaseren 1977: 103).

³⁵ Andra som förefaller ha inspirerats av uppgifterna om antika blodop är Rothenberg som i *Verklighets-Teater (Två)* (1968) beskriver en ritual påminnande om Nitschs: "En tjur fjättrad med grova rep & smyckad med (riktiga) blommor & förgyllda löv, förs fram på scenen. Man låter tjuren stanna grensle över gropen. Ledaren tar knivarna från bordet & hugger tjuren på alla delar av kroppen tills blodet rinner genom gallret ned i gropen. Mannen i gropen döps i blod. Han skall låta blodet rinna över sitt ansikte & vidare över hela kroppen. Han lutar sig bakåt och låter blodet forsa över kinder, öron, näsa & mun. Han skall även dricka av blodet." (L: Rothenberg 1971: 175).

³⁶ Till grund för diagrammet ligger partituret till *Mittagsfinale* (L: Nitsch 1998: 227–242). En genomgående enhet för partituret är talet tre. Varje sida i partituret är indelad i tre kolumner, vilket motsvaras av det som i det följande kallas takt. *Mittagsfinale* motsvaras av 60 takter och en takt motsvarar alltså 40 sekunder. Handlingar som ingår i partituret skrivs ofta över tre takter. Insatserna från musikerna anges alltid, med ett undantag, med tre eller sex "slag" i takten utom de partier som är helt svärtade. Antalet spelande instrument varierar från lägst två, varav åtminstone den ena utgör den syntton som aldrig tystnade under aktionsdagarna, till som mest 57. Under den analyserade sekvensens tre första takter kan man se markeringar för endast två instrument, sedan ökar antalet och intensiteten under de tre följande takterna för att sedan nå sin kulmen, vilket markeras med totalt svart i partituret. Den starka intensiteten i musiken behålls i 12 takter, vilket bör motsvara *ausweidung*-aktionerna under den andra fasen i vårt exempel (s. 227–230). Efter detta finner man tre takter med mer spridda insatser från orkestern. Här finns det enda stället i vårt exempel med angivelser av 1, 2, 3, 4, 5 och 6 slag i takten (s. 231). Efter det följer tre takter där alla instrument ges 6 slag i takten. Nästa följande tre takter inleds med att endast 5 instrument spelar, vilket ska sammanfalla med att den första korsbåren bärs in på slottgården. Därefter ökar antalet instru-

ment och insatsernas intensitet under 6 slag, i mitten av andra takten (s. 232). Under de kommande 13 takterna sker ingen förändring. I samband med att modell nr. 17 bärs in ökar musikintensiteten återigen till full styrka som bibehålls fram till det att korsbårama ställs upp snett mot kropparna (s. 237–239). Intensiteten minskar i två takter, 6 slag, för att återigen öka under den tredje när alla bårar är uppställda (s. 240). Under den följande takten är det tyst och sedan kommer instrument in under de följande två, för att öka till maximal styrka och intensitet under aktionens sista tre takter (s. 241–242).

³⁷ De material och färger som går igen i hela *Mittagsfinale*, *Das 6-Tage-Spiel* och o. m. theater (obehandlat trä, vitt tyg och rött blod) skapar en formell kontinuitet och rytm som håller ihop verket och skapar en stark redundans.

³⁸ Enligt Sonesson ska ritens handlingar "förhålla sig till sin ursprungshandling som ett exemplar till en typ eller rättare sagt till det exemplar som har skapat typen" (T: Sonesson 1999: 19).

Sammanfattande diskussion

Syftet med avhandlingen *Excess och aktionskonst – en semiotisk analys av Hermann Nitschs Das 6-Tage-Spiel med betoning på första dagens Mittagsfinale* är att undersöka om och på vilket sätt som *o. m. theater* utgör ett adekvat medel för realiserandet av Nitschs intentioner, så som han givit uttryck för dem utanför verket.

o. m. theater uppfattas som en representant för en kategori verk som i avhandlingen benämns aktionskonst. Det som främst utmärker aktionskonst är avsaknaden av illusoriska element. Precisare formulerat: Aktionskonst är en typ av verk, en typ av mänsklig aktivitet, som består av reella handlingar vilka samtidigt är konkreta och förmedlar betydelse. Då man jämför aktionskonst med andra sceniska konstruktionsarter (kategorier som utgår från hur verket är uppbyggt) finner man att aktionskonstens semiotiska system är konstruerat av *icke-representativa* handlingar som utförs i en situation med en uttalad *åskådarfunktion*. Frånvaron av fiktionella gestaltningar är central och dominant.

Aktionskonsttecknet, som kan uppträda som alla Peirces teckentyper (konventionellt, ikoniskt och indexikalt tecken), har vissa karaktäristika. Ett ting kan i aktionskonsten på samma sätt som i teatern syfta på det verkliga objektet. Däremot är tinget sällan *polyfunktionellt*, vilket innebär att betydelsen ändras under föreställningens gång, och/eller *mobilt*, en typ av tecken ersätter ett tecken från ett annat teckensystem. Teckensystemet är även ofta *homogent*, på samma sätt som i den konventionella teatern.

Vid jämförelse med andra sceniska konstruktionsarter visar det sig att aktionskonsten ligger ritualen närmast. I både ritualen och aktionskonsten finner man en blandning av *semiotiska handlingar*, som säger något om världen, och *verktyghandlingar*, som förändrar världen, samt en frånvaro av framställningar av ett fiktionellt jag, här eller nu. Användandet av äkta blod, kött och djurslakter är påtagligt i Nitschs *o. m. theater*. Dessa element utgör kraftfulla exempel på *o. m. theaters* icke-representativa karaktär, alltså för de aspekter som gör att *o. m. theater* räknas in i kategorin aktionskonst.

För att kunna avgöra om, och i så fall på vilket sätt, aktionskonst är en för Nitsch adekvat form för gestaltning av hans idé om *o. m. theater* måste man undersöka *o. m. theaters* teoretiska grund, till exempel vilka teser den vilar på. Jungs teori om arketyper, det vill säga att tingen vi möter har en gemensam, genom evolutionen nedärvd, betydelse för alla människor utgör, ett fundament för Nitschs *o. m. theater*. Även Freuds föreställningar om förträngda drifter som kräver utlopp, är grundläggande för Nitschs världsbild.

Uppfattningen om tillvarons dualistiska karaktär, till exempel att förutsättningen för allt liv är död, är ett annat centralt tema i Nitschs skrifter och uttalanden. I den totala utlevelsen, i excessen, finner Nitsch ett tillstånd där denna och andra motsatser förenas och bildar en helhet – *mysterium coniunctionis*. Målet med *o. m. theater* är att försätta deltagare och åskådare i detta tillstånd av lugn, meditativ existensmedvetenhet och därigenom bemästra de otämjda drifterna. Genom den så kallade *psykoarkeologiska* metoden kan djupt liggande impulser medvetandegöras och desarmeras.

I lika hög grad som dualismen präglar Nitschs verk uttrycks uppfattningen att konstnären, under en tid då religionen förlorat sin funktion, ska överbrygga detta glapp i tillvaron. Konstnären tar över en religiös funktion vilket visar ett romantiskt drag hos Nitsch.

Analysen av *o. m. theater* visar en mängd exempel på element som representerar olika dikotomier, liv – död, kvinnligt – manligt, dionysiskt – kristet, aktivt – passivt etcetera. Nitsch söker i *o. m. theater* konkreta uttryck för motsatsernas förening. Han arbetar med motiv hämtade från både den antika mytologins vegetationsgudar och den kristna passionshistorien. Med hjälp av konkreta iscensättningar förenar Nitsch antikens orgier med en kristen tradition. Detta kan ta sig uttryck i sammanställningar där en korsfäst människa ställs upp i direkt anslutning till en slaktad tjurkropp vilket leder till ett förknippande (där närhetsrelationer skapar likhetsrelationer) av djuroffer, i tjurens gestalt syftande på Mithras- eller Dionysoskulten, med Kristi offerdöd.

I den idéhistoriska kontext som Nitsch verkar inom framstår ordet som den stora sönderdelaren av tillvaron. Att utvecklandet av språket (namngivandet av tingen runt omkring människan med den kategorisering som det innebär) skulle utgöra en vattendelare som för evigt skilt människan från den övriga naturen är en tanke som återfinns hos romantiska tänkare. Under efterkrigstiden, när Nitsch lade grundstenarna till sitt livsprojekt *o. m. theater*, rådde en allmänt spridd misstro mot språket. I efterdyningarna till andra världskriget betraktades språket, och de logiska tankestrukturer som språket är uppbyggt av, som ett av det civiliserade samhällets grundläggande problem och en av orsakerna till de ohyggligheter som utspelats under kriget. För Nitsch och övriga medlemmar i Wiener Aktionsgruppe (den avantgardistiska grupp i Wien som Nitsch var medlem av på 1960-talet) var kritiken mot språket ett centralt tema. Det officiella språkets tolkningsföreträdare och dess förmåga att forma medborgarnas världsuppfattning ifrågasattes. Misstron tog gestalt i ett radikalt och konkret ifrågasättande av vissa tabubelagda aktiviteter och ämnen.

Många konstnärer sökte alternativa uttrycksätt bortom språket. Kritiken mot språkets tolkningsföreträdare tog sig för Wiener Aktionsgruppe (och många andra inom det europeiska avantgardet på 1950- och 60-talen) uttryck i föreställningar där konkreta ting och handlingar sattes samman i reella iscensättningar, vilkas karaktär av verkliga skeenden inte förminskades av att de var förutbestämda och regisserade. Aktionskonsten har det gemensamt med politiska aktioner, riter och även våldsamheter i det sociala livet, att man tar till handlingar när orden tryter. Att Wiener Aktionsgruppes iscensättningar tog sig extrema och ofta våldsamma uttryck kan förstås mot bakgrund av den historiska situationen i Österrike, som en reaktion mot samarbetet med nazisterna under Ansluß och förnekelsen av de krigsförbrytelser som utförts av österrikare under kriget. Nitsch sökte sig i sin språkkritik till den romantiska idén om allkonstverket, där gränserna mellan konstarterna suddades ut.

Inom 1900-talets avantgarde finner man också ofta en uttalad önskan att utplåna gränsen mellan konst och liv. Nitschs aktioner kan ses som ett uttryck för tidsandan. Hans språkkritik har tagit form av en strävan att "återerövra" symbolerna till mänskligheten (från religiösa och sociala missbruk) genom att exponera dem i sin reella form. För att möjliggöra detta används konkreta element (inte representationer av dem), det vill säga aktionskonst blir nödvändigt verktyg för realiseringen av intentionerna.

Nitsch använder sig i *o. m. theater* av analogiskt utvalda element som representerar olika dikotomier. Man kan tolka detta som ett slags återvändande till ett ma-

giskt tänkande och ett ifrågasättande av naturvetenskapens tolkningsföreträdare. Med hjälp av konkret stegring av antalet insatser i form av handlingar, objekt, ljud och så vidare, strävar Nitsch efter att uppnå ett extatiskt, gränsöverskridande tillstånd. Han utnyttjar rituella metoder som redundans och en inre betraktarfunktion för att uppnå en *liminal* situation, som kan beskrivas som ett socialt eller mentalt gränslöst tillstånd. (I många kulturers sedvänjor har liknande tillstånd utnyttjats som passager mellan olika sociala grupper, till exempel i initiationsritualer eller i livsskiften som vid begravningar (van Gennep)). Man kan också, möjligen mera korrekt, uppfatta *o. m. theater* som *liminoid* (Turner) eftersom den utspelar sig i en konstkontext och (åtminstone än så länge) saknar en allmänt spridd förståelsegrund. Offertanken är central och vid åsynen av dödandet, det råa köttet, inälvorna och blodet skall deltagarna identifiera sig med dessa handlingar och objekt och se sin egen förgängliga natur, sin egen död.

I den modell för analysen av *Mittagsfinale* som presenteras i *Excess och aktionskonst* och där ett förslag på anpassad teckenmodell för aktionskonst ingår, poängteras betydelsen av det fysiska skiktet (att det är frågan om äkta material och objekt, inte är röd färg utan äkta blod, då blod skall förevisas i verket). För publik och aktörer är denna aspekt av *o. m. theater* grundläggande. Även den stora uppmärksamheten omkring *o. m. theater* orsakas till stor del av den icke-representativa karaktären. Upplevelsen av verket bygger även på den empatiska kommunikation som åskådaren erfar. Man får en kroppslig upplevelse av hur en handling känns genom att betrakta (eller på annat sätt erfar) den. Genom att *veta* eller ana sig till hur det är att befinna sig i en utsatt position identifierar man sig lätt med aktören.

o. m. theater har utan tvekan stark känslomässig inverkan på publik och aktörer. Många närvarande beskriver upplevelser som kan tolkas i termer av *mysterium coniunctionis*. Det är svårt att inte påverkas av iscensättningarna, antingen man deltar som aktör eller åskådare. Många av *o. m. theaters* beståndsdelar: redundansen, monotonin i aktionernas upprepning, chockverkan vid åsynen av blod och djurslakter etcetera, skapar ett stresstillstånd som i vissa delar kan motsvara upplevelser av extrema livsskeden, katastrofer och olyckor. I dessa ögonblick av *o. m. theater* kan kanske ett tillstånd uppnås där sedvanliga gränser mellan tillvarons kategorier förefaller utsuddade. Detta skulle kunna beskrivas som ett tillstånd av förklaring och upphöjt lugn. Med hjälp av den extrema sinnliga stimulans som *o. m. theater* ger uppstår ett slags stillhet, en frid som kan upplevas som ett uppgående i något större, ett utplånande av det egna jaget. Detta till-

stånd skulle kunna beskrivas som *mysterium coniunctionis*.

Mycket av vår medvetna förståelse av världen är förknippad med en uppdelning och kategorisering av densamma. Utan denna semiotisering är tillvaron bara ett kaos, omöjligt att hantera. Men på samma gång som uppdelningen i kategorier är ett instrument för kunskap, så innebär den en förenkling och distansering från tillvaron. Orden bildar ett filter mellan oss och världen som kan uppfattas som ett hinder från att se verkligheten som den verkliga är. Vi uppfattar tecknen och inte den verkliga företeelsen. Tecknet med sin tudelning: en uttrycksdel (den reella företeelsen) och en innehållsdel (vår tolkning), avspeglar vår splittrade tillvaro. I extrema situationer, livsskiftet eller rituellt framkallade excesser uppnås ett tillstånd där världen smälter samman och vi får insikter som är ickespråkliga och omöjliga att fästa i ord. Tecknet imploderar och upphör att existera då det utsätts för traumatisk stress.

Ett sådant tillstånd av tomhet kan uppnås på olika sätt; genom stillsam meditation eller genom motsatsen – ett långvarigt upprepande av en kroppsrörelse. Nitschs väljer en tredje metod som innebär att deltagarna exponeras för grymhet, blod och död. Han väljer excessens väg för att uppnå det förklarade medvetandet. Ett slags terror mot alla sinnen, en sinnlig överladdning, som slår ut det medvetna tänkandet och de kategorier detta upprättar. Man kan uppfatta det som om de närvarande befinner i ett tillstånd bortom språket, bortom gott och ont.

Hos betraktaren, som upplevd verklighet, lyckas Nitsch åstadkomma ett tillstånd som liknar hans beskrivning av en lugn, meditativ existensmedvetenhet (något som i viss mån ligger utanför den vetenskapliga grunden för denna avhandling). Att han lyckas med detta beror enligt min mening inte på riktigheten i Jungs eller Freuds teorier utan snarare på den effekt som exponeringen av de reella materialen har (till exempel fysiska reaktioner på åsynen av blod vilka kan ha en rent biologisk grund) och handlingarnas repetitiva karaktär. Frågan om *o. m. theater* fungerar enligt Nitschs intention att försätta deltagare och publik i ett gränsöverskridande tillstånd kan besvaras positivt. På detta sätt kan man säga att Nitsch lyckas uppnå en del av sitt syfte.

Man kan dock inte generalisera detta och hävda att det tillstånd som Nitschs *o. m. theater* uppnår hos deltagarna endast kan åstadkommas med hjälp av aktionskonst. Det går mycket väl att tänka sig en film eller andra konstruktionsarter som kan uppnå liknande effekter. (En utredning om huruvida så är fallet skulle dock kräva en annan undersökning.)

Nitsch har uppfattningen att det finns nedärvda

arketypiska betydelser i förhållanden till objekt och situationer i livet och att dessa arketyper missbrukas i religiösa och kulturella sammanhang. Han vill avtäckas dem och menar att det inte finns något annat sätt att göra detta än att visa upp dessa situationer och objekt så realistiskt som möjligt. Här finns en logik och man kan nog slå fast att valet av aktionskonst som konstnärlig metod är den mest lämpliga för realiserandet av de mål Nitschs eftersträvar. För Nitsch med hans Jungianska utgångspunkt är aktionskonst en fungerande strategi för att realisera hans intentioner.

Att de närvarande uppfattar att det är äkta material och objekt som används i *o. m. theater* är grundläggande för förståelsen och upplevelsen av verket. Visserligen kan denna uppfattning bero på ett misstag, att de blivit lurade till exempel, men tanken att det kött och blod som exponeras förutsätter utsläckandet av liv skapar en upplevelse som inte kan ersättas med representationer. Genom denna *äkthet* behöver publiken inte använda sig av en teckenförståelse utan det räcker med en identifiering och ett *närmare* förhållande till verket kan uppstå.

Men denna icke-representativa karaktär hos *o. m. theater* för vissa konsekvenser med sig. Det är just det verkliga slaktandet som skapar ett avstånd till publiken och till den stora allmänheten (något som visade sig i upprörda protesterna mot genomförandet av *Das 6-Tage-Spiel*). En förutsättning för att uppnå den medvetandeförändring hos åskådarna som Nitsch säger sig önska är att de närvarar vid aktionerna. Reaktionen mot iscensättandet av *Das 6-Tage-Spiel* visar på problem med att i aktionskonst iscensätta faktiska skeenden. Om åskådarna stöts bort av den offentliga slakten minskar möjligheten för dem att uppleva verket. Även om Nitsch inte längre uppger sig ha några anspråk på att förbättra världen så kvarstår problemet. Utan publik ingen katharsis. Detta förhållande drabbar även politiska aktioner. När minkar släpps ur sina burar eller när hem till uppfödare av försöksdjur bränns ner av militanta djurrättsaktivister handlar debatten oftare om konsekvenserna av metoden än om sakfrågan.

Året efter *Das 6-Tage-Spiel* sa Nitsch att han kände sig trött, att han efter *Das 6-Tage-Spiel* upplevde det som om han var tillbaka på ruta ett (L: Nitsch 1999:1. s. 25). Opinionsen var inte på hans sida 1998 och mottagandet var inte annorlunda än på 1960-talet. Nitsch planerar visserligen en längre version av *o. m. theater* för 2004 (31 juli - 1 augusti), men han säger att:

Maybe the next time I don't use the slaughter. Maybe, I'm not quite sure. Because I'm tired, always fighting with these animal-[rights activists]. (M: Nitsch 2002)

Avslutningsvis hävdar jag att Nitschs bruk av äkta slakter i sina verk är adekvat ur en intentionell aspekt, *men* att

det utgör ett hinder i hans strävan att nå en publik utanför den närmaste kretsen. Om Nitsch fortfarande vill förändra världen som han önskade i sin ungdom så kan det vara strategiskt att dämpa de mest radikala aspekterna av *o. m. theater* eftersom de snarare förblindar än öppnar ögonen hos allmänheten.

Zusammenfassende Diskussion

Das Ziel der Abhandlung – *Excess och aktionskonst – en semiotisk analys av Hermann Nitschs Das 6-Tage-Spiel med betoning på första dagens Middagsfinale (Exzeß und Aktionskunst – eine semiotische Analyse von Hermann Nitschs Das 6-Tage-Spiel mit Betonung auf dem Mittagsfinale des ersten Tages)* – ist es, zu untersuchen, ob und auf welche Weise das Orgien-Mysterien-Theater (fortan: *O. m. theater*) ein adäquates Mittel darstellt, um die Intentionen von Nitsch so zu realisieren, wie er sie außerhalb seines Werkes beschrieben hat.

Das *O. m. theater* wird als ein Repräsentant für eine Kategorie von Werken verstanden, die in dieser Dissertation als Aktionskunst bezeichnet wird. Das, was diese Aktionskunst vor allem auszeichnet, ist das Fehlen von illusorischen Elementen. Präziser formuliert ist die Aktionskunst eine Art von Werk, eine Art von menschlicher Aktivität, die aus realen Handlungen besteht, die gleichzeitig konkret sind und Sinninhalte vermitteln. Wenn man die Aktionskunst mit anderen szenischen Konstruktionsformen vergleicht (eine Kategorie, die vom Aufbau des Werkes ausgeht), so stellt man fest, daß das semiotische System der Aktionskunst aus nicht-repräsentativen Handlungen konstruiert ist, die in Situationen mit ausgesprochener *Zuschauerfunktion* ausgeführt werden. Das Fehlen von fiktionalen Gestaltungen ist zentral und dominant. Das Aktionskunst-Zeichen, das wie alle Peirceanischen Zeichentypen (Symbol-, Ikon- und Index-Zeichen) auftreten kann, hat einige charakteristische Eigenschaften; ein Objekt kann in der Aktionskunst, ähnlich wie im Theater, auf ein reales Objekt hinweisen, wobei das Objekt nur in seltenen Fällen *polyfunktionell* ist (die Bedeutung verändert sich im Verlauf der Aufführung) und/oder *mobil* ist (eine Art von Zeichen ersetzt ein anderes Zeichen aus einem anderen Zeichensystem). Oftmals ist das Zeichensystem sogar auf gleiche Weise *homogen* wie im konventionellen Theater. Bei einem Vergleich mit anderen szenischen Konstruktionsformen zeigt sich, daß es das Ritual ist, das der Aktionskunst am nächsten kommt. Sowohl im Ritual wie auch in der Aktionskunst findet man eine Mischung aus *semiotischen* Handlungen (sagen etwas über die Welt

aus) und *Werkzeug*-Handlungen (verändern die Welt) sowie das Fehlen von Darstellungen eines fiktionalen Ich, Hier oder Jetzt.

Der Gebrauch von Blut; Fleisch und Tier-schlachtungen ist wohl der auffälligste Aspekt in Nitschs *O. m. theater*. Sie stellen die kraftvollsten Beispiele des nicht-repräsentativen Charakters des *O. m. theater* s dar (durch sie gehört das *O. m. theater* zur Kategorie der Aktionskunst). Um entscheiden zu können, auf welche Weise für Nitsch die Aktionskunst eine geeignete Form zur Darstellung seiner Ideen eines *O. m. theater* s ist, muß man untersuchen auf welchen Theorien es basiert. Wenn man die Schriften und Aussagen von Nitsch studiert, stößt man auf die Vorstellung eines dualistisch geprägten Daseins als zentrales Thema; beispielsweise der Tod als Voraussetzung jeglicher Form von Leben. Im totalen Ausleben, in Exzessen findet Nitsch einen Zustand, in dem dieser und andere Gegensätze sich auflösen und eine Einheit bilden – ein *Mysterium coniunctionis*. Das Ziel des *O. m. theater* s ist es, diesen Zustand zu erreichen. Gleichmaßen wie Nitschs Werk vom Dualismus geprägt ist, so findet man die Vorstellung, daß der Künstler in einer Zeit, in der die Religion ihre traditionelle Funktion verloren hat, diese Lücke im Dasein überbrücken muß. Der Künstler übernimmt eine religiöse Funktion, ein Beispiel für Nitschs romantisches Erbe. Bei der Analyse des *O. m. theater* s stößt man auf eine große Anzahl von Elementen, die verschiedene Dichotomien repräsentieren; Leben – Tod, weiblich – männlich, dionysisch – christlich, aktiv – passiv usw. Im *O. m. theater* sucht Nitsch nach konkreten Ausdrucksmöglichkeiten, um diese Gegensätze zu vereinen. Er arbeitet mit Motiven, die sowohl um die Vegetationsgötter der antiken Mythologie kreisen als auch aus der christlichen Passionsgeschichte stammen können. Mit Hilfe konkreter Inszenierungen verbindet Nitsch die Orgien der Antike mit der christlichen Tradition. Dies kann in Konstellationen zum Ausdruck kommen, in denen ein gekreuzigter Mensch direkt im Anschluß an einen geschlachteten Tierkadaver aufgestellt wird, was zu einer Verknüpfung (eine Beziehung der Nähe generiert eine

Beziehung der Gleichheit) von Tieropfern (in Gestalt eines Stiers, weist auf Mithra- oder Dionysoskulte hin) mit Christi Opfertod führt.

Im geistesgeschichtlichen Kontext, in dem Nitsch wirkt, gilt das Wort als die Ursache für die Fragmentierung des Daseins. Daß die Entwicklung der Sprache (den Dingen werden Namen gegeben, mit einer zwangsläufigen Kategorisierung zur Folge) die Grenzlinie ausmacht, die den Menschen für immer von der Natur trennt, ist ein Gedanke, der schon bei den romantischen Philosophen des 19. Jahrhunderts gedacht wurde. Während der Nachkriegszeit, als Nitsch den Grundstein für sein Lebenswerk, das *O. m. theater*, legte, herrschte ein weit verbreitetes Mißtrauen gegen die Sprache. In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg betrachtete man die Sprache, mit ihrem Aufbau aus logischen Gedankenstrukturen, als eines der grundlegenden Probleme der zivilisierten Gesellschaft und als eine der Ursachen für die Grausamkeiten, die sich während des Zweiten Weltkrieges abspielten. Für Nitsch und die Mitglieder der Wiener Aktionsgruppe, eine avantgardistische Gruppe in Wien zu der Nitsch gehörte, war die Kritik an der Sprache ein zentrales Thema. Die offizielle Sprache mit ihrer Interpretations-Dominanz, mit ihrer Fähigkeit das Weltverständnis der Mitmenschen zu beeinflussen, wurde in Frage gestellt. Das Mißtrauen äußerte sich in einem radikalen und konkreten Hinterfragen von tabuisierten Handlungen und Themen. Für die Wiener Aktionsgruppe und für viele andere innerhalb der europäischen Avantgarde der 50er und 60er Jahre äußerte sich dies dadurch, daß konkrete Objekte und Handlungen in realen Inszenierungen kombiniert wurden, deren Charakter eines wirklichen Geschehens nicht dadurch vermindert wurde, daß sie geplant und inszeniert waren. Viele Künstler suchten nach alternativen Ausdrucksmöglichkeiten, da die Sprache als solche diskreditiert worden war. In dieser Hinsicht hat die Aktionskunst Gemeinsamkeiten mit politischen Aktionen, Ritualen oder Gewalttätigkeiten in der Gesellschaft – fehlen die Worte, schreitet man zu Taten. Daß die Inszenierungen der Wiener Aktionsgruppe oftmals von Extremen und Gewalt geprägt waren, kann man mit Rücksicht auf die geschichtliche Situation in Österreich verstehen (die Reaktionen auf die Kollaboration mit den deutschen Nationalsozialisten während des Anschlusses Österreichs und das Verleugnen von Kriegsverbrechen, begangen von Österreichern). Nitsch sucht in seiner Sprachkritik nach der romantischen Idee eines Gesamtkunstwerkes, in dem die Grenzen zwischen den verschiedenen Kunstformen sich auflösen.

In der Avantgarde des 20. Jahrhunderts gibt es

ebenso den ausgesprochenen Wunsch, die Grenzen zwischen der Kunst und dem Leben zu beseitigen. Die Aktionen von Nitsch kann man als einen Ausdruck des Zeitgeistes verstehen. Seine Sprachkritik wurde zu einem Streben, die Symbole für die Menschheit zurückzuerobern (von religiösem und sozialem Mißbrauch) durch ihre Darstellung in ihrer konkreten Form. Um dies zu ermöglichen, werden konkrete Elemente eingesetzt (keine Repräsentationen), d.h. die Aktionskunst wird ein notwendiges Werkzeug zur Realisierung von Intentionen.

Falls Nitschs *O. m. theater* funktionieren soll, setzt dies die Richtigkeit der Archetypenlehre von Jung voraus; d.h. die Dinge, denen wir begegnen, haben für alle Menschen eine durch die Evolution vererbte Bedeutung. Sollte dies nicht der Fall sein, so funktioniert das *O. m. theater* nicht nach Nitschs theoretischen Grundannahmen.

Die Theorien, auf denen das *O. m. theater* ruhen – Freuds Psychoanalyse (mit der Vorstellung verdrängter Triebe, die ausgelebt werden wollen) und Jungs kollektivem Unbewußten –, sind heutzutage heftiger Kritik ausgesetzt. Dessen ungeachtet stellen sich bei den Teilnehmern Empfindungen ein, die nahelegen, daß das *O. m. theater* in Übereinstimmung mit Nitschs Absichten funktioniert. Viele Zuschauer beschreiben ihre Erfahrungen auf eine Weise, die als ein *Mysterium coniunctionis* interpretiert werden kann. Die Frage ist, ob dies möglich ist, obwohl die theoretischen Grundvoraussetzungen des *O. m. theater* s einer näheren Untersuchung nicht standhalten.

Bei einer Analyse des *O. m. theater* s stellt man fest, daß Nitsch analogisch ausgewählte Elemente benutzt, die verschiedene Dichotomien repräsentieren. Dies kann als eine Rückkehr zu einem magischen Denken verstanden werden und als ein Infragestellen der naturwissenschaftlichen Interpretations-Dominanz. Mit einer spürbaren Steigerung des Einsatzes von Handlungen, Objekten, Tönen usw. versucht Nitsch, einen ekstatischen Zustand zu erzeugen, in dem sich die verschiedenen Grenzen auflösen. Er benutzt dabei rituelle Methoden, wie die Redundanz, und eine innere Betrachterposition, um eine *liminale* Situation zu erzeugen, die als ein sozial und mental grenzenloser Zustand angesehen werden kann (in der Praxis als Übergang zwischen verschiedenen sozialen Gruppen gebraucht, z.B. bei Initiationsriten oder beim Wechsel von einem Lebensabschnitt in einen nächsten, wie Begräbnissen (van Gennep)). Man sollte vielleicht korrekter das *O. m. theater* als *liminoid* (Turner) verstehen, weil es sich in einem Kunstkontext abspielt und (zumindest bis auf weiteres) eine allgemein verbreitete Basis vermissen läßt, auf der ein Verstehen möglich ist.

Der Opfergedanke ist zentral und beim Anblick des Tötens, des rohen Fleisches, der Eingeweide und des Blutes sollen sich die Teilnehmer mit diesen Handlungen und Objekten identifizieren. Sie sollen ihre eigene vergängliche Natur erkennen, ihren eigenen Tod mit seiner Strukturlosigkeit.

Im Analysenmodell zum *Mittagsfinale*, das in *Excess och aktionskonst* präsentiert wird und das einen Vorschlag eines angepaßten Zeichenmodells für die Aktionskunst beinhaltet, wird die Bedeutung der physischen Ebene hervorgehoben. Es ist wichtig, daß es sich um echte Materialien und Objekte handelt, daß es nicht rote Farbe ist, sondern Blut (falls Blut im Werk vorkommen soll). Für die Anwesenden ist dieser Aspekt des *O. m. theater s* grundlegend. Die große Durchschlagskraft des *O. m. theater s* beruht zum überwiegenden Teil auf seinem nicht-repräsentativen Charakter. Das Erleben des Werkes gründet sich ebenso auf einer emphatischen Kommunikation. Bei den Zuschauern kann sich schon durch die Betrachtung des Werkes, aber auch durch andere Erfahrungsweisen, ein körperliches Empfinden einstellen. Allein dadurch, daß man weiß oder ahnt, wie es ist, sich in einer exponierten Position zu befinden, identifiziert man sich leicht mit den Akteuren.

Selbst wenn man gegenüber den Lehren Jungs und der Mythologie Nitschs kritisch eingestellt ist, so ist es dennoch schwierig, sich nicht von den Inszenierungen des *O. m. theater s* mitreißen zu lassen, sei es als Teilnehmer, Akteur oder Zuschauer. Viele der Bestandteile des *O. m. theater s* – die Redundanz, die Monotonie der Wiederholungen der Aktionen, die Schockwirkung beim Anblick von Blut, Tierschlachtungen usw. – erzeugt wahrscheinlich bei vielen einen Streßzustand, der teilweise dem Erleben von extremen Lebenssituationen, Katastrophen oder Unglücken entsprechen kann. In diesen Augenblicken des *O. m. theater s* kann vielleicht ein Zustand erreicht werden, in dem die gewöhnlichen Grenzen zwischen den Kategorien des Daseins beseitigt werden. Dieser Zustand ist schwer in Worte zu fassen, aber man könnte ihn als einen Zustand des Verstehens und erhabener Ruhe beschreiben. Mit Hilfe der extremen sinnlichen Stimulanz, die das *O. m. theater* vermittelt, entsteht eine Art Stille, ein Frieden, der als ein Aufgehen in etwas Größeres verstanden werden kann, die Vernichtung des eigenen Ichs. Dieser Zustand könnte als ein *Mysterium coniunctionis* bezeichnet werden.

Vieles von unserem bewußten Verständnis der Welt ist mit deren Aufteilung und Kategorisierung verbunden. Ohne diese Semiotisierung ist das Dasein nur ein Chaos, unmöglich zu handhaben. Aber gleichzeitig wie die Aufteilung in Kategorien ein Werkzeug zur Erkenntnis ist, so bedeutet sie eine Vereinfachung und Distanzierung vom Dasein. Wörter

bilden einen Filter zwischen uns und der Welt, was als ein Hindernis begriffen werden kann, um die Wirklichkeit so zu sehen, wie sie wirklich ist. Wir sehen Zeichen, aber nicht das wirkliche Geschehen. Das Zeichen mit seiner Zweiteilung, ein Ausdrucksteil (das reale Geschehen) und ein Inhaltsteil (unsere Deutung), spiegelt das fragmentierte Dasein wider. In extremen Situationen, Lebenssituationen oder in rituell hervorgerufenen Exzessen wird ein Zustand erzielt, in dem die Welt sich auflöst und wir Kenntnisse erlangen, die nonverbal und unmöglich in Worte zu fassen sind. Das Zeichen implodiert und hört auf, zu existieren, wenn es traumatischem Streß ausgesetzt wird.

Ein solcher Zustand der Leere kann auf verschiedene Weise erzeugt werden: durch stille Meditation oder durch deren Gegensatz, einem dauerndem Wiederholen einer Körperbewegung. Nitsch wählt einen dritten Weg, der darauf hinausläuft, die Teilnehmer mit Grausamkeiten, Blut und dem Tod zu konfrontieren. Er entscheidet sich für den Weg des Exzesses, um das erkennende Bewußtsein zu erreichen. Es ist eine Art von Terror gegen alle Sinne, eine sinnliche Überladung, die das bewußte Denken ausschaltet und die Kategorien, die dieses Denken errichtet. Es ist als ob sich die Anwesenden in einem Zustand jenseits der Sprache befinden, jenseits von Gut und Böse.

Als erlebte Wirklichkeit (sie ist bis zu einem gewissen Grad nicht Gegenstand dieser Abhandlung) gelingt es Nitsch sein Ziel, eben diesen Zustand, zu erreichen. Daß es ihm gelingt, liegt meines Erachtens nicht an der Richtigkeit von Jungs Theorien, sondern eher an dem Effekt, den die Begegnung mit realen Materialien hat (z.B. körperliche Reaktionen beim Anblick von Blut, was rein physiologische Ursachen haben kann) und dem repetitiven Charakter der Handlungen. Auf diese Weise kann man, so weit ich verstehe, sagen, daß es Nitsch geglückt ist, seine Absichten zu erreichen. Die Frage, ob das *O. m. theater* in Übereinstimmung mit Nitschs Intentionen funktioniert, selbst wenn seine theoretischen Grundannahmen einer näheren Analyse nicht standhalten, kann damit positiv beantwortet werden. Wenn man, wie Nitsch, die Auffassung vertritt, daß es in der Beziehung zu Objekten und Lebenssituationen vererbte archetypische Bedeutungen gibt, und daß diese Archetypen in religiösen und kulturellen Zusammenhängen mißbraucht werden, und falls man sie aufdecken will, so gibt es keinen anderen Weg als sie so realistisch wie möglich darzustellen. Darin liegt eine Logik, und man kann wohl festhalten, daß die Aktionskunst als Wahl der künstlerischen Methode die am besten geeignete ist, um die Ziele, nach denen Nitsch strebt, zu realisieren. Für Nitsch mit seinem Jungianischen Ansatz ist die Aktionskunst eine funktionierende Strategie, um seine Intentionen zu

verwirklichen. Dies sollte man nicht generalisieren und behaupten, daß der Zustand, den Nitschs *O. m. theater* bei den Teilnehmern erzielt, nur anhand der Aktionskunst ermöglicht werden könnte. Man kann sich ohne weiteres vorstellen, daß ein Film oder andere Konstruktionsformen ähnliche Effekte hervorrufen können. Dies zu überprüfen, würde jedoch andere Untersuchungen erfordern. Daß die Anwesenden verstehen, daß es sich im *O. m. theater* um echte Materialien und Objekte handelt, ist von grundlegender Bedeutung für das Verstehen und Erleben des Werkes. Zwar kann dieses Verständnis auf einem Mißverständnis beruhen – die Teilnehmer wurden beispielsweise hinters Licht geführt –, doch der Gedanke, daß Blut und Fleisch exponiert werden, setzt voraus, daß das Auslösen von Leben ein Erlebnis hervorruft, das nicht durch Repräsentationen ersetzt werden kann. Durch diese Authentizität braucht das Publikum nicht auf das Verstehen von Zeichen zurückzugreifen, sondern es reicht mit einer Identifizierung, und damit kann eine nähere Beziehung zum Werk entstehen. Doch dieser nicht-repräsentative Charakter des *O. m. theater s* kann gewisse Konsequenzen nachsichziehen. Es ist gerade diese Eigenschaft, die eine Distanz zum Publikum und zur breiteren Öffentlichkeit schaffen kann (etwas, was sich in heftigen Protesten gegen die Aufführung des *6-Tage-Spiels* manifestierte). Eine Voraussetzung, um eine Bewußtseinsveränderung bei den Zuschauern zu erreichen, Nitschs erklärtes Ziel, ist, daß sie bei den Aktionen anwesend sind. Die Reaktionen auf die Inszenierung des *6-Tage-Spiels* weisen auf die Problematik hin, in der Aktionskunst reale Geschehen zu inszenieren. Wenn der Zuschauer beispielsweise durch öffentliche Schlachtungen abgestoßen wird, so verringert dies die Möglichkeit das Werk zu erleben. Selbst wenn Nitsch nicht länger den Anspruch erhebt die Welt verbessern zu wollen, so bleibt das Problem bestehen. Ohne Publikum keine Katharsis. Ähnliches gilt für politische Aktionen. Wenn Nerztiere aus ihren Käfigen befreit werden oder wenn die Häuser von Züchtern von Versuchstieren von militanten Tierschützern in Brand gesetzt werden, handeln die Diskussionen öfter um die Folgen der angewandten Methoden als um die Sachfragen.

Im Jahr nach der Aufführung des *6-Tage-Spiels* sagte Nitsch, daß er müde sei, daß er sich fühle, als ob er wieder da wäre, wo er angefangen habe (L: Nitsch 1999:1.s. 25). Die öffentliche Meinung war 1998 nicht auf seiner Seite und damit nicht anders als in den 60er Jahren. Nitsch plant zwar für das Jahr 2004 (31. Juli bis 1. August) eine längere Version des *O. m. theater s*, jedoch meinte er:

Maybe the next time I don't use the slaughter.
 Maybe, I'm not quite sure. Because I'm tired, always fighting
 with these animal-[rights-activists].
 (M: Nitsch 2002)

Abschließend möchte ich behaupten, daß der Gebrauch von realen Schlachtungen in Nitschs Werk aus einem intentionalen Aspekt heraus adäquat ist, aber daß sie ein Hindernis darstellen, um ein Publikum zu erreichen, das sich über den engsten Kreis seiner Anhänger erstreckt. *Falls* er weiterhin die Welt verändern will, so wie er es in seiner Jugend vorhatte, so kann es strategisch sinnvoll sein, die radikalsten Aspekte des *O. m. theater s* zu entschärfen, weil sie eher die Augen der breiten Öffentlichkeit blenden als sie zu öffnen.

Übersetzung: Jürgen Offermanns

Källförteckning

Följande källförteckning innehåller enbart verk som använts i avhandlingen, citerade eller på annat sätt. Källorna är indelade i olika kategorier: först förtecknas de publicerade böckerna, därefter tidskrifter och tidningar. Bland de otryckta källorna har en uppdelning gjorts mellan de texter som tillhandahölls av presscentret under *Das 6-Tage-Spiel* 1998, det material som delades ut till publiken och brev. Alla dessa har anknytning till arrangemanget i Prinzendorf. Därefter följer opublicerade akademiska arbeten. De elektroniska källorna är uppdelade i Internetmaterial, elektroniska databaser och e-post. Slutligen finns de muntliga källorna, videogrammen och fonogrammen angivna var och en för sig.

Förkortningar i källförteckningen

Spera = Spera, Danielle (1999): *Herman Nitsch, Leben und Arbeit aufgezeichnet von Danielle Spera*, Wien och München: Verlag Christian Brandstätter.

Writings of W. A. = *Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler, Writings of the Vienna Actionists*, (1999, red.: Malcolm Green) London: Atlas Press. (Ingår som nr. 7 i Atlas Arkhive Documents of the Avant-Garde).

L. Litteratur

Abraham, Lyndy (1998): *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge: University Press.

Abramovic, Marina (1998): *Artist Body Performances 1969-1998*, Milano: Edizioni Charta.

Action Art, A Bibliography of Artists' Performance from Futurism to Fluxus and Beyond, (1993, kompilerad av John Gray) Westport, Connecticut och London: Greenwood Press.

Adorno Theodor W. (1949): "Cultural Criticism and Society", *Prisms*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1981. s. 19-34.

Altenberg, Theo (2001): *The Paradise Experiment, The Utopia of Free Sexuality, Friedrichshof Commune 1973-1978/Das Paradies Experiment, Die Utopie der*

freien Sexualität, Kommune Friedrichshof 1973-1978, Wien: Triton Verlag.

Alpers, Svetlana (1988): *Rembrandt's Enterprise, The Studio and the Market*, Chicago : The University of Chicago Press.

Arnheim, Rudolf (1974): *Art and Visual Perception, A Psychology of the Creative Eye, The New Version*, Berkeley, Los Angeles och London: University of California Press. (Första versionen 1954)

ART bibliographies Modern, Oxford och Santa Barbara, California: ABC-Clio (el. Clio-Press) Vol. 1-34/1969-2003. (Alternativ förlagsort fr. o. m. Vol. 31 2000 Oxford och Bethesda, Maryland.)

The Art of Performance, A Critical Anthology, (1984, red.: Gregory Battcock och Robert Nickas) New York: E. P. Dutton & Co. Inc..

Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas, (1992, red.: Charles Harrison och Paul Wood) Oxford, England och Cambridge, USA: Blackwell.

Atkinson, James Jasper (1903): *Primal Law*, London, New York och Bombay: Longmans, Green and Co.. (Andrew Lang: Social Origins ingår i samma volym).

Att tolka bilder, Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till idag, (1993 red.: Jan-Gunnar Sjölin) Lund: Studentlitteratur 1998. (Andra reviderade utgåvan).

Auslander, Philip (1997): *From Acting to Performance, Essays in Modernism and Postmodernism*, London och New York: Routledge.

Bachtin, Michail Michajlovi (1946, 1965): *Rabelais och skrattets historia, François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*, Gråbo: Anthropos 1991.

Barber, Bruce (1977): "Indexing: Conditionalism and Its Heretical Equivalents", *Performance by Artists*, (1979, red.: A. A. Bronson och Peggy Gale) Toronto: Art Metropole.

- Bataille, Georges (1933): "Begreppet utgift", i *Den fördömda delen samt Begreppet utgift*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion 1991. s. 9-36.
- (1949): "Den fördömda delen", i *Den fördömda delen samt Begreppet utgift*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion 1991. s. 37-255.
- (1957) *Litteraturen och det onda*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion 1996.
- Beard Mary, John North och Simon Price (1998): *Religions of Rome. Vol. 2, A Sourcebook*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bell, Catherine M. (1992): *Ritual Theory, Ritual Practice*, New York och Oxford: Oxford University Press.
- Bentley, Eric (1965): *The Life of the Drama*, London: Methuen och Co Ltd..
- Benjamin, Walter (1936): "Konstverket i reproduktionsåldern", *Bild och dialektik* (urval Carl-Henning Wijkmark) Staffanstorps: Bo Cavefors bokförlag 1969. s. 60-96.
- Berger, Peter L. (1969): *A Rumour of Angels, Modern Society and the Rediscovery of the Supernatural*, Harmondsworth: Penguin Books Ltd. 1971.
- Berghaus, Günter (1995): "Happenings in Europe, Trends, Events, and Leading Figures", *Happenings and Other Acts*, (1995, red.: Mariellen R. Sandford) London och New York: Routledge. s. 310-388.
- Bergman, Gösta M. (1966): *Den moderna teaterns genombrott 1890-1952*, Stockholm: Bonnier.
- BHA, Bibliography of the History of Art*, Santa Monica, California: The J. Paul Getty Trust, The Getty Art History Information Program Vol. 1-9, 1991-1999.
- Bibeln, Bibelkommissionens översättning*, Örebro: Bokförlaget Libris 1999.
- Biedermann, Hans (1989): *Symbollexikonet*, Stockholm: Bokförlaget Forum 1991.
- Bildanalys, Teorier, Metoder, Begrepp*, (1985, 1988, red.: Peter Cornell m. fl.) Stockholm: Gidlunds.
- Bilderbok, Från Altamina till Texaco Grand Prix*, (1975, Ronny Ambjörnsson m. fl.) Stockholm: Gidlunds.
- Bjurström, Per (1966): *Feast and Theatre in Queen Christina's Rome*, Stockholm: Nationalmuseum. (Ingår som nr. 14 i Nationalmusei skriftserie.)
- (1977): *Den romerska barockens scenografi*, Lund: Svenska humanistiska förbundet. (Ingår som nr. 88 i Svenska humanistiska förbundets skriftserie.)
- Blier, Suzanne Preston (1996): "Ritual", *Critical Terms for Art History*, (1996, red.: Robert S. Nelson och Richard Shiff) Chicago och London: The University of Chicago Press. 187-196.
- Braun, Kerstin (1999): *Der Wiener Aktionismus, Positionen und Prinzipien*, Wien, Köln och Weimar: Böhlau Verlag.
- Brecht, Bertolt (1920-1953): *Om teater, Texter i urval av Leif Zern*, (1975, red.: Herbert Grevenius) Stockholm: Bokförlaget PAN/Norstedts.
- Breitholtz, Lennart (1971): "Antiken", *Epoker och diktare 1, Allmän och svensk litteraturhistoria*, (1971, red.: Lennart Breitholtz) Stockholm: Almqvist och Wiksell Förlag AB. s. 13-113.
- Brodin, Gereon (1961): *Musikordboken*, Stockholm: Forum (Andra utökade och omarbetade upplagan, första upplagan 1948).
- Broadhurst, Susan (1999): *Liminal Acts, A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*, London och New York: Cassel.
- Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler, Writings of the Vienna Actionists*, (1999, red.: Malcolm Green) London: Atlas Press. (Nr. 7 i *Atlas Arkhive Documents of the Avant-Garde*).
- Bukey, Evan Burr (2000): *Hitler's Austria, Popular Sentiment in the Nazi Era, 1938-1945*, Chapel Hill och London: The University of North Carolina Press.
- Bullock, Alan (1978): *Hitler en studie i tyranni*, Stockholm: Prisma. (Första upplagan 1952.)
- Carlson, Marvin (1996): *Performance: A Critical Introduction*, London och New York: Routledge.
- Chaim Soutine (1893 - 1943), Catalogue Raisonné, Werkverzeichnis I*, (1993, red.: Esti Dunow m. fl.) Köln: Benedikt Taschen Verlag.
- Cibulka, Heinz (1977): *Mein Körper bei Aktionen von Nitsch - Schwarzkogler*, Neapel: Editioni Morra.
- Cornell, Peter (1985, 1988): "Symbol", *Bildanalys, Teorier, Metoder, Begrepp*, (1985, 1988, red.: Peter Cornell m. fl.) Stockholm: Gidlunds. s. 311-314.
- Critical Terms for Art History*, (1996, red.: Robert S. Nelson och Richard Shiff) Chicago och London: The University of Chicago Press.
- Dahlby, Frithiof (1963): *De heliga tecknens hemlighet, Om symboler och attribut*, Stockholm: Diakonistyrelsens bokförlag. (Fjärde utökade och omarbetade upplagan.)
- Dahlhaus, Carl (1980): "Richard Wagner", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 20*, (1980, red.: Stanley Sadie) London: Macmillan Publishers Limited. s. 114-136.
- Danielsen, Eric (1985): *Skärseldsterapier - en kritisk introduktion till de nya känslöförlösande terapierna*, Stockholm: Rabén & Sjögren 1988.
- Deutsche Bibliographie, Jahresregister, Amstblatt der*

- Deutschen Bibliothek, Hochschuleschriften - Verzeichnis (1990-1991)*, Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung GmbH. Band 1-3 1991.
- Deutsche Nationalbibliographie und Bibliographie der im Ausland erscheinenden deutschsprachigen Veröffentlichungen (1990-1998)*, Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung GmbH. Band 4-6 1991 - 1998.
- The Dictionary of Art, Vol. 24*, (1996, red.: Jane Turner) London: Macmillan Publishers Limited.
- documenta 5, Befragung der Realität, Bildwelten heute, Individuelle Mythologien I+II, Selbstdarstellung, 'Prozesse'*, (1972, katalog) Kassel: documenta GmbH, Verlagsgruppe Bertelsmann GmbH, C. Bertelsmann Verlag.
- documenta 7, Band 1*, (1982, katalog, red.: Saskia Bos) Kassel: D + V Paul Dierichs GmbH och Co KG 1982.
- Dunér, Sten (1975): "Caspar David Friedrich, Gud Hitler och Mamon, Några försök att upphäva en tolkningskris", *Bilderbok, Från Altamina till Texaco Grand Prix*, (1975, Ronny Ambjörnsson m. fl.) Stockholm: Gidlunds. s. 43-99.
- (1985, 1988): „Främmandegöring“, *Bildanalys, Teorier, Metoder, Begrepp*, (1985, 1988, red.: Peter Cornell m. fl.) Stockholm: Gidlunds. s. 152-154.
- Edwards, Folke (1988): "Futurismen - en kulturrevolution", *Futuristisk teater & film*, (1988, red.: Folke Edwards) Stockholm: Författarförlaget. s. 9-61.
- Elam, Keir (1980): *The Semiotics of Theatre and Drama*, London och New York: Methuen.
- Encyclopedia of Semiotics*, (1998, red.: Paul Bouissac) New York och Oxford: Oxford University Press.
- Ehrenreich, Barbara (1997): *Blood Rites, Origins and History of the Passions of War*, London: Virago.
- Eriksson, Gunnar (1983): *Västerlandets idéhistoria 1800-1950*, Stockholm: Gidlunds.
- Euripides (406 f.Kr.): "Backanterna", *Orestes, Backanterna*, Forumbiblioteket Uddevalla 1958.
- di Felice, Attanasio (1983): "Renaissance Performance: Notes on Prototypical Artistic Actions in the Age of the Platonic Princes", *The Art of Performance, A Critical Anthology*, (1984, red.: Gregory Battcock och Robert Nickas) New York: E. P. Dutton & Co. Inc.. s. 3-23.
- Ferguson, George (1954): *Signs & Symbols in Christian Art*, London, Oxford och New York: Oxford University Press 1961, 1977.
- Fischer-Lichte, Erika (1983): *The Semiotics of Theater*, Bloomington och Indianapolis: Indiana University Press 1992.
- Fogtdals konstlexikon, första bandet*, (1993, red.: Sven Sandström) Köpenhamn: Forlaget Palle Fogtdal A/S.
- Fraunlob, Gottfried Klaus (1997): *Kunst und Strafrecht*, (diss.) Salzburg: Rechtswissenschaftlichen Fakultät.
- Frazer, James G. (1922): *Den gyllene grenen, Studier i magi och religion, Första delen*, (1922) Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur 1925.
- Freud, Sigmund (1913): *Totem och tabu, Några överensstämmelser mellan vildars och neurotikers själsliv*, Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB 1995.
- (1920): "Bortom lustprincipen", *Bortom lustprincipen, samt Masspsykologi och jaganalys, Jaget och detet, Hämning, symtom och ångest*, Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur 1995. s.13-77.
- (1921) "Masspsykologi och jaganalys", *Bortom lustprincipen, samt Masspsykologi och jaganalys, Jaget och detet, Hämning, symtom och ångest*, Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur 1995. s. 79-164.
- Futuristisk teater & film*, (1988, red.: Folke Edwards) Stockholm: Författarförlaget.
- van Gennep, Arnold (1908): *The Rites of Passage*, London och Henley: Routledge och Kegan Paul 1977.
- Girard, René (1972): *Violence and the Sacred*, London: The Athlone Press 1995.
- von Glasenapp, Helmuth (1957): *Die Nichtchristlichen Religionen*, Frankfurt am Main och Hamburg: Fischer Bücherei KG.
- Goldberg, RoseLee (1988): *Performance Art, From Futurism to the Present*, London: Thames and Hudson. (Reviderad och utökad utgåva, första versionen 1979)
- (1983): "Performance: A Hidden History", *The Art of Performance, A Critical Anthology*, (1984, red.: Gregory Battcock och Robert Nickas) New York: E. P. Dutton & Co. Inc.. s. 24-36.
- (1996): "Performance art", *The Dictionary of Art, Vol. 24*, (1996, red.: Jane Turner) London: Macmillan Publishers Limited. s. 403-410.
- (1998): *Performance, Live Art Since the 60s*, London: Thames and Hudson.
- Goodman, Nelson (1969): *Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols*, London: Oxford University Press.
- Gorsen, Peter (1979): "The Return of Existentialism in Performance Art", *The Art of Performance, A Critical Anthology*, (1984, red.: Gregory Battcock och Robert Nickas) New York: E. P. Dutton & Co. Inc.. s. 135-141.
- Green, Malcolm (1999): "Introduction", *Writings of W. A.* s. 9-20.
- Gray, John (1993): "Acknowledgments, Introduction",

- Action Art, A Bibliography of Artists' Performance from Futurism to Fluxus and Beyond*, (1993, kompilerad av John Gray) Westport, Connecticut och London: Greenwood Press. s. ix-xiv.
- Güse, Ernst-Gerhard (1990): *Arnulf Rainer, Måleri 1980-1990*, (katalog, Malmö konsthall) Stuttgart: Verlag Gerd Hatje.
- happening & fluxus*, (1970, katalog, red.: H. Sohm) Köln: Koelnischer Kunstverein.
- Happenings and Other Acts*, (1995, red.: Mariellen R. Sandford) London och New York: Routledge.
- Harris, Mary Emma (1987): *The Arts at Black Mountain College*, Cambridge, Massachusetts och London: The MIT Press.
- Hegyí, Loránd (1997): "Hermann Nitsch - an attempt at the total work of art, the orgien-mysterien-theater in the context of post-war art in Austria", *Hermann Nitsch, Das Orgien Mysterien Theater*, (1997, katalog, red.: Andrea Krenn m. fl.) Wien: Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig. s. 9-15.
- Hart, James E. (2000): *The Will to Theatre*, (diss.) Buffalo: State of University of New York.
- Heed, Sven Åke (2002): *Teaterns tecken*, Lund: Studentlitteratur.
- Henri, Adrian (1974): *Environments and Happenings*, London: Thames and Hudson.
- Hermann Nitsch*, (1997, katalog, red.: Peter Baum) Stadt Linz: Neue Galerie och Wolfgang-Gurlitt-Museum.
- Hermann Nitsch, Das Orgien Mysterien Theater*, (1997, katalog, red.: Andrea Krenn m. fl.) Wien: Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig.
- Hermann Nitsch, *Passionen 1960-1990, Aktionsmalerei und Relikte* (1991, katalog), Lübeck: Kunst Pro St. Petri (i samarbete med Wien-Düsseldorf: Galerie Heike Curtze).
- Hermann Nitsch, 6-Tage-Spiel in Prinzendorf 1998*, (1999, katalog, red.: Dieter Schrage m. fl.) Wien: Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig.
- Hermann Nitsch, Das 6-Tage-Spiel, Prinzendorf 1998*, (2001, katalog) St. Ulrich im Greith: Kulturhaus.
- von Hofmannsthal, Hugo (1903): „Das Gespräch über Gedichte“, *Die Prosaischen Schriften gesammelt, Erster band*, Berlin: S. Fischer Verlag 1918. s. 75-103.
- (1905): „Ein Brief [des Lord Chandos an Francis Bacon]“, *Die Prosaischen Schriften gesammelt, Erster band*, Berlin: S. Fischer Verlag 1918. s. 53-74.
- Holmström, Kirsten Gram (1967): *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants, Studies on some Trends of Theatrical Fashion 1770 - 1815*, (diss.) Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Honzl, Jindrich (1940): "Det teatrala tecknets rörlighet", *Tecken och tydning, Till konsternas semiotik*, (1976, red.: Aspelin Kurt och Bengt A. Lundberg.) Stockholm: Bokförlaget PAN/Norstedts. s. 176-195.
- "Ritual and Theater", (1945-1947), *The Prague School, Selected Writings, 1929-1946*, (red.: Peter Steiner) Austin: University of Texas Press 1982. s. 135-173.
- Hovedet gennem muren, Samling Block* (1992, katalog, red.: Elisabeth Delin Hansen och René Block) Köpenhamn: Statens museum for kunst.
- Howell, Anthony (1999): *The Analysis of Performance Art, A Guide to its Theory and Practice*, Amsterdam: Harwood Academic Publishers. (Ingår som nr 32 i serien Contemporary Theatre Studies)
- Hughes, Robert (1972): "The Decline and Fall of the Avant-Garde", *Idea Art, A Critical Anthology*, (red.: Gregory Battcock) New York: E. P. Dutton & Co. Inc. 1973. s. 184-194.
- Huizinga, John (1919): *Ur medeltidens höst, Studier över 1300- och 1400-talens levnadsstil och tankeformer i Frankrike och Nederländerna*, Lund: Gleerups 1964.
- Idea Art, A Critical Anthology*, (red.: Gregory Battcock) New York: E. P. Dutton & Co. Inc. 1973.
- Innes, Christopher D. (1993): *Avant Garde Theatre 1892-1992*, London och New York: Routledge.
- Jonsson, Inge (1995): "Symbol, Litteratur", *Nationalencyklopedin, Sjuttonde bandet, Ett uppslagsverk på vetenskaplig grund utarbetat på initiativ av statens kulturråd*, (1995) Höganäs: Bokförlaget bra böcker. s. 582.
- Interart Poetics, Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, (1997, red.: Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund och Erik Hedling) Amsterdam och Atlanta, GA: Editions Rodopi B. V..
- Jahresverzeichnis der Hochschulschriften* (ibland med tillägg *der DDR, der BRD und Westberlins* alternativt även *Berlin (West)*), 1975-1987, Leipzig: VEB Verlag für Buch- und Bibliothekswesen (även VEB Bibliographisches Institut) 1978-1990.
- Jahraus, Oliver (2001): *Die Aktion des Wiener Aktionismus, Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewusstseins*, München: Wilhelm Fink Verlag. (Band 2 i serien *Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden, Grenzgänge in Literatur, Kunst und Medien.*)
- Jakobson, Roman (1935): "Dominanten", *Poetik och lingvistik, Litteraturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg* (1974), Stockholm: Bokförlaget PAN/Norstedts. s. 118-124.
- Janov, Arthur (1970): *Primalskriket, Om primalterapi -*

- en ny metod att bota neuroser*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1976.
- (1972): *Primalrevolutionen, För en verklig värld*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1975.
- Jappe, Elisabeth (1993): *Performance, Ritual, Prozeß, Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München och New York: Prestel Verlag.
- Jarrick, Arne (1987): *Den himmelske älskaren, Herrnhutisk väckelse, vantro och sekularisering i 1700-talets Sverige*, Stockholm: Ordfronts förlag.
- Jung, Carl Gustav (1934): *Jaget och det omedvetna*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1989.
- Kaprow, Allan (1965): „A Statement“, *Happenings an Illustrated Anthology, Scripts and Productions by Jim Dine, Red Grooms, Allan Kaprow, Claes Oldenberg, Robert Whitman*, (red.: Michael Kirby) New York: E. P. Dutton & Co. Inc. 1966.
- (1966): *Assemblage, Environments & Happenings*, New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers.
- Kirby, Michael (1965): “Happenings, An Introduction”, *Happenings and Other Acts*, (1995, red.: Mariellen R. Sandford) London och New York: Routledge. s. 1-28.
- (1969): *The Art of Time, Essays on the Avant-Garde*, New York: E. P. Dutton & Co. Inc..
- (1987): *A Formalist Theatre*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Konsten efter 1945, NORDIKs konsthistorikersymposium i Åbo den 13-16 juni 1996*, Helsingfors: Taidehistorian seura - Föreningen för konsthistoria.
- Källström, Staffan (2000): *Framtidens katedral, medeltidsdröm och utopisk modernism*, Stockholm: Carlssons.
- Kleberg, Lars (1980): *Teatern som handling, Sovjetisk avantgardeestetik 1917-1927*, Stockholm: Bokförlaget PAN/Norstedts.
- af Klintberg, Bengt (1965): *Svenska trollformler*, Stockholm: Wahlströms och Widstrand 1988.
- Klocker, Hubert (1983): *Der Wiener Aktionismus, Das Orgien-Mysterien-Theater*, (diss.) Wien: Fakultät für Grund- und Integrativwissenschaften.
- (1989:1): “Die Dramaturgie des Organischen/The Dramaturgy of the Organic“, *Wiener Aktionismus, Wien 1960-1971, Der zertrümmerte Spiegel/Viennese Aktionism, Vienna 1960-1971, The Shattered Mirror, Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, (1989, katalog, red.: Hubert Klocker) Klagenfurt: Ritter Verlag. s. 41-55.
- (1989:2): “Der zertrümmerte Spiegel/The Shattered Mirror“, *Wiener Aktionismus, Wien 1960-1971, Der zertrümmerte Spiegel/Viennese Aktionism, Vienna 1960-1971, The Shattered Mirror, Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, (1989, katalog, red.: Hubert Klocker) Klagenfurt: Ritter Verlag. s. 89-112.
- (1998) “Gestus und Objekt, Befreiung als Aktion: Eine europäische Komponente performativer Kunst“, *Out of Actions, Aktionismus, Body Art & Performance 1949-1979*, (1998:1, katalog, red.: Ruth Lackner och Daniela Zyman) Wien och Ostfildern: MAK och Cantz Verlag. s. 159-195.
- Die Kunstdenkmäler Österreichs, Niederösterreich nördlich der Donau* (1990), Wien: Verlag Anton Schroll & Co..
- Lebel, Jean-Jacques (1968): “On the Necessity of Violation“, *Happenings and Other Acts*, (1995, red.: Mariellen R. Sandford) London och New York: Routledge. s. 268-284.
- Lenhammar, Harry (2000): *Sveriges kyrkohistoria, 5. Individualismens och upplysningens tid*, (red.: Lennart Tegborg m. fl.) Stockholm: Verbum förlag AB.
- Loos, Adolf (1908): “Ornament och brott“, *Ornament och brott - fyra texter om arkitektur*, Göteborg: Vinga press 1985. s. 11-21.
- Lundevall, Ingvar (1989): *Trollkarlen från Bayreuth, En biografi över Richard Wagner*, Stockholm: Sveriges radios förlag.
- Marner, Anders (1999): *Burkkänslan, Surrealism i Christer Strömholms fotografi, En undersökning med semiotisk metod*, (diss.) Umeå: Institutionen för konstvetenskap och Institutionen för estetiska ämnen, Umeå universitet.
- Martin, Jacqueline och Willmar Sauter (1995): *Understanding Theatre, Performance Analysis in Theory and Practice*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- McEvilley, Thomas (1998): “Stages of Energy: Performance Art Ground Zero?“, *Abramovic, Marina (1998): Artist Body, Performances 1969-1998*, Milano: Edizioni Charta. s. 14-25.
- Merkelbach, Reinhold (1984): *Mithras*, Königstein/Ts.: Verlag Anton Hain Meisenheim GmbH.
- Millesi, Hanno (1999): “Participating in the Play“, *Hermann Nitsch, 6-Tage-Spiel in Prinzenhof 1998*, (1999, katalog, red.: Dieter Schrage m. fl.) Wien: Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig. s. 83-87.
- Moffitt, John Francis (1988): *Occultism in Avant-Garde Art, The Case of Joseph Beuys*, London: UMI Research Press, Ann Arbor.
- Mühl, Otto (1962): “The Blood Organ: The M-Apparatus“, *Writings of W. A.* s. 79-80.
- (1963): “Festival of Psycho-Physical Naturalism > Perinetgasse Studio, Vienna, 28 June 1963” *Writings of W. A.* s. 81.

- (1967): “Zock Manifesto”, *Writings of W. A.* s 99-101.
 - (1970): “Manopsychotic Institute Manifesto”, *Writings of W. A.* s. 81. s. 121.
 - (1975): “Catastrophe Measurement”, *Writings of W. A.* s. 122-123.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians 20*, (1980, red.: Stanley Sadie) London: Macmillan Publishers Limited.
- Nietzsche, Friedrich (1872): *Tragediens födelse*, Stockholm: C. & E. Gernandts förlags aktiebolag 1902.
- Nilsson, Martin P:n (1919, 1964): *Olympen*, Stockholm: Bokförlaget Prisma 1985.
- Nitsch, Hermann (1959): “ordensregeln (ausschnitt)”, Spera s. 44-45.
- (1962:1): “Action 1 > Muehl’s Flat, Obere Augartenstrasse, Vienna, 19 December 1962”, *Writings of W. A.* s. 135.
 - (1962:2): “The Blood Organ: Seventh Painting Action > Perinet Celler, Vienna, 1-4 June 1962”, *Writings of W. A.* s. 131.
 - (1962:3): ”blutorgelmanifest”, Spera s. 64-66.
 - (1962:4): “O. M. Theatre Manifesto”, *Writings of W. A.* s. 132-134.
 - (1963): “Action 3: Festival of Psycho-Physical Naturalism”, *Writings of W. A.* s. 136-140.
 - (1964:1): *könig oedipus, eine spielbare theorie des dramas*, Berlin: Verlag Jochen Knoblauch/Edition Kalter Schweiss 1986.
 - (1964: 2): “MANIFEST das lamm“, Spera s. 81.
 - (1964:3): “Manifesto the Lamb”, *Writings of W. A.* s. 140-141.
 - (1964:4): “On the Symbolism of the Side-Wound”, *Writings of W. A.* s. 153.
 - (1965): “Action 7: Action-Drama Dedicated to Dr. Wolfgang Tunner > Nitsch’s Studio and Flat, Vienna, 16 January 1965”, *Writings of W. A.* 142-144.
 - (1969:1):, “The Architecture of the O.M. Theatre”, *Writings of W. A.* s. 155.
 - (1969:2): “zur architektur des o. m. theaters” Spera s. 62.
 - (1969:3): “On the Sensual Reality of the Side-Wound”, *Writings of W. A.* s. 153-154.
 - (1969:4): “Synästhesie”, *happening & fluxus*, (katalog, red.: H. Sohm) Köln: Koelnischer Kunstverein 1970. (paginering saknas)
 - (1970:1): “Warum ich keine film mache“, Spera s. 129.
 - (1970:2): “VORTRAG AN DER HOCHSHULE FÜR FILM UND FERNSEHEN, MÜNCHEN”, *Das Orgien Mysterien Theater, Manifeste, Aufsätze*, Vorträge, Salzburg och Wien: Residenz Verlag. 1990. s. 25-43.
- (1974:1): “Action 43“ *Writings of W. A.* s. 162-167.
 - (1974:2): “Introduction”, *Writings of W. A.* s. 129-130.
 - (1974:3): “zur metaphysik der aggression”, Spera s. 184-187. (Publicerades (troligen) av Brus i Die Drossel nr 17, som även innehöll Eroberung der Jerusalem.)
 - (1976:1): “Balance“, *Writings of W. A.* s. 157.
 - (1976:2): “The Mysterium Coniunctionis”, *Writings of W. A.* s. 158-159.
 - (1978:1): “Declarations and Descriptions of the O.M. Theatre Project”, *Writings of W. A.* s. 171-175.
 - (1978:2): “Statements and Descriptions on the project of the O.M.Theater”, *Hermann Nitsch, Das Orgien Mysterien Theater*, (1997, katalog, red.: Andrea Krenn m. fl.) Wien: Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig, s. 24-29.
 - (1982:1): “Das o. m. theater (origien - mysterien theater) stellt den versuch des unbedingten gesamt-kunstwerkes dar.“, *documenta 7, Band 1*, (1982, katalog, red.: Saskia Bos) Kassel: D + V Paul Dierichs GmbH och Co KG 1982. s. 150-151. (Den angivna titeln motsvarar första raden i texten.)
 - (1982:2): “vorwort der ‚wortdichtung des orgien mysterien theaters‘ (ausschnitt)“, Spera s. 38-39.
 - (1984): “salzburger rede über das prinzenborfer 3-tage-spiel (die 80.aktion) (ausschnitt)“, Spera s. 140. (Datering osäker.)
 - (1986): *Das Orgien Mysterien Theater, die partituren aller aufgeführten aktionen 1960-1979, Zweiter band 33. - 65.aktion*, Wien och Napoli: Edition Freibord och Studio Morra.
 - (1988): *Das Orgien Mysterien Theater, 80. Aktion, Aufgeführt vom Sonnenaufgang des 27. bis zum Sonnenaufgang des 30. Juli 1984*, München: Verlag Fred Jahn.
 - (1990): *Das Orgien Mysterien Theater, Manifeste, Aufsätze, Vorträge*, Salzburg och Wien: Residenz Verlag.
 - (1995): *zur theorie des orgien mysterien theaters, zweiter versuch*, Salzburg och Wien: Residenz Verlag.
 - (1997): “die utopie des o. m. Theaters”, *Nitsch, sammlung Morra* (katalog), Innsbruck: Kunstraum 1997. s. 13-14.
 - (1998): *das 6-tages-spiel, 1. Teil, die partituren aller aufgeführten aktionen, band 6*, Wien: Edition Freibord.
 - (1999:1): “A Life in Review“, *Hermann Nitsch, 6-Tage-Spiel in Prinzenborf 1998*, (1999, katalog, red.:

- Dieter Schrage m. fl.) Wien: Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig. s. 25-39.
- (1999:2): “Statement 1999“, *Writings of W. A.* s. 177.
- Nitsch, *Sammlung Morra* (katalog), Innsbruck: Kunstraum 1997.
- Nordin, Svante (1995): *Filosofins historia, Det västerländska förnuftets äventyr från Thales till postmodernismen*, Lund: Studentlitteratur.
- Nylén, Leif (1998): *Den öppna konsten, Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Stockholm: Sveriges allmänna konstförening.
- Nöth, Winfried (1972): *Strukturen des Happenings*, Hildesheim och New York: Georg Olms Verlag. (Ingår som band 4 i Series Practica)
- Oberhuber, Konrad (1989): „Gedanken zum Wiener Aktionismus/Thoughts on Viennese Actionism“, Wiener Aktionismus, Wien 1960-1971, *Der zertrümmerte Spiegel/Viennese Aktionismus, Vienna 1960-1971, The Shattered Mirror, Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, (1989, katalog, red.: Hubert Klocker) Klagenfurt: Ritter Verlag s. 17-23.
- O'Dell, Kathy Rosalyn (1992): *Toward a Theory of Performance Art: An Investigation of its Sites*, (diss.) New York: The City University.
- (1998): *Contract with the Skin, Masochism, Performance Art and the 1970s*, Minneapolis och London: University of Minnesota Press.
- Oesterreichische Bibliographie* (1987-1992.), Wien: Hauptverband des österreichischen Buchhandeln.
- Out of Actions, Aktionismus, Body Art & Performance 1949-1979*, (1998:1, katalog, red.: Ruth Lackner och Daniela Zyman) Wien och Ostfildern: MAK och Cantz Verlag.
- Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*, (1998: 2, katalog, red.: Russel Fergusson) London: Thames och Hudson Ltd..
- Pavis, Patrice (1981): “Avant-Garde Theatre and Semiology: A Few Practices and the Theory Behind Them”, i Patrice Pavis: *Language of the Stage, Essays in the Semiology of the Theatre*, New York: Performing Arts Journal Publications 1982. s. 181-191.
- Performance by Artists*, (1979, red.: A. A. Bronson och Peggy Gale) Toronto: Art Metropole.
- Perspektiv på samtiden - samtida perspektiv, Forskning om det sena 1900-talets och det nya millenniets konst och visuella kultur*, (2002, red.: Kathryn Boyer m. fl.) Stockholm: Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet. (Ingår som nr. 6 i skriftserien *Eidos*.)
- The Prague School, Selected Writings, 1929-1946*, (1982, red.: Peter Steiner) Austin: University of Texas Press.
- Prince, Gerald (1982): *Narratology, The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, New York och Amsterdam: Mouton Publishers.
- Rapport från CD-semiotiskt - semiotik och moderna medier i bildämnet* (1997, red.: Anders Marner), Umeå: Lärarutbildningen, Institutionen för estetiska ämnen, Umeå universitet.
- Reuterswärd, Patrik (1973): *Jesu liv i konsten*, Stockholm: Nationalmuseum/Sveriges radios förlag 1999.
- Ricoeur, Paul (1990): *Oneself as Another*, Chicago och London: The University of Chicago Press 1992.
- Rosenberg, Harold (1952): “The American Action Painters”, *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, (red.: Charles Harrison och Paul Wood) Oxford, England och Cambridge, USA: Blackwell 1992. s. 581-584.
- Rothenberg, Jerome (1971): *Dikter kring ett spel om tystnaden*, Lund: Bo Cavefors bokförlag 1976.
- Roussel, Danièle (1995): *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher*, Klagenfurt: Ritter Verlag.
- Sauter, Willmar (1997): “Museum-Stage, The Frames Move into the Exhibition Hall“, *Interart Poetics, Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, (1997, red.: Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund och Erik Hedling) Amsterdam och Atlanta, GA: Editions Rodopi B. V. s. 85-91.
- Schmatz, Ferdinand (1992): *Sinn & Sinne, Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus und andere Wegbereiter*, Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft.
- Schmied, Wieland (1991): “Dionysos revoltiert gegen die Passion“, *Hermann Nitsch, Passionen 1960-1990, Aktionsmalerei und Relikte* (katalog), Lübeck: Kunst Pro St. Petri (i samarbete med Wien-Düsseldorf: Galerie Heike Curtze) 1991. s. 1-8.
- (1997) “Zu den Ausstellungen von Hermann Nitsch“, *Hermann Nitsch*, (1997, katalog, red.: Peter Baum) Stadt Linz: Neue Galerie och Wolfgang-Gurlitt-Museum. s. 49.
- Schrage; Dieter (1997): “Hermann Nitsch - a penchant for the total work of art“, *Hermann Nitsch, Das Orgien Mysterien Theater*, (katalog, red.: Andrea Krenn m. fl.) Wien: Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig 1997. s. 73-79.
- Schuster, Martin och Horst Beisl (1978): *Konstpsykologi, Hur konstverk påverkar oss*, Stockholm: Forum 1981.
- Schwitters, Kurt (1919): “Kommentarer till mitt krav på en Merzteater“, *Evigheten varar längst*, Stockholm: AWE/Gebers, Norstedts förlag 1991. s. 85-

86. (Urval Peter Handberg.)
- Sereny, Gitta (2000): *Tyskt trauma*, Stockholm: Ordfront förlag 2002.
- Sjölin, Jan-Gunnar (1998:1): "Fiktio och verklighet i nutida rörelsekonst", *Konsten efter 1945, NORDIKs konsthistorikersymposium i Åbo den 13-16 juni 1996*, Helsingfors: Taidehistorian seura - Föreningen för konsthistoria. s. 155-162.
- (1998:2): „Inledning“, Att tolka bilder, *Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till idag*, (1993 red.: Jan-Gunnar Sjölin) Lund: Studentlitteratur 1998. (Andra reviderade utgåvan). s. 11-194.
- Smith, Jonathan Z. (1987): *To Take Place, Toward Theory in Ritual*, Chicago och London: The University of Chicago Press.
- Sofokles (400-talet f. Kr.): *Kung Oidipus, Elektra*, Stockholm: Forum 1972.
- Sonesson, Göran (1992): *Bildbetydelser, Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, Lund: Studentlitteratur.
- (1997): "Den visuella semiotikens system och historia", *Rapport från CD-semiotiskt - semiotik och moderna medier i bildämnet* (1997, red.: Anders Marner), Umeå: Lärarutbildningen, Institutionen för estetiska ämnen, Umeå universitet. s. 35-76.
- (1998): "Iconicity", *Encyclopedia of Semiotics*, (1998, red.: Paul Bouissac) New York och Oxford: Oxford University Press. s. 294-297.
- Sontag, Susan (1962): "Happening: Den häftiga konfrontationens konst", *Konst och antikonst*, Stockholm: Bokförlaget PAN/Norstedts 1969. s. 220-231.
- Spera, Danielle (1999): *Herman Nitsch, Leben und Arbeit aufgezeichnet von Danielle Spera*, Wien och München: Verlag Christian Brandstätter.
- States, Bert O. (1985): "The World on Stage", *Great Reckonings in Little Rooms, On the Phenomenology of Theatre*, Berkeley, Los Angeles och London: University of California Press. s. 19-47.
- Sternudd, Hans T (2002): "Bloody Art - Oh Lover Boy av Franko B ur ett semiotiskt perspektiv", *Perspektiv på samtiden - samtida perspektiv, Forskning om det sena 1900-talets och det nya millenniets konst och visuella kultur*, (2002, red.: Kathryn Boyer m. fl.) Stockholm: Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet. (Ingår som nr. 6 i skriftserien Eidos.) s. 114-121.
- Stevens, Anthony (1990): *Jung, hans liv och verk*, Stockholm: Månocket 1992.
- Stiles, Kristine (1996:1): "Décollage", *The Dictionary of Art, Vol 8*, (1996, red.: Jane Turner) London: Macmillan Publishers Limited s. 608-609.
- (1996:2): "Performance Art", *Theories and Documents of Contemporary Art, A Sourcebook of Artists' Writings*, (red.: Kristine Stiles och Peter Selz) Berkeley, Los Angeles och London: University of California Press. s. 679-694.
- (1998): "Uncorrupted Joy: International Art Actions", *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*, (1998: 2, katalog, red.: Russel Fergusson) London: Thames och Hudson Ltd.. s. 227-329.
- Tambiah, S. J. (1979): *A Performative Approach to Ritual*, London: Oxford University Press 1981. (Ingår i *Radcliffe-Brown Lecture in Social Anthropology, from the proceedings of the British Academy*).
- Technicians of the Sacred, A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe & Oceania* (1968), (red.: Jerome Rothenberg,) Berkeley, Los Angeles och London: University of California Press 1985. (Andra utökade utgåvan.)
- Tecken och tydning, Till konsternas semiotik* (1976, red.: Aspelin Kurt och Bengt A. Lundberg,) Stockholm: Bokförlaget PAN/Norstedts.
- Theories and Documents of Contemporary Art, A Sourcebook of Artists' Writings*, (red.: Kristine Stiles och Peter Selz) Berkeley, Los Angeles och London: University of California Press.
- Tuchman, Barbara W. (1962): *Det stolta tornet*, Stockholm: Bokförlaget Atlantis 1983.
- Tuchman, Maurice (1993): "Still Lifes: Introduction", *Chaim Soutine (1893 - 1943), Catalogue Raisonné, Werkverzeichnis I*, (1993, red.: Esti Dunow m. fl.) Köln: Benedikt Taschen Verlag. s. 339-342.
- Turner, Victor (1969): *The Ritual Process, Structure and Anti-Structure*, Ithaca, New York: Cornell University Press 1977.
- (1982): *From Ritual to Theatre, The Human Seriousness of Play*, New York: Performing Arts Journal Publications.
- Ulansey, David (1989): *The Origins of the Mithraic Mysteries, Cosmology and Salvation in the Ancient World*, New York och Oxford: Oxford University Press.
- Wagner, Monika (2001): *Das Material der Kunst, Eine andere Geschichte der Moderne*, München: Verlag C. H. Beck oHG.
- Wagner, Richard (1849): "Konsten och revolutionen", i *Konsten och revolutionen, Tre uppsatser*, Stockholm: Författarens bokmaskin 1984.
- Weibel, Peter och Valie Export (1970): *wien. bildkompendium wiener aktionismus und film*, Frankfurt/Main: Kohlkunst Verlag.
- Weimarck, Ann-Charlotte (1995): *Joseph Beuys och*

- sökandet efter den egentliga livskraften*, Stockholm/ Stehag. Brutus Östlings bokförlag Symposion.
- Vermaseren, Maarten Jozef. (1977): *Cybele and Attis, the myth and the cult*, London: Thames och Hudson.
- Wick, Rainer (1975): *Zur Soziologie Intermediärer Kunstpraxis, Happening, Fluxus, Aktionen*, (diss.) Köln: Universität zu Köln.
- Wiener Aktionismus, Wien 1960-1971, Der zertrümmerte Spiegel/Viennese Aktionism, Vienna 1960-1971, The Shattered Mirror, Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, (1989, katalog, red.: Hubert Klocker) Klagenfurt: Ritter Verlag.
- Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus, Wien 1960-1965/From Action Painting to Actionism, Vienna 1960-1965*, (red.: Dieter Schwartz och Veit Loers) Klagenfurt: Ritters Verlag 1988.
- Wunderlich, Wolfgang (1988): "Zum Konzept des Buches/On the Concept of this Book", Nitsch, Hermann (1988): *Das Orgien Mysterien Theater, 80. Aktion, Aufgeführt vom Sonnenaufgang des 27. bis zum Sonnenaufgang des 30. Juli 1984*, München: Verlag Fred Jahn. s. 9-12, 29-32.
- Wörterbuch der Symbolik* (1991), (utg.: Manfred Lurker) Stuttgart: Alfred Kröner Verlag. (Femte omarbetade upplagan.)
- Zacharias, Gerhard (1964): *Satanskult und Schwarze Messe*, Ein Beitrag zur Phänomenologie der Religion, Wiesbaden: Limes Verlag.
- Österreichische Bibliographie*, Wien: Österreichische Nationalbibliothek 1993-1999, heft 8-12/13.
- Christoph, Horst (1998): "Alterswerk, fast schon melancholisch", *Art, Das Kunstmagazin* nr. 10 1998. s. 98-99.
- Craig, Kenneth M. (1983): "Rembrandt and The Slaughtered Ox", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* Vol. 46 1983. s. 235-239.
- Fahlström, Öyvind (1965): "Måleri i rum – ny teater och dans, Anteckningar kring happening", *Konstrevy* nr. 4-5 1965. s. 116-121, 176.
- Fisher, Jennifer (1997): "Interperformance, The Live Tableaux of Suzanne Lacy, Janine Antoni, and Marina Abramovic", *Art Journal* Vol. 56 Nr. 4 1997. s. 28-33.
- George, David (1998): "On Origins: Behind the Rituals", *Performance Research (On Ritual)* Vol. 3 No. 3 1998. s. viii-14.
- "Hermann Nitsch The Orgies Mysteries Theatre" (1998, annons), *Artforum* maj 1998. s. 110.
- Higgins, Dick (1985): "Fluxus: Theory and Reception", *Lund Art Press* Vol. 2, No. 2 1991. s. 25-46. (Reviderad, först publicerad 1982.)
- Hohmeyer, Jürgen (1998): "Hausschlachtung mit Choral", *Der Spiegel* nr. 31 1998. s. 138-143.
- Jones, Amelia (1997): "'Presence' in absentia, Experiencing Performance as Documentation", *Art Journal* Vol. 56 Nr. 4 1997. s. 11-18.
- af Klintberg, Bengt (1993): "Fluxus Games and Contemporary Folklore: on the Non-Individual Character of Fluxus Art", *Konsthistorisk tidskrift*, årgång LXII häfte 2 1993. s. 115-125.
- Marner, Anders (1996): "La retórica en el doble discurso del surrealismo/Retoriken i surrealismens dubbla diskurs: Bataille vs Breton", *Heterogénesis* nr. 15 april 1996. s. 13-28.
- (1997): "Transsexuality, Metasemioticity, and Photographic Surrealism", *VISIO* Vol. 2. Nr. 3 Automne 1997- Hiver 1998. s. 47-59.
- McEvelley, Thomas (1983:1): "Diogenes of Sinope (c. 410 - 320 BC), Selected Performance Pieces", *Artforum* mars 1983. s. 58-59.
- (1983:2): "Art in the Dark", *Artforum* sommar 1983. s. 62-71.
- van Mechelen, Marga (1999): "Replay and Interplay. Marina Abramovic's Stage Performances as a Polysemic Device", *VISIO* Vol. 4 nr. 1 1999. s. 111-125.
- (2000) "Performing the Mundane Presence of Things", *VISIO* Vol. 5 Nr. 3. s. 91-104.
- Mutsumi, Izeki (1998): "The Aztec Ritual Sacrifices", *Performance Research (On Ritual)* Vol. 3, No. 3 1998. s. 24-31.

Ts. Tidskrifter

- Berghaus, Günter (1998): "Ritual and Crises: Survival Techniques of Humans and Other Animals", *Performance Research (On Ritual)* Vol. 3 Nr. 3 1998. s. 64-73.
- Bianchi, Paolo (1997): "After the End of Actionism", *Siksi, The Nordic Art Review* nr. 1 1997. s. 64-69.
- Bisanz, Rudolf M. (1975): "The Romantic Synthesis of the Arts: Nineteenth-century German Theories on a Universal Art", *Konsthistorisk tidskrift*, årgång XLIV häfte 1-2 1975. s. 38-46.
- Bloch, Maurice (1974): "Symbols, Songs, Dance and Features of Articulation or Is Religion an Extreme Form of Traditional Authority", *European Journal of Sociology* nr. 15 1974. s. 55-87.
- Cavefors, Bo (1992): "Om att brinna, I extasens smärtsamt förlösande eld", *Paletten* nr. 3 1992. s. 5-11.

- Näslund, Erik (1991): "Dance is About Dance is About Dance", Merce Cunningham Retrospective, (katalog) Stockholm: *Dansmusei skrifter* nr 26. s. 5-23.
- P-Orridge, Genesis och Peter Christopherson (1976): "Annihilating Reality", *Studio International*, Juli/Augusti 1976. s. 44-48.
- Posèq, Avigdor W. G. (1991): "Soutine's Paraphrases of Rembrandt's Slaughtered Ox", *Konsthistorisk tidskrift* LX, häfte 3-4 1991. s. 210-222.
- Sonesson, Göran (1998): "That there are many kinds of Iconic Signs", *VISIO* Vol. 3 Nr. 1 1998. s. 33-54.
- (1999): "El lugar del rito en la semiótica del espectáculo/Ritens plats i skådespelets semiotik", *Heterogénesis* nr. 29 oktober 1999. s. 14-27.
- (2000) "Action becoming Art: "Performance" in the Context of Theatre, Play, Ritual - and Life", *VISIO* Vol. 5 Nr. 3. s. 105-120.
- Sternudd, Hans T (1998): "Grå Zonen, Den østrigske kunstner HERMANN NITSCH's og hans ORGIEN THEATER's", *Backstage* nr. 12 oktober 1998. s. 2-5.
- (1999): "¡Acción! El desarrollo del acto/Action! Handlingens väg", *Heterogénesis* nr. 28 1999. s. 6-19.
- (2002) "Ansikte mot ansikte", *Ume' Glokal* 9.11, 11/09/2002. s. 7.
- Stiles, Kristine (1987), "Synopsis of The Destruction in Art Symposium (DIAS) and Its Theoretical Significance", *The Act* 1 1987. s. 22-31.
- The Fluxus Performance Workbook, El Djarida* 1990. Specialutgåva red.: Ken Friedman.
- Tsiakma, Katia (1976): "Hermann Nitsch: A Modern Ritual", *Studio International*, Juli/Augusti 1976. s. 13-15.
- Wolloch, Nathaniel (1999): "Dead Animals and the Beast-Machine: seventeenth-century Netherlandish paintings of dead animals, as anti-Cartesian statements", *Art History* Vol. 22 nr. 5 1999. s. 705-727.

Tn. Tidningar

- Gorsen, Peter (1984): "Drei Tage „Orgien und Mysterien Theater“ mit Hermann Nitsch, Rückkehr zu Dionysos, zur Naturandacht, zum Opferspiel", *Feuilleton, Frankfurter Allgemeine Zeitung* 13/08/1984.
- "Hartes Duell mitt Kreuz und Pinsel, Nitsch vs. Laun, Der Künstler und Salzburgs Weihbischof über Balshemie, Tierseele und die Unfaten der Kirsche", *News* nr. 31 1998. s. 140-141.

- Hegyí, Lóránd (1998): "Kunst und besorgte Exekutivorgane", *Der Standard* 07/08/1998.
- Horny, Henriette (1998): "Mal-Aktion nach Bombendrohung unterbrochen", *Kurier* 05/08/1998.
- Koretschnig, Gert (1998) "Der Tag des Exzesses: Wie bei einem Drahdwaberl-Konzert", *Kurir* 1998/08/07.
- Pum, Hannes M. (1998): "Hühner werden nicht gekreuzigt!", *Die ganze Woche* nr. 32 05/08/1998. s. 6-9.
- (red.) "Zwischenwirbel um 6-Tage-Spiel", *Der Standard* 07/08/1998.
- Rühm, Gerhard (1998): "Täglich wird Millionen Tieren von Menschen unbeschreibliches Leid zugefügt.", *Der Standard* 07/08/1998. (Den angivna titeln motsvarar första raden i texten.)
- Walter, Gerhard: "Anzeigenlawine gegen den Blutkünstler", *Neue Kronen Zeitung* 05/08/1998.

O. Otryckta källor

- Hermann Nitsch, Das Orgien Mysterien Theater*, (1998, reklamfolder) Prinzendorf: Verein zur Förderung des O. M. Theaters.
- Forår 2001*, (2000, programhäfte) Köpenhamn: Kanonhallen.
- Nitsch, Hermann (2002): *Hermann Nitsch, The Orgies Mysteries Theatre, 100th. action, lecture action*, (programblad) London: Whitechapel Art Gallery.
- Sternudd, Hans T (1998): Anteckningar från Das 6-Tage-Spiel.
- (2002): Anteckningar från forskningsresa Wien, London.
- Stiles, Kristine (2000): "Performance". (Manuskript till den kommande utgåvan av *Critical Terms for Art History*.)
- Tyck!*, Konsthallen Göteborg 19/03/1997, klotterplank, författarens anteckningar.

Op. Presscentret på Schloß Prinzendorf 1998

- jl/wea (1998): 6-Tage-Spiel: Langthaler: "Aufregung vollkommen unverständlich", Austria Press Agentur (APA) 28/07/1998.
- Nitsch, Hermann (1998): ich möchte ihnen nichts von der medizinisch naturwissenschaftlichen seite über blut erzählen, 04/08/1998. Tal av Nitsch, den angivna titeln motsvarar första raden i texten.
- Pressmeddelande *Das 6-Tage-Spiel* (1998:1) "The Ma-

- terial Employed in the Play“
- (1998:2) “Materialien des Spiels”
 - (1998:3) “Organisation des Sechstagespiels“
 - (1998:4) “Presstext“
 - (1998:5) “Press Information”
 - (1998:6) “Press Information 2”
 - (1998:7) “Das Sechstagespiel von Hermann Nitsch“
 - (1998:8) “Symphonie in sechs Tagen“
- Ruiss, Gerhard, Gabi Gerbasits och Ulrike Lintschinger (1998): “Gemeinsame Erklärung zu Hermann Nitsch“, IG Autorinnen Autoren 28/07/1998.
- wea (1998): “6-Tage-Spiel: Peter Weibl [sic] ergreift für Nitsch Partei“, APA 28/07/1998.
- wea/ed (1998): “6-Tage-Spiel: Scholten: österreich muß auf Nitsch stolz sein“, APA 24/07/1998.

Oi. Informationsmaterial erhållna i samband med *Das 6-Tage-Spiel*.

- Nitsch, Hermann (1998) “... einer der soldaten durchbohrte seine seite mit einer lanze, und sogleich floss blut und wasser heraus.“, 06/08/1998. (Den angivna titeln motsvarar första raden i texten.)
- Verien zur förderung des O. M. Theaters (1998): “Hermann Nitsch Das 6-Tage-Spiel“.

Ob. Brev

- Lomographische Gesellschaft: “Betrifft: 6 - Tage - Spiel des Orgien Mysterien Theaters“, 01/04/1998.

Ou. Uppsatser och andra opublicerade akademiska arbeten

- De Colle, Herbert (1997): *Laboratorium Schlachthaus - Anmerkungen zu Hermann Nitsch*, (Diplomarbeit) Klagenfurt: Institut für Philosophie und Gruppendynamik an der Universität Klagenfurt.
- Hedberg, Alexandra (1999): *Kött som motiv - med betoning på offersymboliken*, (kandidatuppsats) Göteborg: Konstvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.
- Nilsson, Sissi (1978): *Bodyart, en studie i nutida kroppskonst*, (kandidatuppsats) Lund: Institutionen för konstvetenskap, Lunds universitet.
- Sonesson, Göran (2002): *Den allra nyaste Laokoon. Lessing i ljuset av modern semiotik*, opublicerat manuskript, Lund.
- Sternudd, Hans T (1996): *Bjørn Nørgaards hästoffer, om aktionen som undersökningsfält*, (magisteruppsats) Lund: Institutionen för konstvetenskap,

Lunds universitet.

Elektroniska resurser

Ei. Internet

Datum inom parentes anger tidpunkt när dokumenten var tillgängliga. I de fall där det inte finns angivet något datering i texten används det år som materialet fanns tillgängligt som datering.

- Aesthetic Meat Front (2001): *Public Rituals to Invoke the New Aeon of Self Awareness*, www.amf.addr.com/front.html (2001-09-24).
- Arge Daten, www.adis.at under 1999 ändrad till www.arges.tempa.at
- Art Service Association: “The Culture of Performance Art”, www.asa.de/ASA/Netzwerk/Culture.html (1997-07-19).
- Art Collectors Club, Wiener Rotes Kreuz, www.w.redcross.or.at/mains/dienste/acc/dienste_acc_start.htm (2001-06-13).
- Bezirkshauptmannschaft Gänserndorf (1999): Kosten der Überwachung des 6-Tage-Spiels, Gänserndorf 27/01/1999, www.nitsch.org/ien/behoerden/990127.htm (2002-09-16).
- Connolly, Kate (1998): “You’ll never eat again“, *The Guardian*, [From the Paper,reports.guardian.co.uk/articles/1998/8/6/p-14912.html](http://From%20the%20Paper,reports.guardian.co.uk/articles/1998/8/6/p-14912.html) (1998-08-12).
- erich-moechel (1998): The 1st day of the Six-Day-Play - Aug 3, 1998, www.nitsch.org/ien/livemain.htm (1999-01-19).
- Gendarmerieposten Bezirk Gränserndorf, Nied. Österr. (1998): Anziege gegen Hermann Nitsch 31/08/1998, www.nitsch.org/ien/behoerden/980824.htm (2002-09-16).
- Hansen, Jens Frimann (2001): Pressemeddelelse, Live Art, www.kanonhallen.net/seminar/Pressemeddelelsever2.htm (2001-01-12).
- Hermann, Nitsch Orgien Mysterien Theater, www.nitsch.org/ien
- (1998:1) www.nitsch.org/ien/videos/prin98t1-p6.rpm (2002-11-26).
 - (1998:2) www.nitsch.org/ien/zensur.htm (2003-03-28).
 - (2000:1) “Overview“, www.nitsch.org/ien/overview.htm (2000-04-07).
 - (2002) www.nitsch.org/ien/proteste (2002-09-16).
 - (2003) www.nitsch.org/ien/order.htm (2003-04-01).

Museum moderner Kunst - Stiftung Ludwig Wien (1999): "Hermann Nitsch: DAS 6-TAGE-SPIEL PRINZENDORF 1998 Relikte und Reliktinstallationen, Aktionsmalerei, Fotos und Video", *Aktuelle Ausstellungen im Palais Liechtenstein*, www.Austria.EU.net/MMKSLW/test/ausstell/aktuell2.htm (1999-04-13).

Hunt, Mat (2001): *CENSORSHIP | obscenity and violence in the arts*, mhunt.cjb.net/ (2001-09-24).

Lundin, Tomas (1995): "Haider hetsar mot "svinstia", Österrikiska högerpopulister angriper kända konstnärer och kulturpolitiken", *Svenska dagbladet* 17/12/1995, www.mediarkivet.se/mediarkivet/sok/skolor/skolor_multi.jsp (2001-06-01).

The Official Hermann Nitsch O.M. Theater Website, home.inreach.com/vissol (1998-12-10).

Schlutz, Alexander Maria (1999): *Hugo von Hofmannsthal and the Poetics of Sacrifice*, milton.mse.jhu.edu/research/german/hugo-vo-1.html (2001-08-22). (Paper, konferensen *Theology and Criticism, Literature and the Sacred*, John Hopkins University 1999.)

Sonesson, Göran (1995): *Målbeskrivning*, www.arthist.lu.se/kultsem/semiotics/syfte_sem.html (2003-09-03).

Vegan-Welt (1998:1): "Chat mit Hermann Nitsch am 21.07.98", vegan-welt.de/infos/nitsch_chat.html (1998-08-12).

– (1998:2) "Hermann Nitsch", vegan-welt.de/infos/nitsch.phtml (1998-08-12).

Verein zur Förderung des O.M.Theaters (1999): "Liebes Vereinsmitglied!", www.nitsch.org/ien/verein9901.htm (1999-01-19).

Ed. Databaser

UMI ProQuest Digital Dissertations wwwlib.umi.com/dissertations (2000-01-28).

profil online, Service Archive, www.profil.at/export/profil/frame.php3?url=http://www.profil.at/archiv/content_archiv.html (2001-06-13).

Österreichische Dissertationsdatenbank rs6000.univie.ac.at:9090/basisdbdocs/diss/diss_wel.htm (2001-01-25)

Ep. E-post

De Colle, Herbert (1998): "RE: Das 6 Tage Spiel".

– (1999): "Re: OMT".

Nitsch, Hermann (2000): "your letter of february".

Schildorfer, Martha (2001): "Re: animal sacrifice".

Stiles, Kristine (2001): "Re: DIAS".

Svamberg, Alex (2000): "Re: october festival".

M. Muntliga källor

Nitsch, Hermann i London 20/04/2002.

Svamberg, Alex under Das 6-Tage-Spiel, Prinzendorf an der Zaya 03-09/08/1998.

V. Videogram

Burden, Chris (1975): *Documentation of Selected Works: 1971-1974*, New York: Electronic Arts Intermix.

Dolezal, Rudi och Hannes Rossacher (1998): *Nitsch, Alles über das 6-Tage-Spiel in Prinzendorf*, Wien: DoRo Produktion

Kasperak, Peter (1998:1): *Hermann Nitsch, Das 6-Tage Spiel*, Wien: Cosmos Factory GesmbH. On-line redigerad mastertape, från Cosmos Factorys arkiv.

– (1998:2): *Hermann Nitsch, Das 6-Tage Spiel*, Wien: Cosmos Factory GesmbH.

– (1999): *Hermann Nitsch, Das 6-Tage Spiel, 1. Tag*, Wien: Cosmos Factory GesmbH.

F. Fonogram

Nitsch, Hermann (1996): *Musik der 60. Aktion, Berlin 1978 galerie Petersen/Musik in 2 sätzen für Rita Nitsch geburtstag (auszug)*, Milano: Alga Marghen, plana-N 1AKT004.

Illustrationsförteckning

1 Vernissagekort till <i>Ausstellung - Hermann Nitsch</i> , „ <i>Das Orgien Mysterien Theater</i> “, 2001-06-08 - 08-12, Kulturhaus St. Ulrich i. Greith	s.33.	29 <i>Das 6-Tage-Spiel</i> affisch i Wien. Foto: författaren.	s. 90.
2 Omslag till L: Spera 1999. Foto: Heinz Cibulka.	s. 33.	30 Affisch till <i>Das 6-Tage-Spiel</i> L: Spera 1999. s. 224.	s. 91.
3 Affisch <i>32.aktion</i> (1970), L: Spera 1999. s. 107	s. 34.	31 <i>96. aktion</i> (1996). Foto: Archiv Cibulka (pressbild)	s. 92.
4 Affisch <i>40.aktion</i> (1972), L: Spera 1999. s. 127.	s. 34.	32 Skiss över slottsgården, Schloß Prinzendorf.	
5 Affisch <i>50.aktion</i> (1975), L: Spera 1999. s. 116.	s. 35.	L: Nitsch 1998. s. 11.	s. 94.
6 Treskiktad teckenmodell, författaren.	s. 41.	33 Nitsch, Hermann: Skiss utförd till <i>50.aktion</i> (1975), L: Nitsch 1986. s. 217.	s. 100.
7 Från <i>Das 6-Tage-Spiel</i> (1998). Foto: Archiv Cibulka, pressbild.	s. 43.	34 Strax före <i>Mittagsfinale</i> . V: Kasperak 1998:1.	s. 101.
8 Scen - salong relationer, L: Kleberg 1980. s. 136.	s. 49.	35 “ “ “ “ “	s. 101.
9 Not-acting - acting, L: Kirby 1987. s. 10.	s. 55.	36 <i>Mittagsfinale</i> V: Kasperak 1998:1.	s. 102.
10 Schematisk beskrivning av vissa skillnader och likheter mellan sceniska konstruktionsarter, författaren.	s. 57.	37 “ “	s. 102.
11 Framsida på pressmapp, presscentrat <i>Das 6-Tage-Spiel</i> . Foto: Heinz Cibulka	s. 75.	38 “ “	s. 102.
12 Schloß Prinzendorf från luften (1998), L: Spera 1999. s. 147. Foto: Archiv Nitsch.	s.82 .	39 “ “	s. 103.
13 Schloß Prinzendorf norra fasaden (1998). Foto: författaren.	s. 82.	40 “ “	s. 103.
14 Schloß Prinzendorf södra fasaden (pressbild 1997). Foto: Michael Rathmayer..	s. 83.	41 ” Foto: Archive Cibulka.	s. 103.
15 Schloß Prinzendorf åt väster med entré (1998). Foto: författaren.	s. 83.	42 ” V: Kasperak 1998:1.	s. 103.
16 <i>Neue Kronen Zeitung</i> 02/08/1998, s. 1. L: Spera 1999. s. 240.	s. 84.	43 ” Foto: Archive Cibulka.	s. 104.
17 <i>Neue Kronen Zeitung</i> 07/08/1998. s. 1	s. 84.	44: “ “	s. 104.
18 Media, motdemonstranter och gendarmer 1998-08-03. Foto: författaren.	s. 85.	45 ” V: Kasperak 1998:1.	s. 105.
19 Stephan Moser, djurskyddsaktivist 1998-08-03. Foto: författaren.	s. 85.	46 “ “	s. 105.
20 Protestplakat 1998-08-03. Foto: författaren.	s. 86.	47 “ “	s. 105.
21 Vinflaska från <i>Das 6-Tage-Spiel</i> . Foto författaren.	s. 86.	48 “ “	s. 106.
22 Från <i>Mittagsfinale</i> . Foto: Archiv Cibulka.	s. 88.	49 “ “	s. 106.
23 “ “	s. 88.	50 “ “	s. 106.
24 “ “	s. 88.	51 “ “	s. 106.
25 “ “	s. 89.	52 “ “	s. 106.
26 Från <i>Das 6-Tage-Spiel</i> 1998-08-08. Foto författaren.	s. 89.	53 “ “	s. 106.
27 Nitsch, Hermann: <i>Relic Montage</i> (1984-1994), L: <i>Hermann Nitsch</i> 1997. s. 163.	s. 89.	54 “ “	s. 107.
28 Reklamfolder O: Hermann Nistch 1998.	s. 90.	55 “ “	s. 107.
		56 “ “	s. 107.
		57 “ “	s. 107.
		58 “ “	s. 107.
		59 ” Foto: Archive Cibulka.	s. 108.
		60 ” V: Kasperak 1998:1.	s. 109.
		61 ” Foto: Archive Cibulka.	s. 109.
		62 “ “	s. 109.
		63 “ “	s. 109.
		64 “ “	s. 109.

65	“	“	s. 109.	108	“	“	s. 136.
66	“	“	s. 109.	109	<i>Mittagsfinale</i> .	Foto: Archive Cibulka.	s. 137.
67	”	V: Kasperak 1998:1.	s. 110.	110	Scenrörelser i <i>Mittagsfinale</i> ,	författaren	s. 139.
68	“	“	s. 110.	111	“	“	s. 139.
69	“	“	s. 110.	112	“	“	s. 139.
70	”	Foto: Archive Cibulka.	s. 111.	113	“	“	s. 139.
71	“	“	s. 111.	114	“	“	s. 139.
72	”	V: Kasperak 1998:1.	s. 112.	115	“	“	s. 139.
73	“	“	s. 112.	116	“	“	s. 139.
74	“	“	s. 112.	117	“	“	s. 139.
75	”	Foto: Archive Cibulka.	s. 113.	118	“	“	s. 139.
76	”	V: Kasperak 1998:1.	s. 113.	119	“	“	s. 139.
77	”	Foto: Archive Cibulka.	s. 113.	120	“	“	s. 139.
78	”	V: Kasperak 1998:1.	s. 113.	121	“	“	s. 140.
79	”	Foto: Archive Cibulka.	s. 113.	122	“	“	s. 140.
80	“	“	s. 114.	123	“	“	s. 140.
81	“	“	s. 114.	124	“	“	s. 140.
82	“	“	s. 115.	125	“	“	s. 140.
83	”	V: Kasperak 1998:1.	s. 115.	126	“	“	s. 140.
84	”	Foto: Archive Cibulka.	s. 115.	127	Antalet element i <i>Mittagsfinale</i> ,	tabell författaren.	s. 143.
85	”	V: Kasperak 1998:1.	s. 115.	128	Musikinsatser <i>Mittagsfinale</i> ,	tabell författaren.	s. 144.
86	”	Foto: Archive Cibulka.	s. 115.	129	<i>80. aktion</i> (1984). Foto: Archiv Nitsch (pressbild).		s. 147.
87	”	V: Kasperak 1998:1.	s. 115.	130	<i>Das 6-Tage-Spiel</i> (1998). Foto: Archiv Cibulka		
88	”	Foto: Archive Cibulka.	s. 116.		(pressbild).		s. 147.
89	Slutscen i <i>Mittagsfinale</i> . Foto: Archive Cibulka.		s. 117.				
90	Nitsch: <i>Relic Montage</i> (detalj, 1984-1994), L: Hermann Nitsch 1997. s. 166.		s. 118.				
91	<i>Mittagsfinale</i>	V: Kasperak 1998:1.	s. 123.				
92	<i>Das 6-Tage-Spiel</i>	Foto: Archive Cibulka. (Pressbild)	s. 123.				
93	Hermann och Rita Nitsch 1998-08-08. Foto: Archiv Cibulka, L: Spera 1999. s. 250.		s. 128.				
94	<i>32. aktion</i> (1970), Foto: a. a. L: Writings of W. A. s. 161.		s. 128..				
95	<i>Mittagsfinale</i> .	V: Kasperak 1998:1.	s. 129..				
96	“	“	s. 129.				
97	“	“	s. 129.				
98	“	“	s. 129.				
99	“	“	s. 131.				
100	“	“	s. 131.				
101	<i>16. aktion</i> (1965), Foto: Franziska Krammel. L: Spera 1999. s. 80.		s. 132.				
102:	Aufklaffen, Foto: Archiv Cibulka. L: Hermann Nitsch 2001. s. 15.		s. 132.				
103:	<i>Das 6-Tage-Spiel</i> . Foto: Archiv Cibulka. Pressbild.		s. 134.				
104	<i>80. aktion</i> (1984), L: Nitsch 1988. s. 76. Foto: Archiv Cibulka .		s. 134.				
105	<i>Mittagsfinale</i> . V: Kasperak 1998:1.		s. 134.				
106	<i>Mittagsfinale</i> . V: Kasperak 1998:1.		s. 136.				
107	“	“	s. 136.				

Appendix

Partitur

Källa : L: Nitsch 1998: 227-242

das kreuz mit dem daran gebundenen nr 14 wird vor dem ohren getragen u vor dem ohren wieder gelegt
 (kopf richtung oben)

0	3	3	3
1 km			
2 km			

1 2 3

das kreuz mit dem daran gebundenen nr 14 wird vor dem ohren aufgestellt nr 14 wird blut in den mund gegeben

0	3	3	3
1 km	6	6	6
2 u	6	6	6
8 u	6	6	6
8 km	6	6	6
2 u	6	6	6
2 km	6	6	6
1 km	6	6	6
2 u	6	6	6
2 km	6	6	6
8 u	6	6	6

4 6 6

nr 14 wird blut in den mund gegeben

rechts neben dem ohren wird mit dem kreuz an der hantel einen ein ein schallendes schreien u schreien befehrt. das schreien wird aufgewendet. blut u kreuz u schreien wird auf die hantel allenden

0	3	3	3
alle km 1+2 bl. pulk	6	6	6
alle km 1+2 bl. pulk	6	6	6
alle km 1+2 bl. pulk	6	6	6
alle km 1+2 bl. pulk	6	6	6

gr. tr. 80 gang kreuz

geschmack	geschmack
zucker	wein (weiss)
schokolade	schokolade
SALZ	helfer
milch fleisch	altier
empfehlung	empfehlung

(an der schallwand)

ur 14. wird blut in den mund gegeben

links neben den offenen mund ein gerichtetes / blut
 an der schallwand an den hinteren wänden und gekehrt

0 befrist. 3 3 3
 1-2 kl + pick. 6 6 6
 alle hörer 6 6 6
 alle ton 6 6 6

1 2

ur 14. wird blut in den mund gegeben

das linke schenkel wird angewendet. blut u. harses wasser
 wird auf die berakt alleenden gedanne gerichtet

0 3 3 3
 1-2 kl + pick. 6 6 6

1 hörer
 " "
 " "
 " "
 " "
 " "
 1 hörer
 2 " "
 " "
 " "
 1 pa
 2 " "
 " "
 " "
 1 sit
 2 aut
 66 hörer

6 6 6
 6 6 6
 6 6 6

des laub der schwenke / von 2 schenken
 wird auf gehalten

47

58

68

no 14 wird blut in den mund gegeben

das kalte schwein wird angewendet. blut u. leinwasser wird über die herabfallenden gedärme geschüttet

0 3 3 3

1 ll. ll. + pi. ll.

das kalte schwein wird angewendet der leit der schwein wird von 2 ahnen ~~...~~ aufgeschliffen. blut u. leinwasser wird über die herabfallenden gedärme geschüttet

1 lb
2 "
f "
1 lb
2 "
f "
k. k. lb
1 lb
2 "
f "
f "
1 lb
2 ps
f ps
f ps
1 lb
2 lb
k. k. lb
0. pedal



6 6 6
6 6 6
6 6 6

anmedino

flench

schweiß (gesalzen)
salz
gras

weines fleisch
gran. fisch
fleisch

der leit der schwein wird ^{von 2 ahnen} aufgeschliffen

nr 14 wird Blut in den Mund gegeben das links u. rechte
 Rippen mit Wund angewendet, während die Labor von ahkuen
 auf geschliffen werden. Blut u. heisse wasser wird auf die
 benachteiligten gedraunt geslutet

nach dem pfliff mit einem gellen pfliff und ein kreuztrag
 balne in die mitte des hals gelegt.

~~Handwritten scribble~~

nach dem pfliff mit
 einem gellen pfliff und
 nr 15 es in die mitte
 mit einem heisse wasser
 an der hals gelegt. es wird
 an die kreuztrag balne
 balunden angewendet
 3 mal

	0	3	3	3
Alle 20 pfliff	6	6	6	6
alle hines	6	6	6	6
alle hines	6	6	6	6
n hines	6	6	6	6
n hines	6	6	6	6
1 hines	6	6	6	6
2 hines	6	6	6	6
3 hines	6	6	6	6
4 hines	6	6	6	6
5 hines	6	6	6	6
6 hines	6	6	6	6
7 hines	6	6	6	6
8 hines	6	6	6	6
9 hines	6	6	6	6
10 hines	6	6	6	6
11 hines	6	6	6	6
12 hines	6	6	6	6
13 hines	6	6	6	6
14 hines	6	6	6	6
15 hines	6	6	6	6
16 hines	6	6	6	6
17 hines	6	6	6	6
18 hines	6	6	6	6
19 hines	6	6	6	6
20 hines	6	6	6	6
21 hines	6	6	6	6
22 hines	6	6	6	6
23 hines	6	6	6	6
24 hines	6	6	6	6
25 hines	6	6	6	6
26 hines	6	6	6	6
27 hines	6	6	6	6
28 hines	6	6	6	6
29 hines	6	6	6	6
30 hines	6	6	6	6
31 hines	6	6	6	6
32 hines	6	6	6	6
33 hines	6	6	6	6
34 hines	6	6	6	6
35 hines	6	6	6	6
36 hines	6	6	6	6
37 hines	6	6	6	6
38 hines	6	6	6	6
39 hines	6	6	6	6
40 hines	6	6	6	6
41 hines	6	6	6	6
42 hines	6	6	6	6
43 hines	6	6	6	6
44 hines	6	6	6	6
45 hines	6	6	6	6
46 hines	6	6	6	6
47 hines	6	6	6	6
48 hines	6	6	6	6
49 hines	6	6	6	6
50 hines	6	6	6	6

Element som ingår i *Mittagsfinale*

Spelplats före

E1a (O)	3 dukar stallvägg, 1 duk mark
E1a (V)	
E1a (B)	1 tjur
E2a (korsbår)	
E2b (V)	
E2b (S)	

Fas 1

E1a (O)	3 dukar stallvägg, 1 duk mark, 1 kors, 2 kannor
E1a (V)	1 blod, 1 vatten
E1a (B)	1 tjur, 1 modell
E2a (korsbår)	
E2b (V)	1 korsfästning, 1 Transport av rekvisita (frambärande av kors till stallvägg)
E2b (S)	1 blod och vatten i mun, 1 aufklaffen

Fas 2

E1a (O)	3 dukar stallvägg, 1 duk mark, 1 kors, 6 kannor, 2 tråg
E1a (V)	3 blod, 3 vatten
E1a (B)	1 tjur, 1 modell, 2 svin, 2 inälvor
E2a (korsbår)	
E2b (V)	1 korsfästning, 2 transport av rekvisita (frambärande av svin till stallvägg), 2 upphängning av djurkropp
E2b (S)	1 blod och vatten i mun, 2 aufklaffen, 2 ausweiden

Fas 3

E1a (O)	3 dukar stallvägg, 1 duk mark, 1 kors, 6 kannor
E1a (V)	3 blod, 3 vatten
E1a (B)	1 tjur, 4 modeller, 2 svin, 2 inälvor
E2a (korsbår)	3 korsbårar
E2b (V)	3 kors(bårs)fästningar ¹ , 3 transport av rekvisita (frambärande av modeller till stallvägg)
E2b (S)	1 blod och vatten i mun, 2 aufklaffen, 2 ausweiden

Fas 4

E1a (O)	3 dukar stallvägg, 1 duk mark, 1 kors, 7 kannor
E1a (V)	7 blod ² , 6 vatten
E1a (B)	1 tjur, 4 modeller, 2 svin, 2 inälvor
E2a (korsbår)	3 korsbårar

E2b (V)	3 placering av korsfästa i lutande position
E2b (S)	4 blod och vatten i mun, 1 aufklaffen, 2 ausweiden, 1 blod på ögonbindel

Fas 5

E1a (O)	3 dukar stallvägg, 1 duk mark, 1 kors
E1a (V)	
E1a (B)	1 tjur, 4 modeller, 2 svin
E2a (korsbår)	3 korsbårar
E2b (V)	1 placering av korsfäst på marken
E2b (S)	4 uttransport av korsfästa

Spelplats efter

E1a (O)	3 dukar stallvägg, 1 duk mark
E1a (V)	
E1a (B)	1 tjur, 2 svin
E2a (korsbår)	
E2b (V)	
E2b (S)	

¹ Här räknas korsfästningen av nr. 15 som i beskrivningen av handlingsförloppet räknats till förberedelser inför fas 3.

² Blod på ögat blir en extra blod förutom blod i munnen