Dietro l'altare di_Behind the altar of
Hermann Nitsch
SHIN
PRODUCTION

Dietro l’altare di_Behind the altar of

Hermann Nitsch

Hermann Nitsch
Atelier Hermann Nitsch Prinzendorf, agosto_August 2007

Indice_Summary

6 Dietro l'altare di Hermann Nitsch
Behind the altar of Hermann Nitsch
Danilo Eccher

16 L'architettura del Teatro delle Orge e dei Misteri
The architecture of the O.M. Theatre
Hermann Nitsch

36 L'ultima cena
The last supper
Hermann Nitsch

48 La musica del Teatro O.M.
The O.M. Theatre's music
Hermann Nitsch

62 Il camice del pittore
The paint shirt
Hermann Nitsch

78 Biografia
Biography

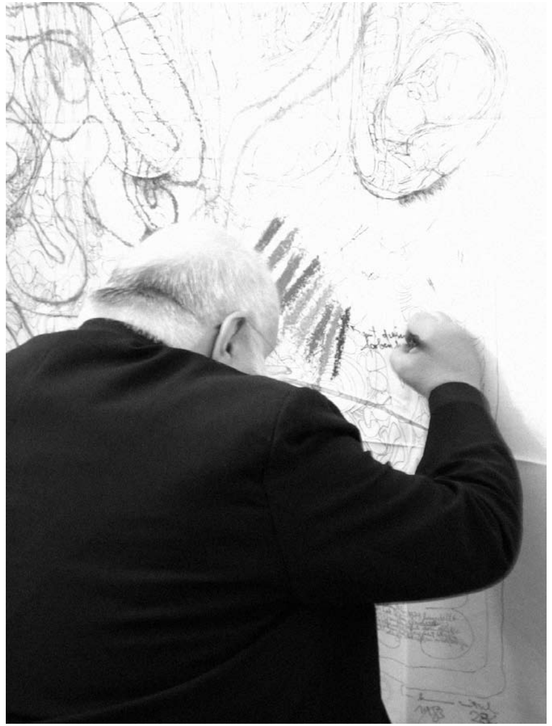
Pagina destra_Right page
Atelier Hermann Nitsch, maggio_May 2008

Sotto_Below
Hermann Nitsch, a_in Verona, maggio_May 2009

Dietro l'altare di Hermann Nitsch

Danilo Eccher

Nel complesso universo dell'Orgien Mysterien Theatre, la centralità liturgica è assegnata all'azione performativa, al gesto ripetuto e ossessivo di un rituale dionisiaco dove confluiscono la sedimentazione sacrale del mistero cattolico e le frenesie sabbatiche di un esoterismo medievale, dove la rinascita simbolica del processo sacrificale assume le tonalità della perversione baccanale, dove la dimensione di una soffusa e magica spiritualità sfuma nella torbida e lasciva corrosione carnale. L'azione liturgica che Nitsch affida all'intero processo dell'OMT è la sintesi suprema di una creatività totale che confonde i linguaggi, ne sovrappone i toni, amalgama tempi e recitazioni. L'intreccio filosofico e religioso da cui scaturisce il percorso artistico di Nitsch non rappresenta solo l'enigma di un ingorgo esistenziale che tutti noi cerchiamo di affogare nella liquidità razionale, ma anche l'esigenza di una molteplicità di parametri espressivi che, solo attraverso il loro intreccio e la loro comunione, sanno raggiungere verità altrimenti inafferrabili. Musica, danza, pittura, recita, canto sono gli strumenti che lo sciamano agita durante il suo caotico viaggio attraverso le tenebre della verità, sono i mezzi con cui si muove nel corpo teatrale di un pubblico che non può essere solo spettatore, di una verità che non può essere solo rivelata ma anche vissuta e condivisa. Ecco allora affiorare, nella gelatinosa superficie visionaria, di volta in volta, il rituale della Crocefissione, quello del sacrificio di Abramo, i balli tarantolati delle magie meridionali, l'estasi ascetica delle danze dei dervisci, l'abbandono alle frenesie dei piaceri corporali della classicità ellenistica, ma anche le feste funerarie tardo medievali nel Nord. È un oscuro compendio di antropologia culturale europea quello che si addensa nell'arte di Hermann Nitsch,



un amalgama grumoso, pastoso, un bitume concettuale che raccoglie e affastella diverse suggestioni, distinti richiami, pensieri lontani per un'unica mappa intellettuale alla ricerca dei segreti della vita. La filosofia di Nitsch, che l'azione espressa nell'OMT testimonia, rappresenta una grande danza nella storia del Pensiero occidentale, un sublime attraversamento dei più importanti snodi di fede che l'intelletto ha prodotto, un azzardo speculativo lungo gli itinerari della ragione. È forse questo approccio disarticolato al pensiero che richiede quel capovolgimento schematico, che suggerisce la necessità di un protocollo definito, che, formalmente, costituisce l'ossatura di quella teatralità liturgica in cui si coagula l'essenza dell'arte di Hermann Nitsch. L'impianto liturgico è dunque, oltre ad un esito compositivo straordinariamente efficace e definito, anche uno strumento formale capace di riordinare e impaginare la frastagliata complessità del pensiero dell'artista. Ma, come in ogni liturgia, vi è un aspetto pubblico, quello dell'azione sacrificale e orgiastica, e un aspetto propedeutico, più discreto, quasi riservato, che l'artista studia ed analizza in un tempo dilatato, affrontando ogni dettaglio, trascrivendo ogni movimento, soffermandosi su ogni nota musicale, definendo minuziosamente tempi e ritmi. È il lento lavoro preparatorio dell'azione, la scrittura dell'evento; è il segreto cerimoniale che si compie dietro l'altare dell'OMT, un cerimoniale fatto di ossessivi disegni, insistite partiture musicali, dettami scenografici, tempi teatrali, ruoli e campi recitativi. Tutto deve muoversi lungo le tracce definite dall'artista, la casualità è ordinata e composta, il gesto ritrova la sua cornice e l'improvvisazione i suoi confini.
In queste dinamiche sotterranee, in questo studio preparatorio, un ruolo determinante è assegnato al processo di vestizione, non il trucco scenografico dell'attore ma, piuttosto, un rituale simile, per eleganza e drammaticità alla vestizione del torero; oppure, per sacralità e mistero, all'officiante delle chiese cattoliche o ortodosse; o ancora, alla tensione nel momento della fasciatura del pugile.
Anche l'artista indossa la tunica rituale, come il bastone dello sciamano, si lascia avvolgere dal suo candore, s'inebria del suo profumo, ben sapendo che candore e profumo svaniranno nel primo istante dell'Azione. Eppure, il valore simbolico della tunica trascende l'oggetto, ne travolge il significato strumentale, ne dimentica la memoria storica, ne abbandona l'immagine spettacolare. Non è più quindi la semplice veste che s'indossa per proteggersi da un gesto che si sa incontinente; non è più nemmeno il tradizionale camice che l'artista indossa nell'atelier per non inzupparsi di colore; non è nemmeno l'abito di scena che l'attore indossa per calarsi nella parte e iniziare la recitazione.
Le tuniche di Nitsch sono opere intrise di gesti, calate nelle azioni, modellate dal corpo dell'artista e dai suoi movimenti; reliquie misteriose di un corpo che si è dissolto nel sacrificio dell'arte, Sindone profane di una presenza che ha compiuto il suo percorso sacrale. Non è dunque un caso o un semplice aspetto formale se spesso le tuniche vengono "crocefisse" sulla tela, se la loro testimonianza scardina il superficiale impianto compositivo, se la loro presenza reliquiale impone una lettura più cauta e severa dell'opera. Tuniche che, pur intrise di vari pigmenti o grassi o sangue, non abbandonano mai la loro semplice povertà, non tradiscono la loro francescana umiltà. Vesti nere, rosse, viola, verdi che accolgono con gioia i colori, che trasudano memorie, che rappresentano il volto di un'opera ormai compiuta, dissolta, svanita, ma il cui pulsare emozionale, il cui peso sacrificale permane nelle sue orme, nelle sue pieghe, nella sua sagoma liturgica. Se la camicia rappresenta il corpo dell'arte, il disegno ne è il segreto visionario, un segno ossessivo, insistito, caparbiamente involuto, contorto, tormentato, apparentemente incerto, sicuramente complesso. È un tratto sofferto, attratto dalle carni del racconto, quasi indifferente al tema dell'immagine ma stupefacentemente concentrato sulle fibre della sua struttura, sul sistema sanguigno della figura.

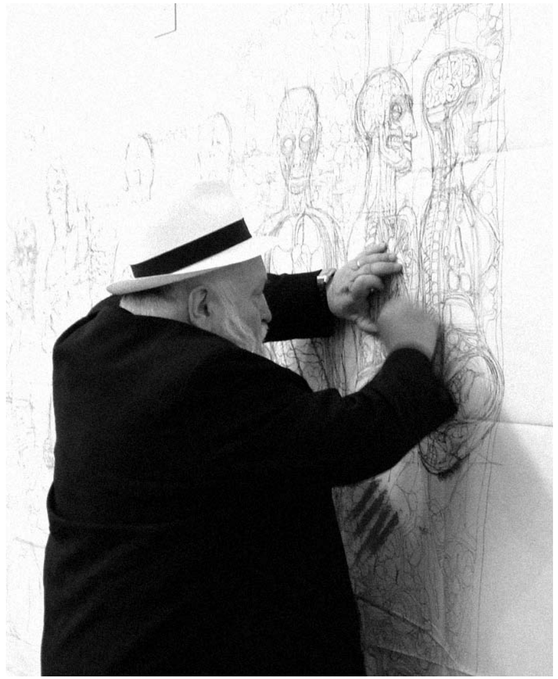
Come la vestizione della tunica precede la magia dell'Azione, così il disegno sembra quasi scostarsi dal gesto, allontanare l'istintività e la casualità, ripiegare in una riflessività più ombrosa e contenuta. Il disegno di Nitsch è il frutto di una meditazione ascetica, estasi e sospensione di un agire maniacalmente assente. Il racconto si compie altrove, quasi come se esistesse un piano narrativo sovrapposto e indipendente da una scrittura completamente assorbita dalla contemplazione del proprio corpo. La linea di grafite o di pastello si snoda e si riavvolge in volute costanti, come una sorta di intestino segnico dal quale affiorano brandelli di immagine, trame di racconti appena accennati. È l'affermazione di iconografia morbosa, soffocantemente invasiva, che seziona e scompone ogni figura, che pare moltiplicarsi all'infinito, si espande, si genera, esplode in una vegetazione di segni inarrestabile, una foresta di linee che s'intrecciano e si sovrappongono, si cancellano e si rafforzano. Allora, la sacralità tematica di opere come *Ultima cena* oppure *Gerusalemme* o ancora *Crocefissione* svapora nel caotico proliferare di linee dalle quali scaturisce l'energia del disegno, la tensione formale di un linguaggio che autisticamente si perde nella propria grammatica. Un disegno che ricorda l'ossessione dei lavori di Marisa Merz, che respira le atmosfere delle incisioni di Piranesi, che accarezza le forme architettoniche di Gaudì o la durezza del tratto di Graham Sutherland. Il segno di Hermann Nitsch conserva una strana pulsione, una sorta di silenzio compositivo che insegue la linea, un'attesa, un'assenza; è la percezione di un disegno che vuole trattenere per sé il senso del racconto, che concede allo sguardo solo l'abbraccio convulso di confuse figure, ma che conserva solo per sé il segreto dell'emozione narrativa. Non serve ricercare l'immagine, inutile indagare sulla composizione, la vera essenza di questo disegno è l'abbandono al movimento della linea, cedere al ritmo sinuoso di un tratto che scivola incessante sulla carta o sulla tela per tessere il proprio mondo visionario, la propria realtà immaginifica, l'unica verità di queste incantevoli tracce.

Anche la musica, che certamente rappresenta una parte centrale in tutta l'opera di Hermann Nitsch, cela alcuni aspetti più discreti e intimi della sua ricerca, dietro il suo altare compare la sua scrittura o meglio il suo disegno.
Una musica che emerge dalla fitta foresta di segni, appunti, note che abitano lo spazio di un pentagramma ormai esploso, frantumato, dissolto. Gli spartiti musicali di Nitsch sono opere a sé stanti, hanno una propria anima e una propria emozione che trascende l'esecuzione sonora. Come la linea grafica, in qualche modo, vagava oltre l'impianto narrativo, così la scrittura musicale sembra quasi reclamare un protagonismo autonomo, sembra esibire una certa indifferenza e lontananza dall'esecuzione. Straordinariamente minuziosa, definita, precisa, controllata, la scrittura musicale di Nitsch non si limita a semplice strumento tecnico-formale, non è un manuale rigidamente applicabile: questa preziosa forma di disegno ha una propria poesia, un sentimento particolare, un'eleganza formale che deve essere contemplata ancor prima che suonata. Ecco allora che questi fogli ricchi di segni e annotazioni, macchie e gesti, propongono una qualità artistica rara e sofisticata, sono come un sottile soffio, un

Pagina sinistra_Left page
Hermann Nitsch
Prinzendorf, Pentecost Feast 2009

Sotto_Below
Hermann Nitsch
a_in Verona, maggio_May 2009
© Boxart Galleria d'Arte, Verona (Italy)

leggero sussurro, un pensiero sospeso da cui scaturisce, imponente e fragorosa, la forza mistica dell'Azione, il gesto purificatorio e salvifico del sacrificio, il colore spaventoso e vitale del sangue, la carnalità contorta delle viscere. L'altare è allora il palcoscenico di una recita che ha come soggetto unico la vita.

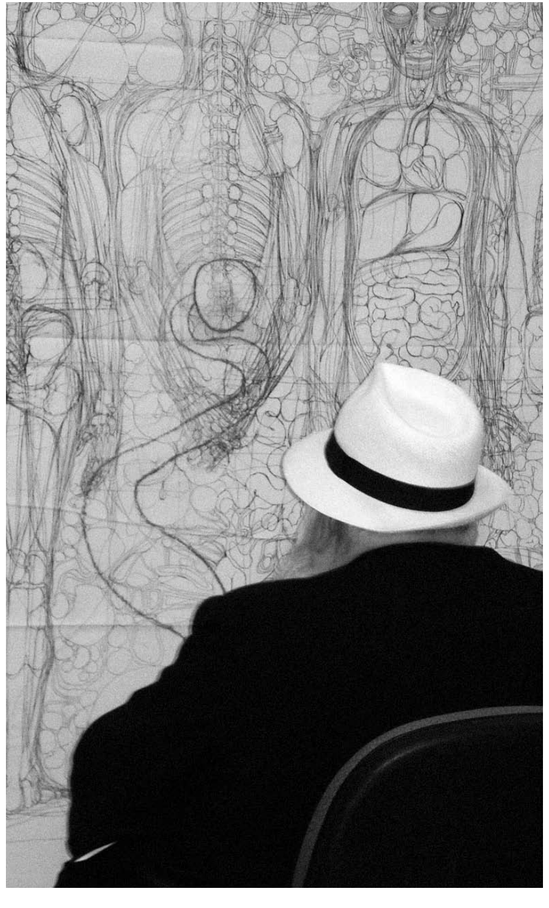


Behind the altar of Hermann Nitsch

Danilo Eccher

In the complex world of the Orgien Mysterien Theatre, the liturgical focus is on the action of performance, on the obsessive, repetitive gesture of a Dionysian ritual that draws in the sacral essence of Catholic mystery and the sabbatical frenzies of medieval esotericism. Here the symbolic renascence of a sacrificial process acquires shades of bacchanalian perversion, where a dimension of suffused, magical spirituality fades into a lascivious, turbid corrosion of the flesh. The liturgical action that Nitsch entrusts to the entire process of the OMT is the supreme synthesis of a form of total creativity that mingles languages, overlapping their tones, and blending times and recitals.
The philosophical and religious interweavings that inspire Nitsch's artistic process represent not just the enigma of the existential congestion that we all try to drown in the flow of rationality, but also the need for a whole range of expressive parameters capable of reaching otherwise inaccessible truths through interaction and communion. Music, dance, painting, acting, and singing are the media that the shaman agitates during his chaotic journey through the obscurity of truth. They are the means with which he moves through the theatrical body of an audience who cannot just be spectators, and through a truth that cannot be simply revealed but that must also

be experienced and shared. And thus it is that, on each occasion, the gelatinous, visionary surface is broken by the ritual of the Crucifixion, or of the sacrifice of Abraham, by the tarantular dances of southern witchery, the ascetic ecstasy of Dervish whirling, and by abandonment to the frenzies of bodily pleasures of Hellenistic classicism, but also by those of late-medieval funeral feasts in the North. What we see condensing in Hermann Nitsch's art is a dark compendium of European cultural anthropology, a cloggy, pasty amalgamation, a conceptual bitumen that bunches together different influences, distinct references, and distant thoughts. It does so in order to create a single intellectual map in a search for the secrets of life. Nitsch's philosophy, which emerges through the action of OMT, is a great dance through the history of Western thought, a sublime journey through the most important junctions of faith that the intellect has ever produced. It is a speculative gamble along the paths of reason. It is possibly this disjointed approach to thought that requires this schematic overturning, suggesting the need for a special protocol which, in formal terms, constitutes the backbone of the liturgical theatricality in which the essence of Hermann Nitsch's art acquires form. As well as being extraordinarily effective and well-defined, the liturgical structure is also a formal instrument that is capable of rearranging and organising the jumbled complexity of the artist's thought. But, as in any liturgy, there is a public side to it, which is that of the sacrificial and orgiastic action, and a more discreet, almost modest preparatory aspect that the artist studies and analyses in an extended time, tackling each detail, transcribing



Hermann Nitsch
a_in Verona, maggio_May 2009
© Boxart Galleria d'Arte, Verona (Italy)

each movement, dwelling on each musical note, and meticulously establishing times and rhythms. It is the slow preparatory work of the action and the writing of the event, it is the ceremonial secret that takes place behind the altar of OMT. It is a ceremonial consisting of obsessive drawings, insistent musical scores, scenographic rules, dramatic tempos, and recitative roles and fields. Everything has to move along the lines traced out by the artist, the randomness is well-ordered and composed, and each gesture finds its own frame and improvisation discovers its own boundaries. In the subterranean mechanisms in this preparatory study, a decisive role is that of the process of dressing – not as a stage effect for the actor but rather as a ritual that is similar, in terms of elegance and drama, to that of the dressing of a bullfighter or, in terms of sacrality and mystery, to the investment of the ministrant in the Catholic and Orthodox churches, or to the moment when a boxer is bound. The artist too wears a ritual tunic, the way a shaman carries his rod, letting himself be enveloped in its whiteness. He is inebriated by its perfume, knowing full well that its purity and perfume will vanish the moment the Action starts. And yet the symbolic value of the tunic transcends the object, sweeping aside its instrumental value, forgetting its historical memory, and abandoning its spectacular image. In other words, it is no longer just a garment worn to protect against a gesture known to be incontinent, and it is not even the traditional white coat that the artist wears in his studio in order not to be drenched in colour. Nor is it the stage costume that the actor wears in order to enter the part and start acting. Nitsch's tunics are works laden with gestures, immersed in the actions, and modelled by the artist's body and movements. They are the mysterious relics of a body that has been dissolved in the sacrifice of art, profane holy shrouds of a presence that has run its sacred course. It is thus no coincidence and no merely formal aspect that the tunics are often "crucified" on the canvas, that their testimony demolishes the superficial layout of the composition, and that their presence as relics demands a more cautious and strict interpretation of the work. Even though soaked in pigments or grease or blood, these tunics never abandon their simple poverty. They never betray their Franciscan humility. Black, red, violet, and blue garments that joyfully welcome colours, oozing memories, and representing the face of a work that is now complete and that has dissolved and vanished, but the emotional pulsation and sacrificial traces of which remains in its wake, in its folds and in its liturgical outlines.

While the coat represents the body of art, the drawing is its visionary secret, and its obsessive and insistent sign, a sign that is obstinately involuted, contorted, tormented, apparently uncertain, and always complex. It is a trace of suffering, attracted by the flesh of the tale, almost indifferent to the subject of the image, but stunningly concentrated on the fibres of the structure and on the sanguineous system of the figure. Just as the donning of the tunic preceded the magic of the Action, so the drawing almost appears to depart from the gesture, distancing instinctiveness and randomness, and falling back on a more shadowy and contained form of reflection. Nitsch's drawing is the result of ascetic meditation, ecstasy, and the

suspension of an obsessively absent action – the story takes place elsewhere, almost as though there were a narrative plane superimposed on, and independent from, a script that is completely absorbed by contemplation of his own body. The line of graphite or pastel winds its way and recoils in constant volutes, like a sort of symbolic intestine from which shreds of images and barely hinted plots emerge. It is the morbid, suffocating, invasive affirmation of an iconography that dissects and breaks down each figure, appearing to multiply infinitely, expanding, self-generating, and exploding into an unstoppable world of signs and a forest of lines that intersect and overlap, cancelling and reinforcing each other. The thematic sacrality of works like *Last supper* or *Jerusalem*, as well as *Crucifixion*, evaporates in the chaotic proliferation of lines from which the energy of the drawing and the formal tension of a language that is autistically lost in its own grammar burst forth. A drawing that recalls the obsession of Marisa Merz's works, but breathes the atmospheres of Piranesi's engravings, caressing the architectural forms of Gaudí or the harsh touch of Graham Sutherland. Hermann Nitsch preserves a strange inspiriting force, a sort of compositional silence that follows the line, expectation and absence. It is the perception of the drawing that aims to keep the sense of the narrative to itself, allowing the eyes only the convulsed embrace of confused figures, while keeping the secret of narrative emotion for itself alone. There is no need to search for the image or probe into the composition, for the real essence of this drawing is its abandonment to the movement of the line, giving in to the sinuous rhythm that slips unceasingly onto the paper or canvas,

Hermann Nitsch, Beatrice Benedetti
Galleria Boxart, Verona, ottobre_October 2007

weaving its own visionary world, its own imaginative reality, and the only truth of these bewitching traces.

The music too, which certainly plays a key role in all Hermann Nitsch's work, conceals some of the more discreet and intimate aspects of its research, and behind its altar we see its writing, or rather its drawing. It has a music that emerges from the dense forest of signs, jottings, and notes that inhabit the space of a pentagram that is now exploded, shattered, dispersed. Nitsch's musical scores are works in their own right, for they have a spirit of their own and an animation that transcends their performance. Like the graphic line, in a certain sense it wanders beyond the narrative order, so that the musical score seems almost to demand a leading place of its own, appearing to show a certain indifference to and distance from the performance. Extraordinarily meticulous, clearly defined, precise, and controlled, Nitsch's musical score is not just a mere technical and formal instrument, and it is by no means just a rigidly applicable manual, for this precious form of drawing has a poetry of its own, a particular feeling, and a formal elegance that must be contemplated even before it is played. And thus these sheets with their wealth of signs and notes, marks and gestures, offer a rare and sophisticated artistic quality. They are like a subtle breath, a light murmur, a suspended thought from which the mystical power of the Action bursts forth majestically and thunderously. It is the purifying, redeeming gesture of sacrifice, the horrific, life-giving colour of blood, and the contorted carnality of the viscera. So the altar becomes the stage for a play where the only subject is life itself.

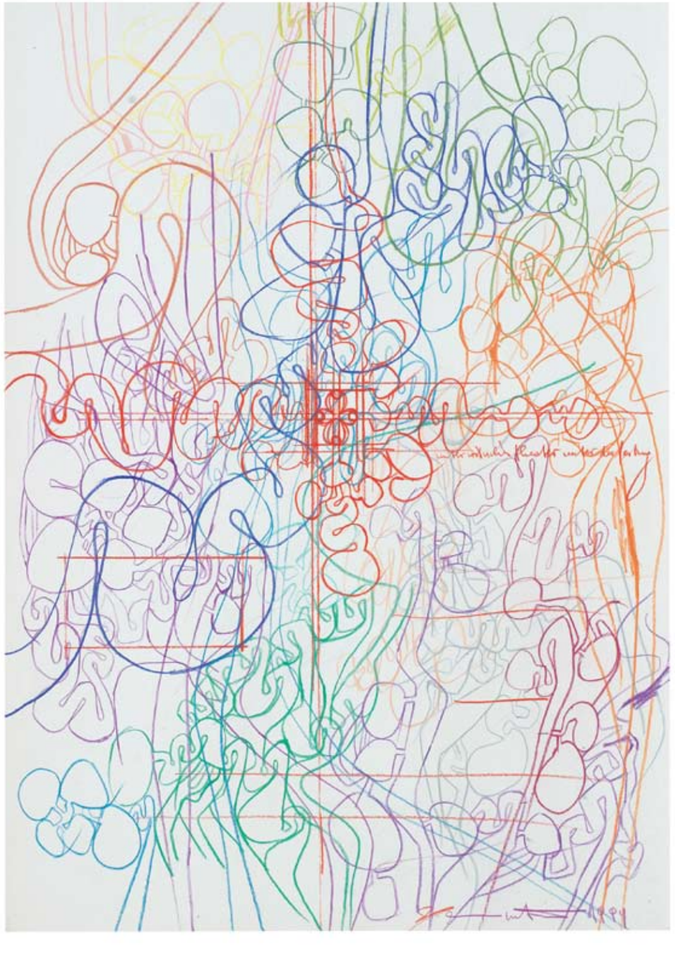
Hermann Nitsch, Giorgio Gaburro
Galleria Boxart, Verona, ottobre_October 2007

L'architettura del Teatro delle Orge e dei Misteri

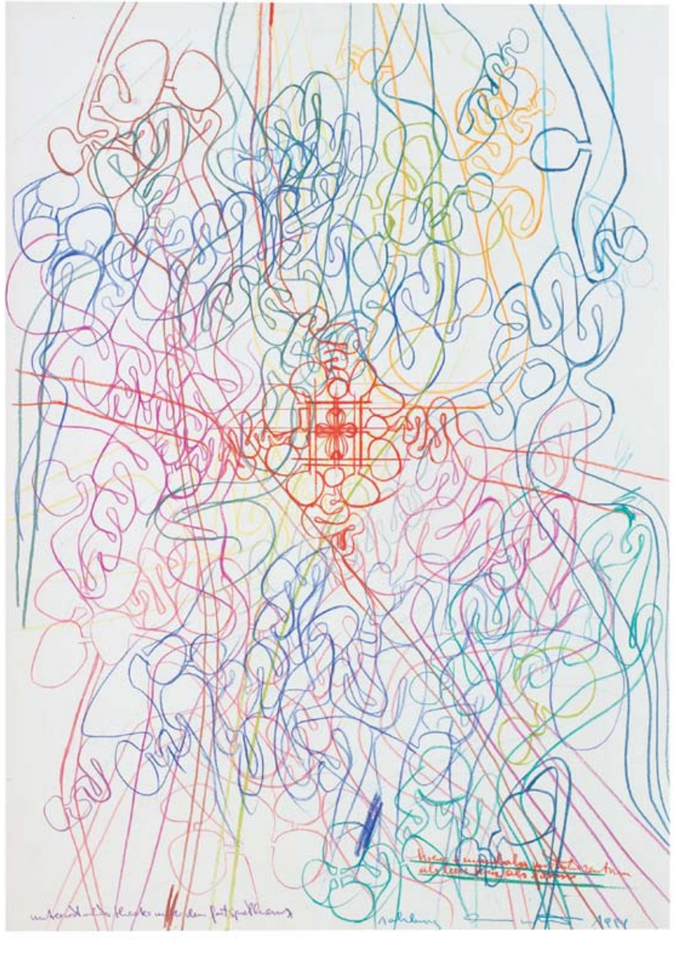
L'OMT (il Teatro delle Orge e dei Misteri) sarà costruito a Prinzendorf-sullo-Zaya, in provincia di Vienna, nel sud dell'Austria. Le vigne, i frutteti, i pascoli, i campi e i sentieri delle cantine attorno a Prinzendorf, impregnate dell'odore greve del vino, si addicono perfettamente alle processioni e agli eventi dell'OMT.
Il paesaggio della Wienviertel (la provincia di Vienna) ha avuto un'influenza decisiva sul mio lavoro, e la campagna che si estende per molte miglia attorno è il set ideale dell'OMT Festival.
Il punto d'inizio del teatro è il castello di Prinzendorf e la costruzione del teatro dovrebbe lasciare inalterato l'ambiente che circonda Prinzendorf. (1969)

L'architettura sotto terra

Non posso sopportare di vedere ancora nuove architetture, mi deprime e mi disgusta. La società è così maledetta che persino i moderni edifici commerciali sono orrendamente repellenti. Poiché non intendo sfregiare ulteriormente il mondo, e soprattutto poiché il mondo non dovrebbe essere sfigurato da ripugnanti edifici contemporanei, desidero che l'OMT venga costruito sotto terra. In questo modo, voglio puntare l'attenzione sulla sola forma di costruzione possibile oggi. Sotto terra c'è abbastanza spazio.
Cunicoli da talpa scavati nella terra rappresentano un innovativo allontanamento dalla pochezza dell'esperienza umana. E il fatto che questi cunicoli siano espressamente delle imitazioni del modo di vita di piante e vegetali, dovrebbe rammentarci che il mondo in cui viviamo è biologicamente dipendente, e come tale dovrebbe esser visto. (1969)



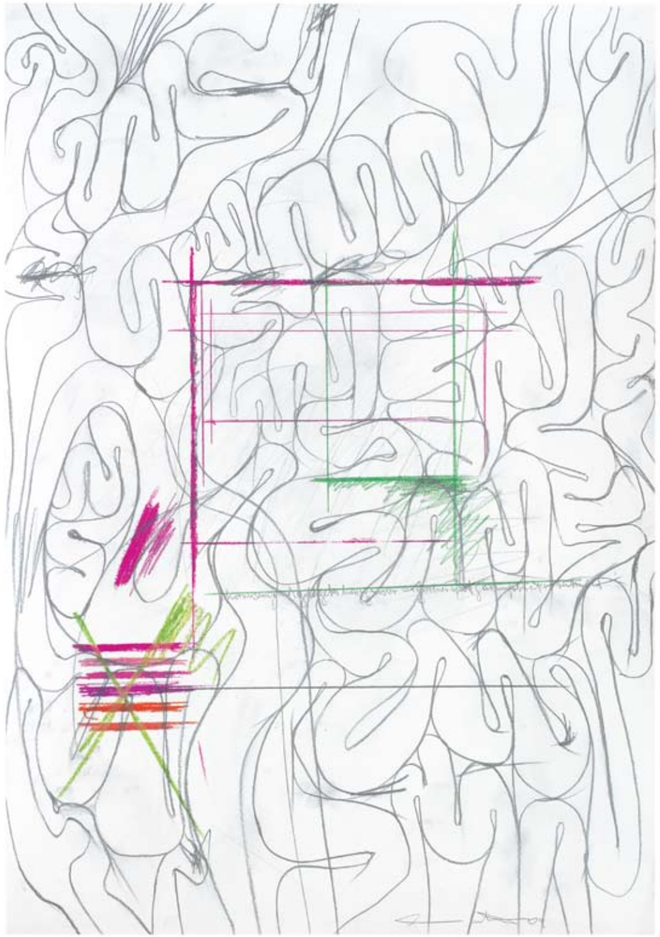
Senza Titolo_Untitled (disegno di architettura_architectural drawing), 1994
Matita su carta_Pencil on paper
70 x 50 cm



Senza Titolo_Untitled (disegno di architettura_architectural drawing), 1994
Matita su carta_Pencil on paper
70 x 50 cm

Azione e architettura

Nel 1965 ho iniziato a concepire le stanze dove dovrebbe svolgersi la mia azione di sei giorni. Intendo costruire un teatro sotterraneo sotto Prinzendorf-sullo-Zaya, per ospitare tutti gli eventi che non potranno essere eseguiti all'aperto né nelle stanze del castello. L'oscurità uterina dei cunicoli sotterranei e delle stanze e, soprattutto, la vita riparata e vegetativa di un ventre senza luce, esercitano su di me una fortissima attrazione.
Nel mondo sotterraneo, nella tomba, nella terra ha luogo il nascente sonno della morte.
La discesa analitica nella sfera vegetativa inconscia a cui aspirano le mie performance, ha il suo equivalente effettivo nella realtà spaziale e architettonica. Essa discenderà nelle caverne, nelle catacombe, nelle tombe. Mentre disegnavo il complesso del teatro, mi resi subito conto che fra gli happening e l'architettura c'era una relazione complementare. Ogni forma di happening richiedeva uno spazio dal carattere ben distinto e, viceversa, ambienti e passaggi diversi avevano bisogno di un certo tipo di happening. Entrambi i mezzi, architettura e happening, si influenzavano a vicenda, sfidandosi l'uno con l'altro. La componente architettonica del mio progetto di teatro non è ancora conclusa. Vi lavoro costantemente, con una conseguente profusione di disegni da cui sceglierò i migliori per l'esecuzione finale. Inoltre, dalla pratica del disegno traggo ispirazione per nuovi happening. Dal momento che, inevitabilmente, esistono dei limiti a ciò che può essere effettuato durante una performance, ci sono concetti e copioni concepiti per gli happening che con tutta probabilità non potranno mai essere attuati. Gli happening vanno nella direzione dell'arte concettuale. Se certi concetti siano attuabili o meno al momento non è essenziale – la costruzione può espandersi e oltrepassare tutte le barriere: è possibile pensare a "drammi-happening" che abbiano luogo in città sotterranee concepite appositamente per questo scopo, o performance della durata di svariate settimane. La maggior parte dei miei disegni illustra la pianta di queste stanze sotterranee e cunicoli. Dopo che queste stanze e passaggi saranno stati scavati nella terra o nella roccia, rimarranno in uno stato grezzo, o al massimo verranno cinti dal cemento. (1976)

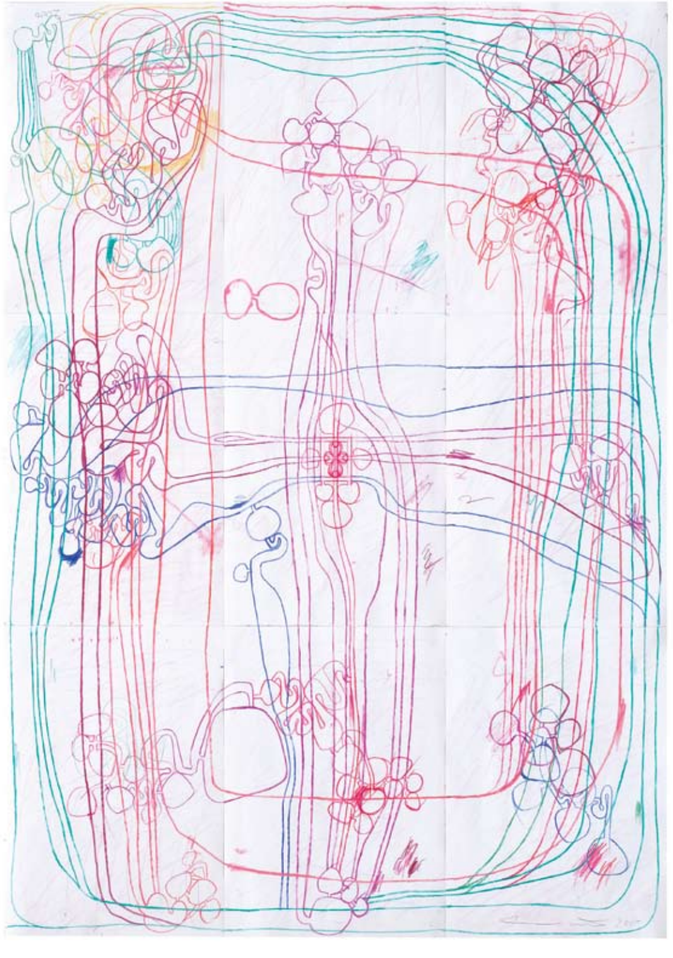


Senza Titolo_Untitled (disegno di architettura_architectural drawing), 2009
Matita su carta_Pencil on paper
100 x 70 cm

L'estetica dei disegni

È innegabile il fatto che spesso i disegni per i miei progetti architettonici siano molto lontani dall'essere realizzabili praticamente, soprattutto perché per queste fantasie di architettura è molto difficile trovare i finanziamenti. Il disegno, l'estetica del disegno diviene, dunque, fine in se stessa. Penso ai progetti mai eseguiti di Michelangelo, Leonardo, Palladio, degli architetti barocchi, di Otto Wagner. La matita che cerca lo spazio scopre un distacco sensuale dal progetto e dalla sua esecuzione. L'estetica specifica dell'avventura del disegnare inizia ad intossicare e a sedurre il disegnatore; inoltre, i passaggi sotterranei nella carne della terra qui presentati richiedono che la terra stessa "trasmetta". Composizioni informali di chiazze, difetti e macchie saranno stampate sopra immagini nitide del sottosuolo. Mi piace quando nel contesto del progetto il disegno diventa fine a se stesso. Tuttavia, questi progetti gravano su qualcosa che è assolutamente fattibile. I numerosi piani stampati in vari colori uno sull'altro sono assolutamente possibili e realizzabili, nonostante la densità e l'estensione di ciò che viene pianificato ci riduca all'impotenza.
I miei happening comportano una sensualità estrema: il rovesciamento della realtà fisica e corporea è il tema centrale del Teatro delle Orge e dei Misteri. L'esame degli umidi organi interni insanguinati si ripete costantemente. Il mesenterio delle viscere e gli intestini sono esposti; la vita vegetativa dell'uomo, il lato fenomenico della nostra specie dimostra se stesso costantemente. In conseguenza di ciò, le forme organiche ripetutamente rifluiscono nei miei disegni d'architettura. Il tutto, ogni stadio di sviluppo del fenomeno naturale "uomo", confluirà simbolicamente in questa architettura pullulante. Per questa ragione, il profilo dell'intestino, le forme del rene e del fegato, le sagome degli organi umani e vegetali vengono ripetute. La manieristica espansione del mio progetto di teatro rende concepibile il fatto che i miei happening potrebbero aver luogo dentro un'architettura non solo di singoli organi, ma di un intero corpo umano trasformato in stanze. L'applicazione di quelle che sono primariamente forme organiche astratte disegnate ha condotto ai miei attuali disegni di architettura che imitano i corpi interi e/o prendono questi come riferimento. […]
(1987)

Hermann Nitsch



Senza Titolo_Untitled (disegno di architettura_architectural drawing), 2000
Tecnica mista su carta_Mixed media on paper
89 x 68 cm

The Architecture of the O.M. Theatre

The O.M. Theatre will be built in Prinzendorf on the Zaya, which is the Weinviertel Lower Austria. The vineyards, orchards, pastures and fields and the cellar passages surrounding Prinzendorf, heavy with the smell of wine, are well suited to the procession and happenings of the O.M. Theatre. The landscape of the Weinviertel has had a decisive influence on my work and the countryside for many miles around is the setting of the O.M. Theatre festival.
The starting point for the theatre is the manor house of Prinzendorf. The environs of Prinzendorf shall not be altered through the building of the theatre. (1969)

Architecture under the ground

I can't bear to see any more new architecture, it depresses and disgusts me. Society is so buggered up that even modern commercial buildings are repellently ugly. As I don't intend to disfigure the world further and, above all, as the world should not be disfigured by filthy contemporary buildings, I wish the O.M. Theatre to be built under the ground. In this way I wish to draw attention to the only possible form of building today. Under the earth there is enough room.
Mole passage-ways, dug into the earth, present a creative turning away from the poverty of human experience. That these passages are purposely and vulgarly symbolic imitations of the plant-like and vegetative, should remind us that the world we live in is biologically dependent and should sincerely be seen as such. (1969)

Senza Titolo_Untitled (disegno di architettura_architectural drawing), 2009
Matita su carta_Pencil on paper
100 x 70 cm

Senza Titolo_Untitled (disegno di architettura_architectural drawing), 2009
Matita su carta_Pencil on paper
100 x 70 cm

Action and architecture

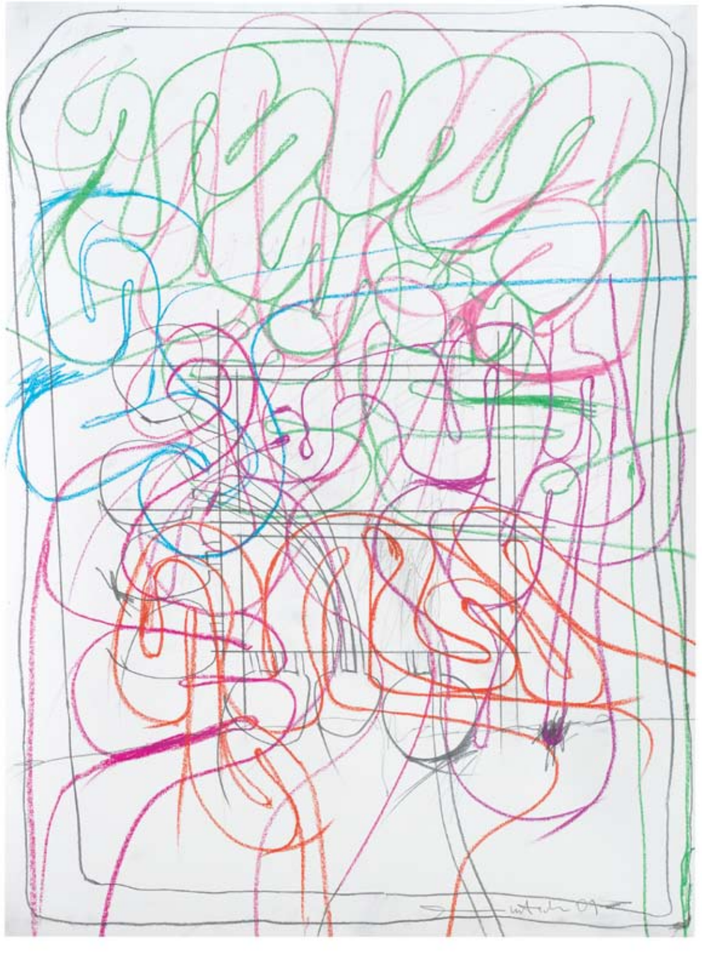
In 1965 I began to plan the rooms in which my 6-day play should take place. I intend to built an underground theatre in Prinzendorf on the Zaya, for all the happenings which won't be executed either in the open air or in the rooms and, above all, the sheltered vegetative life in the lightless womb, exercise a very strong attraction on myself. In the underworld, in the grave, in the earth, the nascent sleep of death takes place.
The analytical descent into the unconscious vegetative zone, which my happenings aspire to, have their actual equivalents in spatial and architectural reality. It will descend to caverns, catacombs and tombs. While drawing the theatre complex, I soon realized that a complementary relationship resulted between happening and architecture. Each respective form of happening required a space with a distinct character and, inversely, different rooms and passages demanded certain happenings. Both media, architecture and happening, influenced one another, challenged one another.
The architectural part of my theatre project has still not been concluded. I work on it continuously, a profusion of designs ensue, from which I shall select the best for implementation. I also continually draw in order to provide inspiration for new happenings. As there are, inevitably, limits to what can be effected through happenings, there are concepts and scores for happenings which will, in all probability, never be performed. Happenings are moving in the direction of conceptual art. The question of whether they are performed is, at present, not essential; the construction can pullulate and break through all barriers. It is possible to plan drama-happenings, which take place in underground towns conceived for this purpose, the performance of which takes several weeks. Most of my drawings illustrate the ground-plan of subterranean rooms and passages. After these rooms and passages have been burrowed out of the earth or rock they will be left in a raw state, or be lined with cement. (1976)

Senza Titolo_Untitled (disegno di architettura_architectural drawing), 2009
Matita su carta_Pencil on paper
100 x 70 cm

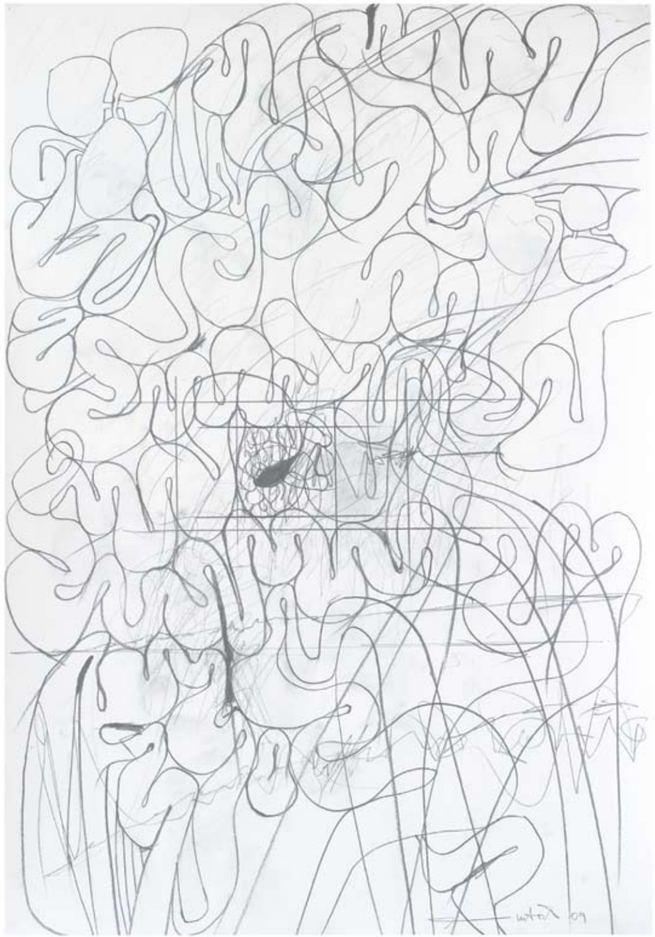
The aesthetic of the drawings

It can't be denied, that often the drawings for my architectural projects are far removed from what is practically realizable, mainly because these architectural fantasies are hardly possible to finance. The drawing, the aesthetics of the drawing, becomes an end in itself. I think of the unexecuted schemes drawn by Michelangelo, Leonardo, Palladio and the baroque architects and up to Otto Wagner. The space-seeking pencil discovers a sensuousness detached from the project and its implementation. The specific aesthetics of the drawing venture begins to intoxicate and seduce the designer. The subterranean passages into the flesh of the earth, presented here also require that the earth itself transmits. Informal compositions of stains, blemishes and soilings will be printed over the rigid underground images. It pleases me, within the context of the project, the drawing has become an end in itself. None the less these plans point to something which is absolutely possible. The numerous floors printed in various colours on top of one another are possible and realizable, even if the density and extent of what is planned reduces us to helplessness.
My happenings demand extreme sensuality. The turning inside out of the psychic and corporeal reality is the theme of the O.M. Theatre. The examination of moist, bloody internal organs continually takes place.
The mesentery and intestines are exposed, the vegetative being man, the phenomenon of our species, demonstrates itself constantly. In consequence of this, organic forms flow repeatedly into my architectural drawings. The whole, all stages of the development of the natural phenomenon man, shall flow symbolically into this pullulating architecture. For this reason the outline of intestines, kidney and liver shapes, human and vegetable organ forms are repeated. The manneristic expansion of my theatre project makes it conceivable that my happenings could take place within an architecture of, not only single organs, but of the whole human body transformed into rooms. The application of what are primarily drawn abstract organ shapes, led to my architectural designs which imitate whole bodies or take them as their point of reference. […] (1987)

Hermann Nitsch



Senza Titolo_Untitled (disegno di architettura_architectural drawing), 2009
Matita su carta_Pencil on paper
100 x 70 cm



Senza Titolo_Untitled (disegno di architettura_architectural drawing), 2009
Matita su carta_Pencil on paper
100 x 70 cm

Pagina destra_Right page

Beatrice Benedetti, Hermann Nitsch
Atelier Hermann Nitsch, Prinzendorf, maggio_May 2007

Da sinistra_From left to right

Giorgio Gaburro, Rita Nitsch, Hermann Nitsch, Beatrice Benedetti
Atelier Hermann Nitsch, Prinzendorf, maggio_May 2007

Giorgio Gaburro, Hermann Nitsch
Atelier Hermann Nitsch, Prinzendorf, maggio_May 2007

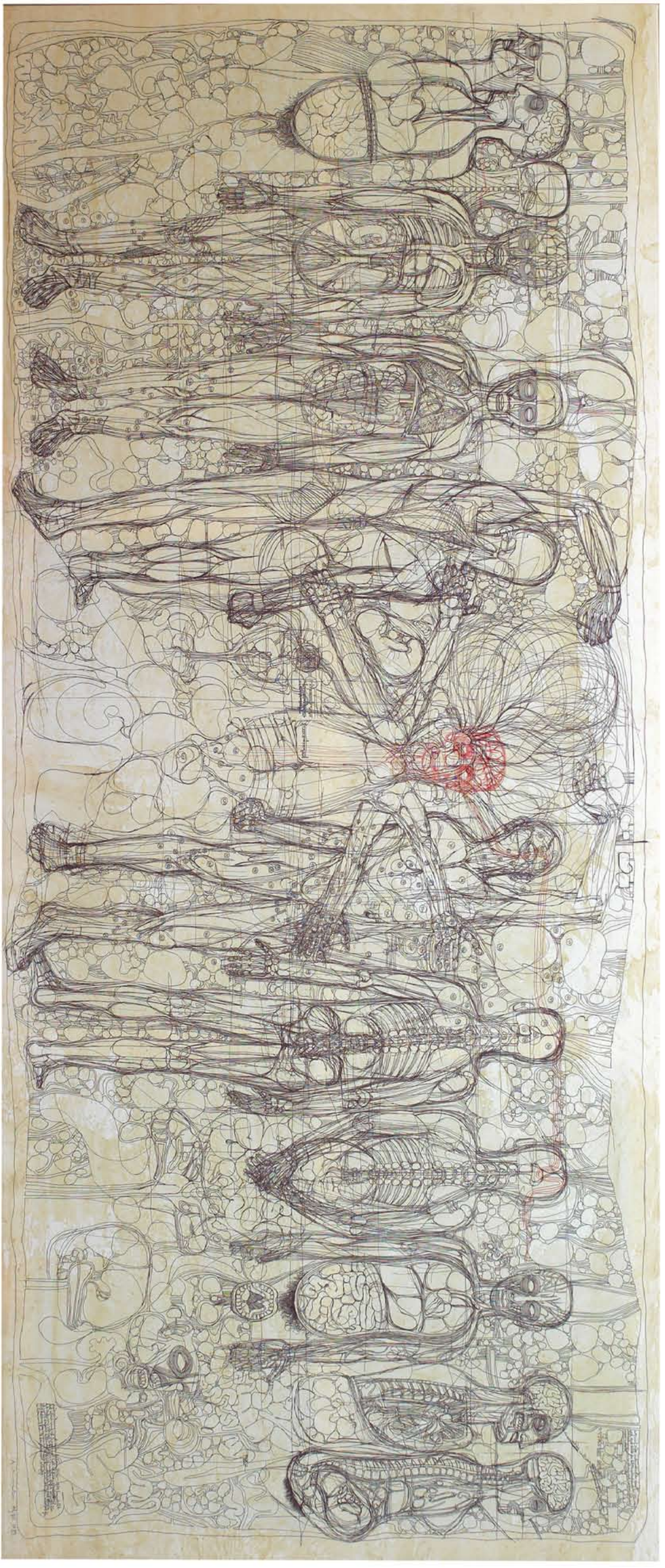
L'ultima cena

Non faccio espressamente riferimento all'ultima cena del vangelo di giovanni raffigurata nel dipinto di leonardo, piuttosto mi riferisco alle parole sacramentali degli altri vangeli: «e mentre mangiavano, gesù prese il pane, diede la benedizione e lo spezzò e lo diede loro e disse: "prendete, questo è il mio corpo". poi, preso il calice rese grazie, lo dette loro e ne bevvero tutti. E disse loro: "questo è il mio sangue dell'alleanza, che è versato per una moltitudine"» (marco XIV 22).
per me, partendo dal dato di fatto della croce, è sempre esistito un legame con la tragedia greca, cristo è l'eroe che fallisce, ma gli riesce la redenzione, gli capita la resurrezione, il sacrificio di sangue della sua morte sulla croce viene trasfigurato, sublimato nella ripetizione incruenta del suo sacrificio per mezzo della celebrazione della messa. la sua carne e il suo sangue diventano il nutrimento che reca a tutti la vita eterna.
il sacrificio deve essere celebrato nel corso dell'eucaristia per poter seguire la via della sublimazione di tutti i sacrifici. da quell'elevatissimo risultato della sublimazione che è l'amore tento di gettare uno sguardo su forme antiche dell'elemento religioso. il culto eucaristico e gli atti rituali attirano il mio interesse a causa della loro intensità sensuale e dello spessore ermetico del loro contenuto simbolico. il calice, l'ostensorio, la caraffa del vino e dell'acqua, l'ostia, i teli bianchi ripiegati, le ciotole d'oro e d'argento, soprattutto le vesti rituali e gli abiti sacerdotali esercitano su di me una grande attrazione. senza praticare il cristianesimo, come fedele, mi affascina l'emanazione sensuale e in particolar modo l'aura associativa che circonda questi oggetti così carichi di significato. essi irradiano la magia, l'aura dei santi, delle cerimonie sacre del mistero. In ogni sincera pratica liturgica si avverte la ricerca di identità con il tutto. il presunto contatto con il sacro, con il trascendente, soddisfa l'anelito di sentirsi custoditi in un possibile tutto. l'individuo sensibile lo sente, nel momento in cui viene a contatto con la liturgia, il culto e gli oggetti rituali di tutte le religioni.
dal figlio di dio sacrificato sulla croce al pasto dell'animale totem si apre un'affascinante visione completa ed approfondita che va dalle successive forme di culto incruenti, che esprimono tutto simbolicamente, fino all'eccessivo sacrificio di sangue della preistoria.
riconosco l'eucaristia oggi come uno dei misteri più profondi che le religioni abbiano mai creato. la messa presenta in forma drammatica il superamento cosmico trascendente del mondo, compressa in forma di visione e di evento. la carne del figlio di dio viene mangiata, il suo sangue viene bevuto. dio è il corpo del mondo, la vita incessante. mangiamo e beviamo della sua sostanza essenziale, per poter prendere parte alla vita eterna. pane e vino, i cibi basilari dell'uomo, sono la sostanza divina di un mondo inteso in senso panteistico, mangiando e bevendo prendiamo parte al mondo esterno, la parete divisoria fra il mondo interno e quello esterno viene sollevata, lo scambio di sostanze, l'assunzione di cibo sono intesi come eventi profondissimi e ciò avviene in tutta naturalezza. lo scambio di sostanze è la compenetrazione fra vita e morte, allo scopo di un più elevato rinnovamento. dio stesso incarna il mondo esterno, diventa cibo, muore in noi stessi, rivive in noi, in quanto sostanza divina ingerita, la sua rinascita e la sua resurrezione. la messa è l'accettazione del tragico e, trasformazione del mondo, il passaggio dalla morte alla vita appare in tutta la sua evidenza. cristo è contemporaneamente il dio della distruzione e dell'edificazione è, al contempo, vishnu e shiva. si manifesta come vittima, in quanto distruttore, ed è l'edificatore, in quanto il risorto, non è un caso che nel vangelo di giovanni l'annuncio del comandamento dell'amore sia collegato all'ultima cena. in modo utopico l'amore può superare l'uccidere e l'assunzione di cibo, perché coloro che amano anche senza quella forma di cannibalismo che ci fa cibare l'uno dell'altro sono uno, in dio, nel tutto, contro il desiderio della bestia selvatica profondamente radicato in noi, di uccidere, contro l'inconsapevole bisogno di sperimentare questa intensa esperienza, può essere posta l'esperienza intensa dell'amore altruista. il mistero della messa che si ripete continuamente fa rivivere ancora una volta in noi l'essenza del processo del mondo, la trasformazione della morte alla resurrezione, e ci rende consapevoli in un senso sacro, trascendentale, prendiamo parte al rito della messa, lasciandoci coinvolgere in modo più profondo nel processo metafisico del mondo, coinvolti nell'essere, la comunione, l'*imitatio christi* fa di ogni individuo quasi un cristo.

hermann nitsch, scritto a prinzendorf marzo 2000

Pagine_Pages 38-39

Ultima cena_Last supper
1976-78 (stampato nel_printed in 1983)
Serigrafia su relitto_Silk-screen printing on relic
165 x 389 cm



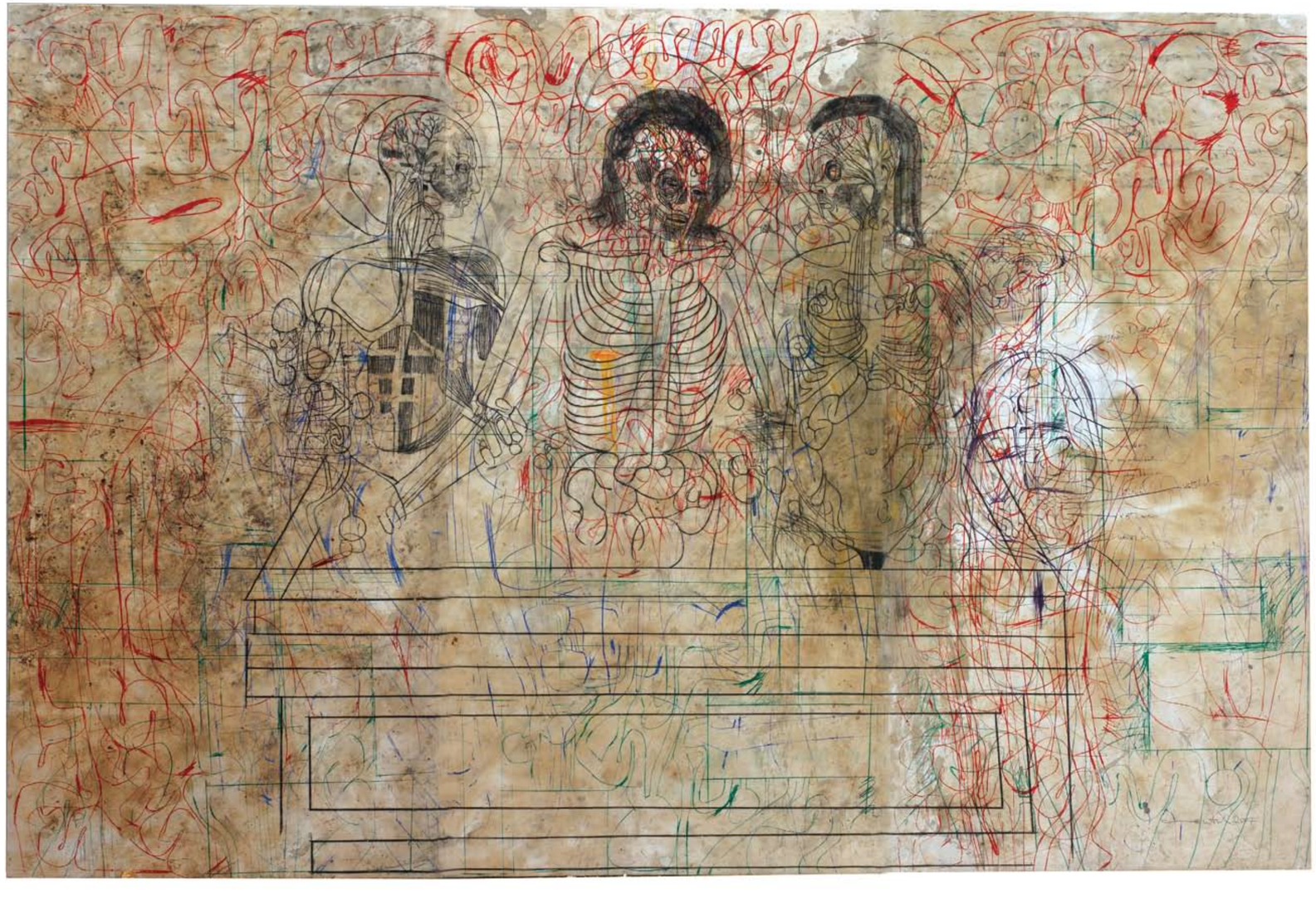
The last supper

I'm not referring explicitly to the last supper of john's gospel, which we see in leonardo's painting, but rather to the sacramental words of the other gospels: «and as they did eat, jesus took bread, and blessed, and brake it, and gave to them, and said: "take, eat: this is my body". he then took the cup and gave thanks, and gave it to them, and they all drank of it. and he said to them: "this is my blood of the new testament, which is shed for many"» (mark xiv, 22). starting out from the truth of the cross, I have always seen a link with greek tragedy: christ is the hero who fails but who succeeds in redemption, undergoing resurrection, the blood sacrifice of his death on the cross is transfigured and sublimated in the bloodless repetition of his sacrifice through the celebration of mass. his flesh and his blood become the food which gives eternal life to all of us.
his sacrifice must be celebrated during the eucharist in order to take up the path of the sublimation of all sacrifices. from the ultimate height of sublimation, which is love, I tend to turn my attention to ancient forms of religion. what attracts me in the cult of the eucharist and in ritual actions is their sensual intensity and the hermetic depth of their symbolic content. the cup, the monstrance, the flagon of wine and pitcher of water, the host, the folded white cloths, the gold and silver ciboria and, especially, the ritual vestments – I'm fascinated by priests' attire.
without being a practising christian, as a man of faith I'm fascinated by the sensual emanation and particularly by the associative aura that surrounds these objects which are so full of significance. they radiate magic, and the aura of the saints and of the sacred ceremonies of mystery. in every heartfelt liturgical practice one can sense the search for identity with the all. the ostensible contact with the sacred and with the transcendent satisfies our yearning to be part of a possible whole. the sensitive individual can feel this when he or she comes into contact with the liturgy, the cult, and the ritual objects of all religions.
from the son of god sacrificed on the cross to the meal of the totem animal, we have a fascinating vision, which is both complete and intense. it ranges from various forms of bloodless cults, which express everything through symbols, to the excessive blood sacrifices of prehistory.
I now recognise the eucharist as one of the most profound mysteries that any religion has ever created. the church mass presents the cosmic, transcendent overcoming of the world in truly dramatic form, compressed as it is into a vision and an event. the body of the son of god is eaten, his blood is drunk. god is the body of the world, and he is eternal life. we eat and we drink this vital substance so that we too can partake of eternal life. bread and wine,

elementary foods of man, the divine substance of a world viewed pantheistically, and by eating and drinking we become part of the outside world. the dividing wall between the inner and the outer world is lifted up. the exchange and eating of food is seen as the most profound event, and all this takes place in the most natural possible way. the exchange of substances is an interpenetration between life and death in order to achieve a higher degree of renewal. god himself embodies the external world and become food, dying within us and living within us as a divine substance that we ingest, as his rebirth and resurrection. the christian mass is an acceptance of tragedy and a transformation of the world. the passage from death to life appears in all its stark clarity. christ is at once the god of destruction and the god of edification. he is at once vishnu and shiva. he appears as the victim, as the destroyer, and he is the builder, since he has risen from the dead. it is no coincidence that in john's gospel the annunciation of the commandment of love is linked to the last supper. in utopian fashion, love can overcome killing and the intake of food, because those who love, even without the form of cannibalism that makes us eat one another, are as one in god and in everything. the intense experience of altruistic love can be placed against the wild beast's desire to kill, which is so deeply rooted within us, and it can counteract the unconscious need to experiment this intense experience. the mystery of the reiterated mass brings to life within us the essence of worldly processes, together with the transformation of death into resurrection. it gives us a sacred, transcendental awareness. we take part in the rite of the mass, allowing ourselves to be intimately involved in the metaphysical process of the world. we are involved in our most intimate essence, and the communion, l'*imitatio christi*, turns each individual almost into a christ.

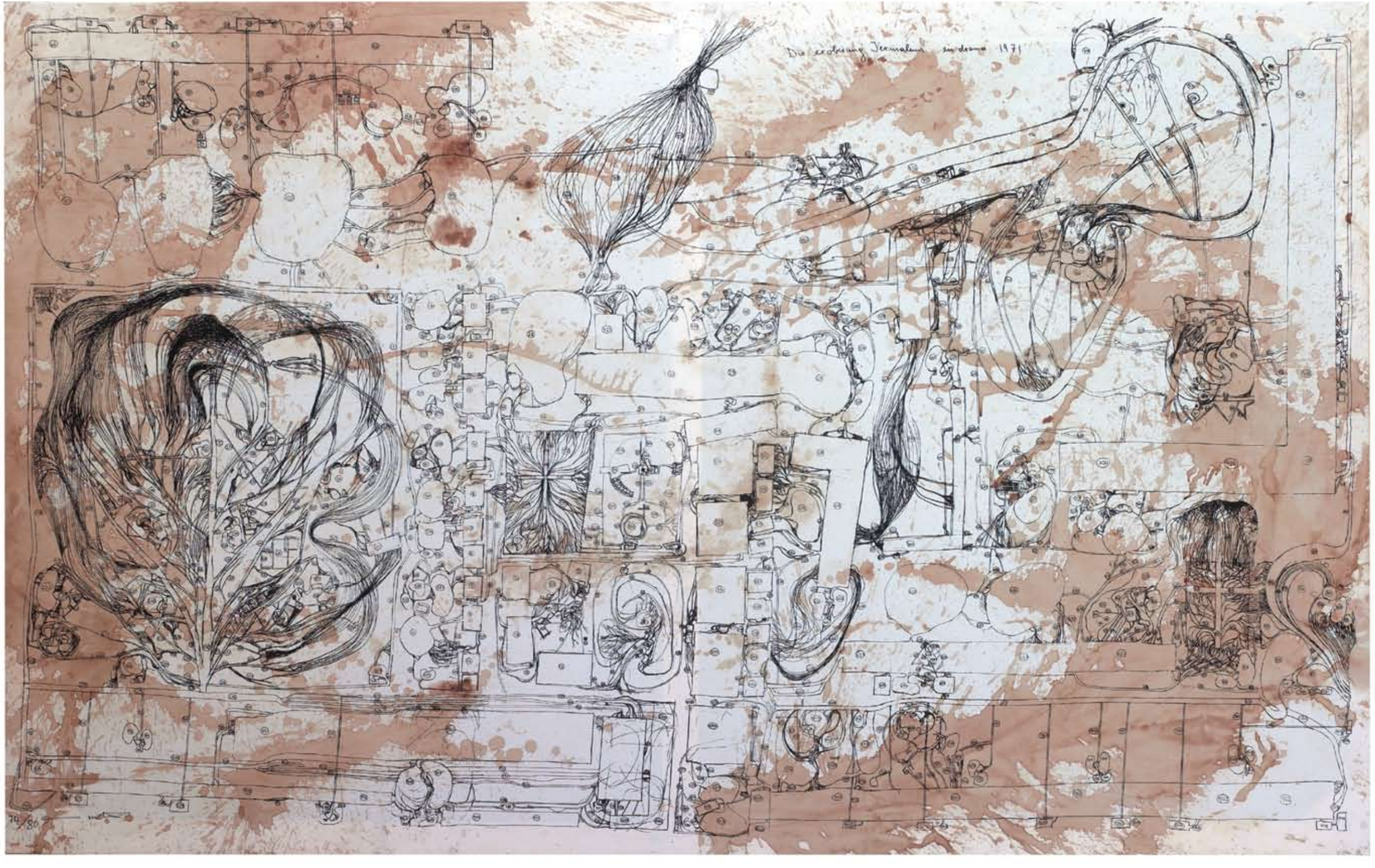
hermann nitsch, written in prinzendorf march 2000

Deposizione nel sepolcro_Deposition in the grave
2006-2007
Serigrafia su relitto_Silk-screen printing on relic
200 x 300 cm (trittico_tryptic)



La caduta di Gerusalemme_The conquest of Jerusalem

1971 (stampato nel_printed in 2008)
Serigrafia su relitto_Silk-screen printing on relic
175 x 290 cm



Pagina destra_Right page

Hermann Nitsch
European Philharmonic Orchestra
Hermann Nitsch Museum, Mistelbach, luglio_July 2009

Da sinistra_From left to right

European Philharmonic Orchestra
Hermann Nitsch Museum, Mistelbach, luglio_July 2009

Peter Jan Marthé, Hermann Nitsch
European Philharmonic Orchestra
Hermann Nitsch Museum, Mistelbach, luglio_July 2009

La musica del Teatro O.M.

la nuova forma, il gesamtkunstwerk, non-additiva, concepisce l'evento reale come atto o corso degli eventi. utilizza il suono dell'evento naturale come mezzo di comunicazione musicale o acustica. l'estasi dell'aberrazione, degli istinti che irrompono, della soddisfazione senza remore dei desideri provocata dall'eccesso dionisiaco, necessita del suono, vuole il rumore. lo squartare sadomasochistico i cadaveri di animali scuoiati e la carne cruda e umida delle interiora è accompagnata da rumore estatico. il rumore è un elemento essenziale di una remota soddisfazione di desiderio fisico. quando ci si avvicina alla soglia del dolore si produce il massimo di un rumore altamente intenso. l'orchestra consiste principalmente di percussioni, ottoni e strumenti a fiato di legno, strumenti da percuotere e strumenti che producono rumori di qualsiasi tipo. estatiche grida umane gutturali rappresentano un importante elemento di questa musica espressiva (naturalistica) ed intensificano l'evento, la manifestazione orgiastica. la forza di suoni mai sentiti prima dovrebbe aggredirci e spaventarci. suoni vomitati e sputati da strumenti a fiato (tube, tromboni), gli strumenti producono rumore e le grida sono espressioni di aree represse. assalto, desiderio, rumori di guerra e brama di sesso, urli di battaglia, morte e rabbia scalpitano per fuoriuscire da noi stessi. complessità di rumore che si libera dal nostro essere come unte, sanguinolente, tiepide, calde, morbide interiora che fuoriescono da una lacerazione.
la musica-rumore del teatro o.m. ha la capacità di rivelare ciò che è nascosto. tira fuori emozioni represse. tira fuori le sensazioni più profonde, come avviene con lo svisceramento di un animale. il grido estatico scatena la nostra intera organizzazione psico-fisica, ripulisce i sensi stanchi dalle frustrazioni, immerge ciò che è umano in un'esperienza dei sensi completa. all'epoca della prima opera di abreazione, nel 1961, avevo già esaminato la teoria del grido in maniera molto dettagliata.
nello spettacolo di abreazione, le azioni di abreazione sono costruite e sperimentate attraverso la liberazione estatica delle inibizioni. una regressione concentrata in stati psichici più subconsci dell'essere umano rivela i valori della tragedia, l'ancestrale stato di eccitamento, radicato nell'esistenza che si esprime nel grido prima che nella parola. nella storia dell'umanità il grido è antecedente alla parola, sviluppatasi dal verso, dal grido dell'accoppiamento.
il grido, rispetto alla parola, rappresenta un'espressione più immediata del subconscio, della sfera sensitiva. la necessità del grido si manifesta generalmente quando l'ES reclama i suoi diritti, quando va oltre il controllo dell'intelletto, e gli istinti di base irrompono nella vitalità. uno shock di tormento, l'irrompere di un estremo piacere e qualunque situazione che determini una diminuzione del conscio fanno esplodere il grido. le grida che derivano direttamente dall'estasi, nell'opera di abreazione dovrebbero facilitare un'analisi dei nostri più profondi stati psichici. lo scopo è di mettere a nudo le regioni inconsce della nostra psiche attraverso l'eccitazione e le grida, rappresentando queste ultime l'immagine dell'eccitazione e di un voluto regresso in direzione degli stadi primitivi dell'essere umano. l'ego dell'essere primitivo era più strettamente legato all'animalesco-vegetativo dell'inconscio (come anche al mitico-religioso). la negazione della parola, questo ritorno nell'estasi del grido, è comunicazione con l'inconscio, un'immersione consapevolmente analitica nell'inconscio. ci si affida all'ebbrezza di leggi vegetative e spesso freneticamente dinamiche. ci si sottrae alla "costrizione" dell'intelletto.

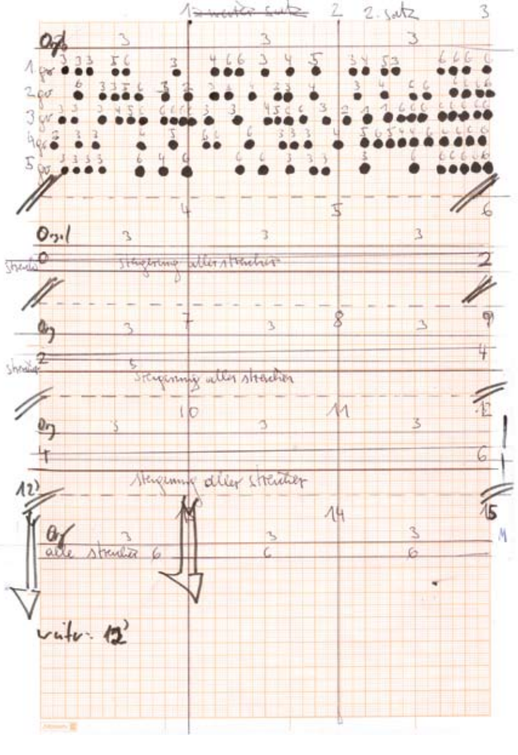
hermann nitsch, o.m.theater lesebuch, freibord, 1985.

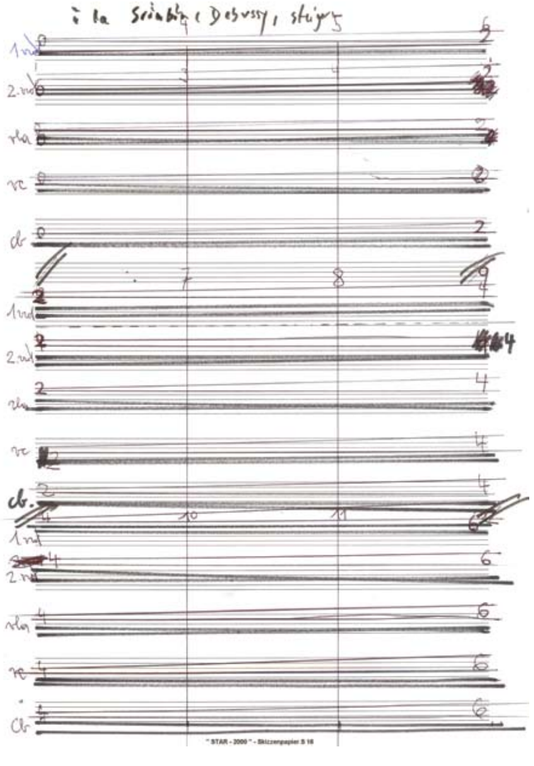
PARTITURE_SCORES

The O.M. Theatre's music

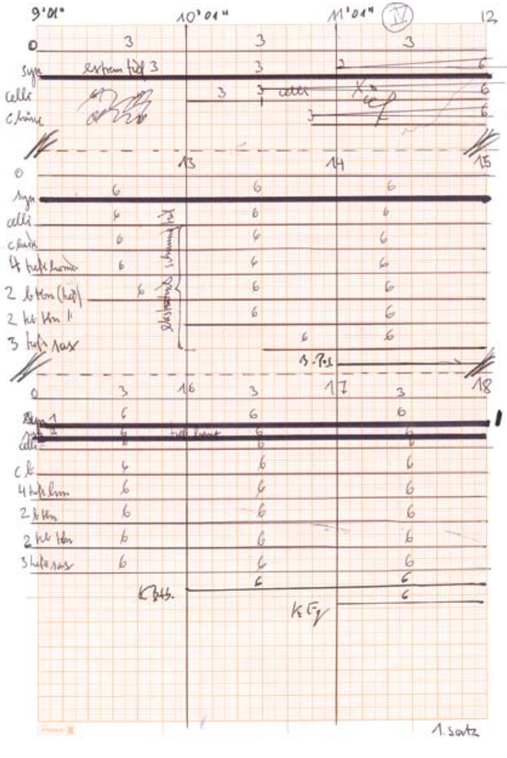
the new, non-additive form – gesamtkunstwerk – has the real event as act or course of events. it uses the event's natural sound as a means of musical or acoustic conveyance. the ecstasy of abreaction, of instincts breaking through, of the unreserved satisfaction of desires caused by dionysian excess, needs sound, wants noise. the sadomasochistic tearing apart of skinned animal cadavers, raw flesh and damp innards is driven along by ecstatic noise. noise is an essential element of a far reaching satisfaction of physical desire. bordering on the edge of pain, a maximum amount of highly intensive noise is produced. the orchestra consists principally of drums (percussion), brass and woodwind instruments, beat instruments and noise instruments of every kind. ecstatic guttural human screams are an important element of this (naturalistic) expressive music and it intensifies the event, the orgiastic occurrence. the force of sounds, never heard before, should assault and frighten us. vomited, spat out sounds from wind instruments (tubas, trombones), noise instruments and shouting are expressions from repressed areas. aggression, lust, the noise of war and sexual craving, screams of battle, death and rage, force themselves out of us. complexities of noise well out of us like slimy, bloody, tepid, warm, soft intestines spilling out of a wound.
the o.m. theatre's noise music has the capacity to reveal what is hidden. it tears repressed emotions outwards. it turns the inner feelings outwards like disembowelling an animal. the ecstatic screaming activates our whole psycho-physical organisation, cleanses senses tired from experiencing frustration, bathes what is human in a complete sensuous experience. at the time of the first abreaction play, in 1961, I had already examined the theory of the scream in great detail.
in the abreaction play, occurrences of abreaction are constructed and experienced by ecstatic releases of inhibitions. transferring back into the unconscious psychic states of the human being reveals the qualities of tragedy, the naked condition of excitement, rooted in existence that lies in the scream, behind the word.
in human history the use of the scream is situated before the word that developed from the mating call.
the scream is a more direct expression of the unconscious, the sphere of instinct, than the word is.
the scream situation is usually achieved when ID asserts its rights, overcomes the intellectual control, and the elementary instinct breaks through to vitality. shock-like torment, sudden extreme pleasure breaking in and all the situations that bring a decrease of consciousness with them, allow the scream to break through. the screams produced directly from ecstasy, in the abreaction play, should make it possible to sound out our deeper lying psychological conditions. it is about releasing unconscious areas of our psyche through the means of excitement and the scream; the scream being the image of excitement, and an intended regression to the early conditions of the human being. the primitive person's ego was more closely bound to the autonomic animal part of the unconscious (also to mythical religion).
the negation of the word, this reversal into the ecstasy of the scream, is communication with the unconscious, a conscious analytical immersion in the unconscious. one trusts oneself to the intoxication of autonomic, often hectic dynamic laws. one escapes the "compulsion" of the intellect.

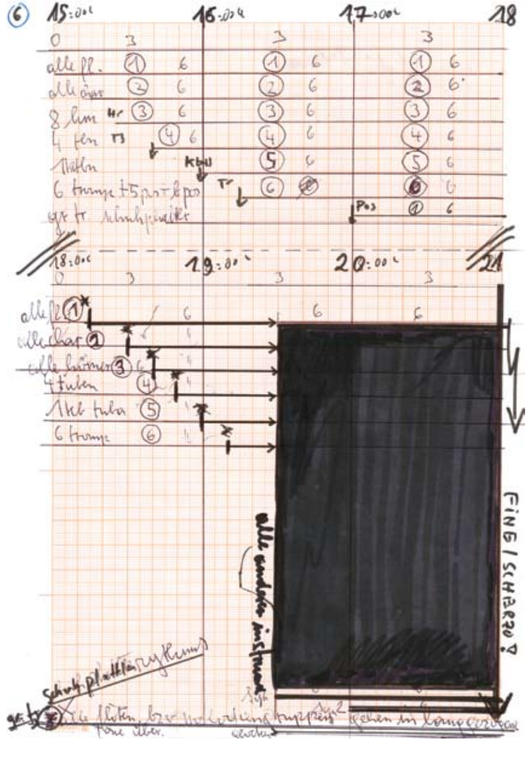
hermann nitsch, o.m.theater lesebuch, freibord, 1985.





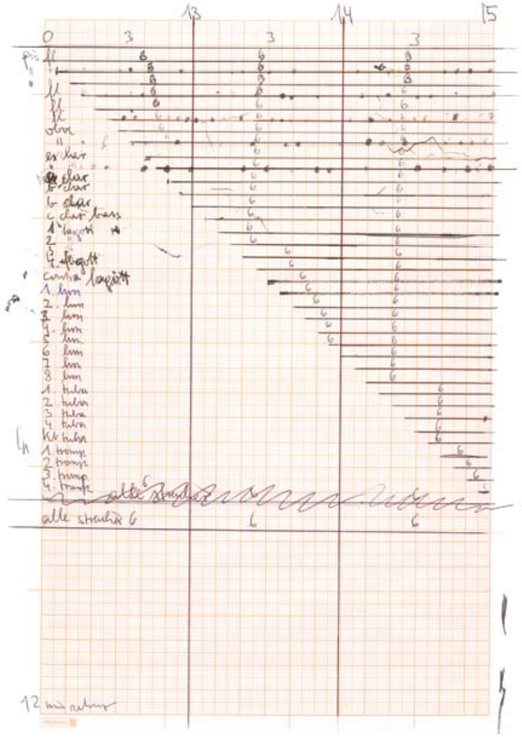
PARTITURE_SCORES



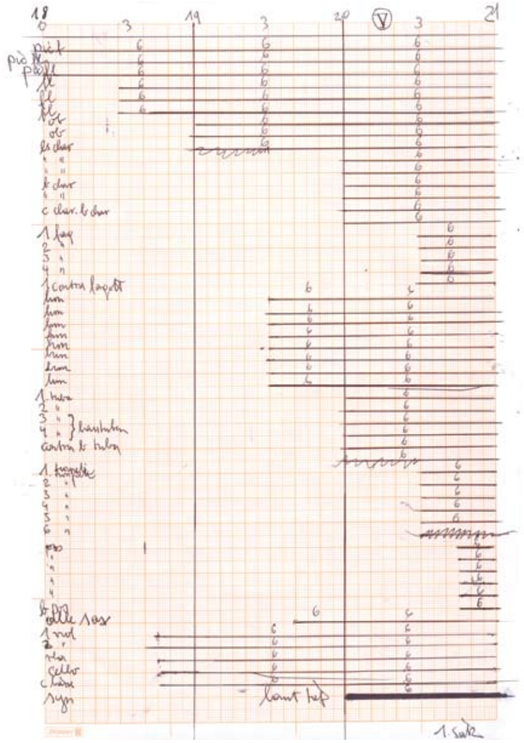


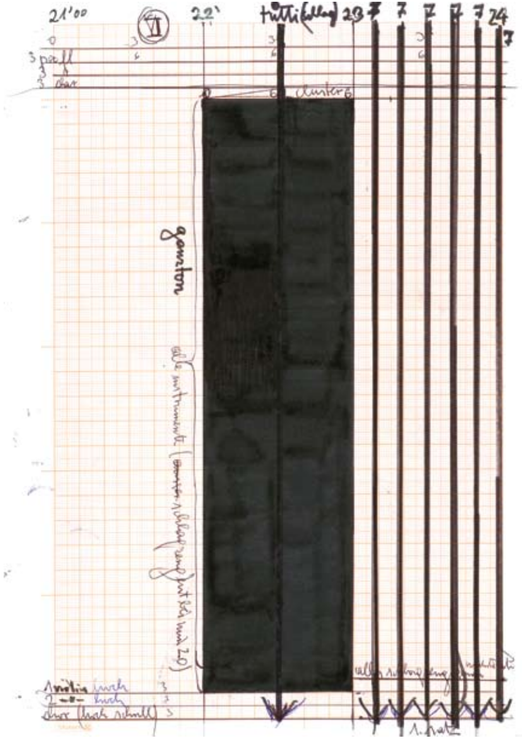
Tutte le immagini_All images

Partitura per la IX Sinfonia_Score for the IX Symphony "Die Ägyptische"
2009 (dettagli_details)



Tutte le immagini_All images
Partitura per la IX Sinfonia_Score for the IX Symphony "Die Ägyptische"
2009 (dettagli_details)





Senza Titolo_Untitled, 2008

Tecnica mista su tela_Mixed media on canvas
200 x 150 cm

Senza Titolo_Untitled, 2008

Tecnica mista su tela_Mixed media on canvas
200 x 150 cm

Senza Titolo_Untitled, 2008

Tecnica mista su tela_Mixed media on canvas
200 x 150 cm

Senza Titolo_Untitled, 2008

Tecnica mista su tela_Mixed media on canvas
200 x 150 cm

Il camice del pittore

la mia grande venerazione per stefan george e klimt e la mia convinzione che l'esercizio artistico debba essere equiparato all'attività di un sacerdote, già dal 1960 mi hanno spinto a portare durante le mie azioni pittoriche un camice bianco semplice tagliato a forma di tunica. il discorso del camice è stato successivamente approfondito occupandomi dei relitti del teatro o.m.
l'attore sceso nell'eccesso, disceso estaticamente, macchia e sparge la superficie del dipinto il più spontaneamente possibile e guidato dai propri stati di intensità ed eccitamento. spesso, ancora più spontaneamente di quanto si riesca a fare sulla superficie del dipinto, l'intensità si stende sul CAMICE. esso viene automaticamente macchiato, insudiciato, sporcato, toccato, imbrattato, sparso, spruzzato di sangue (colore rosso), di tutti i colori dell'arcobaleno, dello spettro dei colori.
il processo viene sismografato più decisamente, poiché il pensiero ossessivamente riordinante viene estromesso. il caso provocato, concepito, è il solitario dominatore, solo l'intensità del processo si delinea in modo incorruttibile e innegabile.

Tunica d'azione_Shirt of an action, 1998

il camice si inumidisce di “sudore e sangue” del colore. si formano macchie di sangue bagnate, colorate, fatte di sangue colorato e si appiccicano al corpo nudo del pittore. la trementina, che rapidamente evapora, diventa acqua di sangue. il colore diventa sangue colorato, verde, blu, lilla, violetto, nero. la discesa del pittore verso la sfera del disgustoso, della perversione, della morte, dell’uccidere, del sacrificio, del venire uccisi, del venire sacrificati. la sua discesa verso l’orgiastica, sfrenata sessualità, nell’abisso e nel pericolo dell’esperienza vissuta, delle forze di fondo che ci condizionano, si mostra nel sedimento color sangue depositatosi sul camice.

TUNICHE_SHIRTS

Tunica d’azione_Shirt of an action, 1998

Tunica d'azione_Shirt of an action, 1998

è come se il pittore che schiude i nostri abissi nel processo pittorico arrivasse al punto di trasudare sangue, di bere dal calice della sofferenza, come se arrivasse alla flagellazione, alla crocifissione, al dilaniamento di dioniso, all'accecamento di edipo. il suo mantello sacerdotale, il suo camice da vittima, è impregnato dal timbro umido dell'estraniazione.
IO SONO IL PITTORE CHE TORCHIA PER VOI QUESTO VINO ECCELLENTE. IL MIO CAMICE È SEGNATO E PORTA TRACCE BAGNATE DELL'UMIDA POLPA PORPORA E SCHIACCIATA DELL'UVA, DEL MOSTO IN FERMENTAZIONE che esala vapori. il camice porta gli schizzi del vino fresco, simile al mosto, fermentato, narcotizzante e inebriante fino alla follia.

IO SONO IL PITTORE che MACELLA E CACCIA PER VOI L'ANIMALE (mostro, animale-dio, toro di mitra (drago) animale-totem). scavo con entrambe le MANI NELLA CARNE UMIDA DI SANGUE DELLE SUE INTERIORA E MACCHIO IL MIO CAMICE CON FECI, SANGUE E COLPA.
spesso il camice viene appeso ad un dipinto come il massimo ornamento e trofeo per arricchire la sua struttura cromatica. ci sono dipinti che non hanno bisogno del camice, altri lo richiedono. sia dipinti che camice possono esistere da soli, se non rimango soddisfatto di un camice, lo dipingo con gesti severi.

heramnn nitsch, 1991 scritto ad asolo nell'ultima settimana di settembre 1991

Tunica d'artista_Painting shirt, 1987

The paint shirt

my great veneration for stefan george and klimt and my conviction that artistic practice is an activity to be equated with the activity of a priest, moved me as early as 1960 to put on a smock-like, simply-cut, white paint shirt during my painting actions. wearing the shirt later gained importance while grappling with the relics of the o.m. theatre. descending into the excesses of the ecstatic the actor speckles and splashes the painting surface as spontaneously as possible determined by his intensity and excitation.
often even more spontaneous than can be accomplished on the painting surface, the intensity slathers itself on the SHIRT. it is automatically befouled, besmirched, besmeared, bedaubed, bespattered with blood (red), with every colour of the rainbow, the colour spectrum.

Tunica d'azione_Shirt of an action, 1998

Tunica d'artista_Painting shirt, 2005

TUNICHE_SHIRTS

what happens during the painting action is plotted as on a seismograph, more decisively, because compulsively ordered thinking is shut off. the provoked, conceived accident rules alone, only the intensity of the event shows itself incorruptible, indisputable.
the shirt becomes damp with the "sweat and blood" of the paint. wet, chromatic bloodstains of painted blood are formed and cling to the naked body of the painter. rapidly evaporating turpentine becomes serum. the paint becomes green, blue, purple, black blood. the descent of the painter in direction of the unappetising, of perversion, death, murdering, sacrificing, being-murdered, being-sacrificed. his descent in direction of the orgiastic, frenzied sexuality, down into the abyss and danger of experiencing, the base energies determining us, becomes visible in the blood-coloured fallout on the shirt.

it is as if the painter prising open our inner abyss comes close to sweating blood, to draining the cup of sorrow, to the flagellation, the crucifixion, the dismembering of dionysus, the blinding of oedipus during the painting action. his priest shirt, his sacrificial shirt is marked by the damp stamp of kenosis.
I AM THE PAINTER WHO PRESSES THIS GLORIOUS WINE FOR YOU. MY SHIRT IS RADDLED AND BEARS THE WET TRACES OF MOIST SQUASHED CRIMSON, BLOODY FLESH OF THE GRAPE, OF THE FERMENTING stewing, steaming MASH. it is bespattered by fermented, benumbing into the intoxication of madness, musty, fresh wine.

Tunica d'artista_Painting shirt, 2005

Stazione della croce_Station of the cross, 2009
Tecnica mista su tela_Mixed media on canvas
200 x 150 cm

I AM THE PAINTER who HUNTS AND SLAUGHTERS the ANIMAL (beast, god-animal, bull of mythras (dragon) totem animal) FOR YOU. I rummage with both HANDS IN THE BLOOD-SOAKED FLESH OF ITS ENTRAILS AND BESMIRCH MY SHIRT WITH EXCRETMENT BLOOD AND GUILT.
the shirt is often hung on a picture as the ultimate decoration and trophy to enrich its chromatic texture. there are paintings which need no shirt, others demand one. both paintings and shirt can exist alone. should I find a shirt unsatisfactory, it is painted over with harsh gestures.

heramnn nitsch, 1991 written in asolo in the last week of september 1991

Biografia

Nato a Vienna il 29 agosto del 1938, Hermann Nitsch è uno dei celebri fondatori dell'"Azionismo Viennese".
Dopo essersi diplomato al Graphische Lehr- und Versuchsanstalt (l'Accademia di grafica applicata) di Vienna, nel 1957 trova un impiego come grafico e designer al Museo della Tecnica della città.
All'inizio della sua carriera artistica gli interessi di Nitsch si orientano verso la poetica dell'Espressionismo, che egli combina con immagini sacre e scene religiose. A partire dal 1960 si dedica alla letteratura, mentre il suo stile pittorico vira verso forme espressive più vicine all'Informale. Nello stesso anno organizza i suoi primi eventi pittorici, mentre inizia l'elaborazione del Teatro delle Orge e dei Misteri (Das Orgien Mysterien Theater). Con l'obiettivo di sperimentare materiali e liquidi diversi, questi eventi diventeranno, negli anni successivi, sempre più provocatori ed urtanti. Dopo gli eventi caratterizzati da urla, grida e rumori, Nitsch dà il via alla lacerazione dell'agnello, che porta alla moltiplicazione delle sue "Aktionen" (eventi) con l'utilizzo della carne. Dal 1963 le azioni di Nitsch portano a numerosi scontri con la polizia, fino all'arresto dell'artista, che nel 1968 è costretto ad emigrare in Germania.
In seguito al successo ottenuto dal Teatro delle Orge e dei Misteri negli Stati Uniti e in Germania alla fine degli anni Sessanta Nitsch organizza una serie di *azioni* in diverse città d'Europa e del Nord America, che proseguono per tutti gli anni Settanta.
Nel 1971 Nitsch acquista dalla Chiesa il castello di Prinzendorf, nella bassa Austria, con l'intento di ambientare i suoi eventi su vasta scala e realizzare finalmente la sua idea di musica applicata al teatro, in cui combina il rumore delle orchestre al grido della folla e agli strumenti amplificati elettronicamente. Nitsch interpreta la vita come passione, l'atto pittorico come una metafora concentrata della vita e, quindi, l'incarnazione della passione. Lasciando nel suo lavoro una presenza costante – gli abiti indossati durante il processo di dipingere – Nitsch porta lo spettatore ad identificarsi con l'artista stesso, con la pittura, ad entrare con lui nel dipinto.
Momenti topici del suo lavoro sono i *Drei Tage Spiel* (lo spettacolo dei tre giorni), tenutosi a Prinzendorf nel 1984, o il ciclo degli *Schüttbilder* (i "dipinti versati"), prodotti per la prima volta nel 1987 alla Vienna Secession, o quando realizza, nel 1998, il suo ideale di *6 Tage Spiel* (lo spettacolo dei 6 giorni).
A partire dal 1990 l'artista gode di numerosi riconoscimenti, soprattutto grazie a mostre spesso accompagnate da azioni, riuscendo ad affermarsi pienamente in un periodo caratterizzato dal radicale cambiamento dello scenario socio-politico.
Oltre ad aver insegnato come *guest professor* alla Frankfurt Art Academy/Städelschule di Francoforte e all'Art Academy di Amburgo, a partire dal 1989 Nitsch ha tenuto lezioni d'arte interdisciplinari a Francoforte. Nel 2004 accetta la cattedra di professore aggiunto all'Institute of Dramatics (Arti drammatiche) dell'Università di Vienna.
Numerose le committenze pubbliche, tra cui il dramma *Le Renard* per la Staatoper di Vienna nel 2005. Nello stesso anno Nitsch realizza al Burgtheater di Vienna la *122ma azione* del Teatro delle Orge e dei Misteri. Il 19 novembre del 2005 viene insignito del Premio Nazionale Austriaco, mentre l'anno successivo viene premiato all'Asolo Film Festival.
Nel 2007 e nel 2008 sono stati inaugurati due musei dedicati all'artista: il Museo Hermann Nitsch a Mistelbach, vicino a Prinzendorf, focalizzato in particolare sul suo lavoro pittorico, e il Museo Hermann Nitsch di Napoli, focalizzato in particolare sui relitti, le fotografie e i testi musicali – entrambi con una collezione permanente incentrata sul Teatro delle Orge e dei Misteri.
Hermann Nitsch vive e lavora nel suo castello di Prinzendorf, nella Bassa Austria.

Pagina sinistra_Left page
Hermann Nitsch, Giorgio Gaburro. Galleria Boxart, Verona, ottobre_October 2007

Biography

Hermann Nitsch is one of the noted initiators of the “Wiener Aktionismus”.
He was born in Vienna on 29 August 1938. After graduating from the Graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Vienna, Nitsch was employed as a graphic designer at the technical museum in 1957. Privately Nitsch oriented himself at first to Expressionism, which he combined with religious figure scenes. From 1960 on after attending to literature Nitsch resumed painting with works in Informel style. The same year he organised his first painting events and began working on the idea of the Orgien Mysterien Theater (Theatre of Orgies and Mysteries). The activities with the aim to experience various matters and liquids became more and more provocative over the following years. After shouting and noise events Nitsch realised lamb tearing which led to more actions with meat.
Since 1963 his actions led to numerous confrontations with the police and several weeks of imprisonment, which resulted in the artist’s move to Germany in 1968. After the success of this Orgien Mysterien Theater in the USA and in Germany at the end of the 1960s Nitsch arranged “Aktionen” (events) in numerous European and North American cities during the 1970s.
In 1971 he managed to acquire the lower Austrian palace Prinzendorf from the church where Nitsch could stage large events and was finally able to realise his ideas of music in his theatre. He uses noise orchestras, screaming people and electronically amplified instruments. Nitsch interprets life as a passion, the process of painting as a concentrated form of life and thus as the incarnation of passion. The artist himself maintains a presence in his works by positioning the gowns he wore during the painting process in prominent positions in his paintings and thus animates the viewer to identify with the artist and the painting process and to enter into the painting with him.
Highlights of Nitsch’s projects were the *Drei Tage Spiel* in Prinzendorf in 1984 or the cycle of *Schüttbilder*, which he produced at the Vienna Secession in 1987. Nitsch realised the ideal of the *6 Tage Spiel* in 1998.
Since the 1990s his art was honoured more often with exhibitions, which were often accompanied by the artist’s actions. Nitsch was able to establish himself as an appreciated artist in a changed socio-political situation.
After teaching as a guest professor at the Frankfurt Art Academy/Städelschule and the Art Academy in Hamburg, Nitsch taught interdisciplinary art in Frankfurt at Main from 1989. In 2004 he accepted a guest professorship at the University of Vienna at the Institute of Dramatics.
Hermann Nitsch received even public commissions, e.g. for the furnishing of the drama *Le Renard* at the Viennese Staatsoper in 2005. The same year Nitsch realizes the stage of the *122nd action* of Orgies Mysteries Theater at Burgtheater, Vienna. November 19th 2005 he was awarded with the Austrian National Prize. Next year he won the Asolo Film Award.
In 2007 and 2008 took place the two inaugurations of the Hermann-Nitsch-Museum in Mistelbach, near Prinzendorf, with focus on painting, and the opening of the Hermann Nitsch Museum in Naples, with focus on relics, photographic and musical archive and permanent exhibition of the Orgies Mysteries Theater.
Hermann Nitsch lives and works at his castle in Prinzendorf, Lower Austria.

Pagina sinistra_Left page
Hermann Nitsch. Prinzendorf, Pentecost Feast 2009

Dietro l'altare di_Behind the altar of Hermann Nitsch

Mostra / Exhibition
Boxart Galleria d'Arte, Verona
21 Novembre / November 2009 – 31 Gennaio / January 2010

Direzione: Giorgio Gaburro, Beatrice Benedetti

Catalogo pubblicato da / Catalogue published by SHIN production

Editore / Publisher
Massimo Tantardini

Coordinamento di produzione / Production Coordinator
Elena Serpotta

Redazione / Editing
Ilaria Bombelli

Graphic designer
Valentina Cinetto

Traduzioni / Translations
Simon Turner

Tutte le opere / All works
© Hermann Nitsch
Courtesy Boxart Galleria d'Arte, Verona (Italy)

Testi / Texts © gli autori / the authors Hermann Nitsch, Danilo Eccher

Photo credits: Luca Elettri
Archive photo credits: Boxart Galleria d'Arte, Verona (Italy)

Si ringrazia / Special Thanks
Rita e_and Hermann Nitsch, Atelier Hermann Nitsch,
Giuseppe Zevola (opening performance)

Copertina / Cover
Deposizione nel sepolcro_Deposition in the grave
2006-2007. Serigrafia su relitto_Silk-screen printing on relic
200 x 300 cm (trittico_tryptic, dettaglio_detail)

Stampato / Printed
E-graphic, San Giovanni Lupatoto (Verona, Italy)

SHIN PRODUCTION

First Published,
November 2009
© SHIN Srl, 2009
Brescia, Italy
ISBN 88 89005 521

All rights reserved_Tutti i diritti riservati
No parts of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying recording or otherwise, without the written permission of SHIN Srl. Enquiries should be addressed to info@shinart.it
To learn more about SHIN production, to keep up to date with our publications and projects visit us at www.shinart.it