

Peter Weibel

Re-Präsentation des Verdrängten.

Die Kunst als Spiegel des sozial Unbewussten?

Es gibt Anzeichen, dass eine Neudeutung der Neo-Avantgarde und der abstrakten Kunst der 1950er Jahre an- und bevorsteht. Wenn wir die Bilder, Bildtitel und Selbsterzeugnisse der Künstlerinnen mit den Augen, dem Wissen und der Erfahrung der Gegenwart lesen, kommt es zu einer Relektüre. Nach Derridas Dekonstruktion kann man das Wort *Spur*, nicht mehr so lesen und verstehen wie in den 1950er Jahren. Nach Lacans Relektüre von Freud und auch nach Heideggers Definition von Wahrheit als Entbergung können wir die Begriffe symbolisch, imaginär und real bzw. verbergen und verhüllen, wie sie in den Kommentaren der Zeit auftauchen, nicht mehr so unschuldig und naiv lesen als seinerzeit. Nach der Weiterentwicklung von Benjamins Geschichtsphilosophie bzw. -theologie durch Giorgio Agamben und insbesondere nach Foucaults Kritik der Repräsentation, können wir auch die Geschichte der Kunst als System der Repräsentation, nicht mehr so ungebrochen erzählen wie bisher. Man muss sich also fragen, was wird in den Kunstwerken der Nachkriegskunst von Samuel Beckett bis zur Gruppe ZERO zum Schweigen gebracht, warum sind die Spuren verwischt, warum soviel Stummheit und Verschweigen, warum wird das Entborgene gleichzeitig verhüllt.

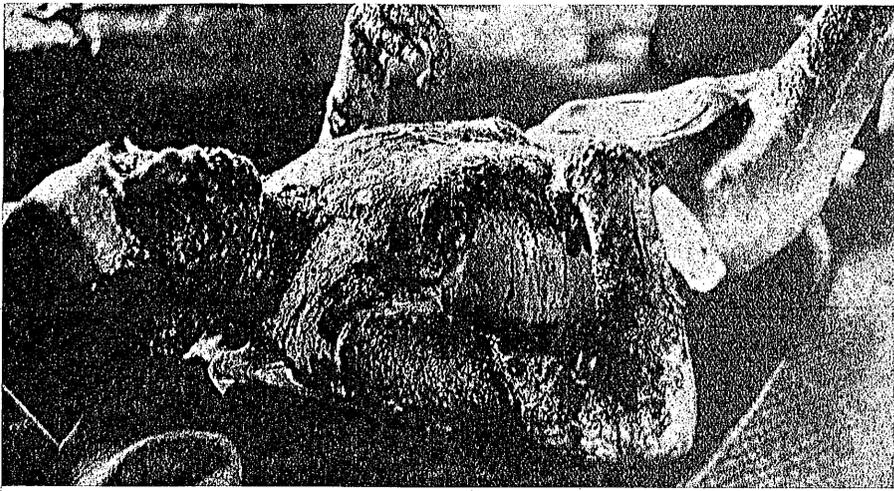
Wer das Vokabular der Vergangenheit liest, wird mit der Expertise gegenwärtiger Kulturtheorie im Kommentar der Zeitgenossen die psychoanalytischen Termini der Verdrängung, des Vergessens und der Abwehrmechanismen erkennen. Zu den bekanntesten Abwehrmechanismen mit denen das *Ich* die widerstrebenden Anforderungen des Unbewussten und des *Es* einerseits und des sozialen *Über-Ichs* andererseits auszulöschen versucht, gehören Reaktionsbildung, Identifikation, Projektion, Sublimation, Verwerfung. Man wird sich also fragen müssen, was soll verdrängt und vergessen werden. Offensichtlich sind die

Wirklichkeit, die Erfahrung der Wirklichkeit und das Subjekt, das diese Wirklichkeit wahrnimmt, so strukturiert, dass das Subjekt die Wirklichkeit nicht mehr wahrnehmen kann und nicht einmal mehr weiß, wer dieses Subjekt ist. Dieser Zustand heißt *Tabu* und ist jener Zustand, über den man nicht sprechen kann und über den man nichts hören mag. Tabuisiert waren der Krieg, die Naziherrschaft, der Holocaust, die Unterdrückung der Frau, die Vernichtung des Subjekts, die Barbarei.

Wir verstehen heute, welche Spuren verwischt werden mussten, was verhüllt und zum Schweigen gebracht werden sollte und welche Schreie verstummen sollten.

Wie wir wissen, kehrt das Verdrängte und Tabuisierte wieder, wenn auch auf jene maskierte Weise, mit der das Unbewusste zu uns spricht. Repräsentiert wird also nicht nur das Bewusste und Gewollte, auch das Unbewusste und Nicht-Gewollte kann repräsentiert werden. Diese Form der Repräsentation ist natürlich nicht ein realistischer Spiegel, der wie das Auge die Realität wahrnimmt, keine plane Mimesis, sondern hat die Form der Maske, der Entstellung und Verstellung, der Entzerrung und Verzerrung, also die Formen der Metaphern und Metonymie, wie im Traum.

Repräsentation kann als ein System von Symptomen verstanden werden. Dann könnte auch Jean-Paul Sartres kritische Frage nach dem Unbewussten nach dem Wissen, das sich selbst gegenüber unwissend ist, positiv beantwortet werden. Repräsentiert werden kann das Unbewusste, das individuell Unbewusste, aber auch das sozial Unbewusste. Wissen, das sich selbst gegenüber unwissend ist, kann in Form von Traumen, Symptomen und auch in Formen der Kunst repräsentiert bzw. gewusst werden. Mit Foucault kann man fragen, warum sich bestimmte Bedeutungen in der Kunst und nicht in der Wissenschaft ausdrücken? Die Antwort ist folgende, die Gesellschaft selbst wendet unsere inakzeptablen Wünsche und Kenntnisse von uns ab. Es gibt ein Wissen in unserer Gesellschaft, das von ihr selbst unterdrückt wird. Verkleidet als Kunst kann dieses soziale Unbewusste, dieses Unterdrückte wieder ins Bewusstsein und in die Realität zurückkehren.



Fotografie eines Opfers des Atombombenabwurfs über Hiroshima am 7. August 1945.

Selbstverständlich ist Freuds Konzept des Unbewussten ein Affront gegen das kartesianische Konzept eines rationalen Geists und Subjekts und somit auch gegen eine rationale Realität. Daher gilt die Kunst, die die Affekte der Menschen und Realität zeigt, immer als irrational, wohingegen die Wissenschaft als rational gilt. Kunst ist aber nichts anderes als ein rationaler Weg, mit dem Irrationalen, dem Unbewussten und Unterdrückten umzugehen. Die populäre Auffassung, dass Kunst ein Ausdruck von unkontrollierbaren Trieben ist, ist falsch. Ganz das Gegenteil ist der Fall. Getarnt als Kunst wird das unterdrückte Wissen, dessen man sich nicht bewusst ist, ausgedrückt. Kunst ist nicht nur ein Mechanismus der Repräsentation von Realität, sondern auch ein Mechanismus der Repräsentation des Unbewussten.

Ein bloß ikonisches Verständnis von visueller Repräsentation ist ein begrenztes Mittel, weil es mehr oder weniger eine retinale Repräsentation ist. Als ein Modell des Unbewussten und des Unterdrückten zeigt der *Wunderblock* (1924/1925), dass die Realität viele Facetten hat und dass die Mechanismen der Repräsentation nicht nur der Repräsentation der äußeren Realität dienen, sondern sehr viel komplexer sind. Die dynamische Interaktion zwischen internen und externen Mechanismen der Repräsentationsmöglichkeiten, die in den dynamischen Interaktionen des Bewussten und Unbewussten reflektiert werden, zeigt, dass die Abbildung der Realität und Vernunft auch die Abbildung der Unvernunft und Irrealität mit einschließt und dass es nicht genug ist, eine Repräsentation nur isomorph zu definieren. Das ist die Aussage von René Magrittes bekanntem Bild: *Ceci n'est pas un pipe* [Dies ist keine Pfeife] (1928/29). Kurz: Was sie sehen, ist nicht alles. Dies ist auch der Grund, warum dieses Bild Repräsentationskritiker wie Foucault so fasziniert. Wenn wir beim Konzept einer reinen visuellen Repräsentation blieben, dann müssten wir die Möglichkeit negieren, dass Musik und Malerei eine politische Dimension haben, wovon Sartre ausging, als er in seinem Essay »Was ist Literatur?« (1947) proklamierte, dass

nur die Literatur, also ein komplizierter Text, politische Dimensionen haben könnte, nicht aber die Künste wie die Musik und die Malerei.

Neben dem *Wunderblock* bietet die psychoanalytische Theorie andere Mechanismen der Repräsentation des Un-

terdrückten, die dazu dienen, eine Ästhetik der Symptome zu erstellen. Unter ihnen sind hoch effektive Abwehrmechanismen der Sublimierung, Verschiebung und Reaktionsbildung. Reaktionsbildung ist eines der stärksten Konzepte, um das Wirken der Neo-Avantgarde zu verstehen.

Reaktionsbildung

Die Reaktionsbildung gehört zur Kategorie der Abwehrmechanismen des *Ich*. In Freuds Theorie ist das *Ich* zwischen dem Biologisch-Triebhaften (repräsentiert durch die psychische Struktur des *Es*) und der erzieherischen Umwelt der Gesellschaft (repräsentiert durch die psychische Struktur des *Über-Ichs*) angesiedelt. Legt man Freuds berühmten Ausspruch »Wo *Es* war soll *Ich* werden« zugrunde, so ist es Ziel des psychischen Prozesses, die unbewussten Einschränkungen der Libido durch die bewussten Aktionen des souveränen *Ichs* zu ersetzen. Aber während dieses Prozesses werden widerstreitende Ansprüche an das *Ich* gestellt – daher fühlt sich dieses *Ich* bedroht und ist beunruhigt. Das *Ich* beginnt Abwehrmechanismen auszubilden, die solche Forderungen unterdrücken; dabei spielt es keine Rolle, ob sie von der Gesellschaft oder den biologischen Trieben herrühren. Unbewusst blockiert das *Ich* Forderungen oder transformiert sie in weniger bedrohliche Formen. Anna Freud hat in *Das Ich und die Abwehrmechanismen* (1936) ein besseres Verständnis für diese Mechanismen entwickelt und eine Liste von Strategien vorgelegt: Verdrängung, Unterdrückung, Regression, Rationalisierung, Verschiebung, Projektion, Introjektion (Identifikation), Sublimierung (Verschiebung des Triebziels), Reaktionsbildung u.a.

Verdrängung ist ein Abwehrmechanismus, der eine Person (unbewusst) daran hindert, eine Bedrohung oder eine bedrohliche Situation überhaupt wahrzunehmen. Unterdrückung ist hingegen ein »bewusstes Vergessen«. An eine Situation oder ein Ereignis oder eine Person, die für das *Ich* zu bedrohlich war oder

ist, kann es sich nicht erinnern, aber die bedrohliche Situation an sich macht sich unbewusst bemerkbar. Unterdrückung ist der am weitesten verbreitete Abwehrmechanismus. Der unterdrückte traumatische Moment oder das bedrohliche Ereignis wird jedoch, soweit wir wissen, immer wieder in einer anderen Form auftauchen. Regression lässt sich feststellen, wenn eine Person mit großem Stress, Ärger oder Angst konfrontiert wird. Das *Ich* entwickelt dann Verhaltensweisen, die eher als primitiv und kindisch gelten, beispielsweise am Daumen zu lutschen. Die Person versetzt sich also zurück in ein Stadium, in dem sie sich sicher und geborgen fühlt. Rationalisierung ist die nachträgliche Begründung einer Handlung durch die Vernunft, obwohl der ursprüngliche Grund für das Handeln ein ganz anderer (meist unbewusst ausgelöst) war und daher eine Möglichkeit, einen Reiz weniger bedrohlich zu erleben. Eine Folge davon, eine Handlung als logisch kohärent zu betrachten, ist, die wahren psychischen Ursachen zu verdrängen und sich dadurch falsche Tatsachen vorzuspielen.

Verschiebung ist die Umlenkung eines Impulses auf einen symbolischen Ersatz. Beim Abwehrmechanismus der Projektion werden eigene Wünsche oder Antriebe einer anderen Person oder sogar Gegenständen der Außenwelt zugeschrieben. Ein Mann, der sich sexuell zu einem anderen Mann hingezogen fühlt, sich diese Gefühle aber nicht eingestehen kann, wird sich verstärkt über die Homosexualität in der Gesellschaft auslassen. Introjektion oder Identifikation ist die gegenteilige Technik. Mit ihr schützt sich das *Ich* nicht nur gegen bedrohliche Ansprüche und Bedürfnisse, sondern Introjektion und Identifikation fördern die Integration in die Gesellschaft und helfen sogar, unser *Über-Ich* zu stärken. Ein Kind, das sich einsam fühlt, wird versuchen, sich wie eine Mutter zu benehmen, um die Angst zu verringern. Jugendliche, die in der Pubertät mit großen Identitätsproblemen zu kämpfen haben, imitieren ihre Idole, um ihre eigene Identität herauszubilden. An diesem Beispiel lässt sich zeigen, warum Freud den Abwehrmechanismus als notwendig betrachtete. Er behauptete sogar, dass es einen positiven Abwehrmechanismus gibt, den er Sublimierung nennt und

der die Transformation eines nicht akzeptierten Impulses in eine Form bringt, die zwar gesellschaftlich nicht akzeptiert, aber immerhin produktiv ist. Sublimierung war für Freud die Quelle der Kreation. Eine Person mit latenter Aggression würde diese beispielsweise im Sport auslassen. Freud dachte vor allem an kreative Aktivitäten als Sublimierung – u.a. auch des Sexualtriebs. Reaktionsbildung ist vergleichbar mit der Sublimation, weil sie ein Mechanismus ist, der den nicht zu akzeptierenden Impuls ins Gegenteil verkehrt, um gesellschaftlich anerkannt zu werden.

Abwehrmechanismen sind Prozesse, bei denen das *Ich* sich dem Realitätsprinzip anpasst. Die Beobachtung von Abwehrmechanismen ist daher sehr hilfreich für das Verständnis von kulturellen Produktionen und die Entdeckung des sozialen Unbewussten. Reaktionsbildung, von Anna Freud als ‚Glauben an das Gegenteil‘ beschrieben, ist eine Möglichkeit, die Realität ins Gegenteil zu verkehren. So kann sich beispielsweise Aggression in übertriebener Friedfertigkeit oder Zärtlichkeit äußern. Aber die Reaktionsbildung kann sich auch mit Techniken der Verschiebung und Projektion vermischen. Ein Mensch kann die eigenen unakzeptablen Handlungen auf andere übertragen, aber auch andere nicht akzeptable Handlungen auf sich selbst in einer Art umgekehrten Verschiebung, vergleichbar einem Binärcode, projizieren – es kommt entweder zu einer positiven oder zu einer negativen Reaktion. Reaktionsbildung ist einer der Schlüssel für die Schnittstelle eines Subjekts mit dem sozialen System. In manchen Fällen ist die Reaktionsbildung auch besser geeignet als die Sublimation, um die Mechanismen der kulturellen Kreativität zu beschreiben.



Einladung ZERO avantgarde, Galleria il Punto, Turin 1965.

Kunst

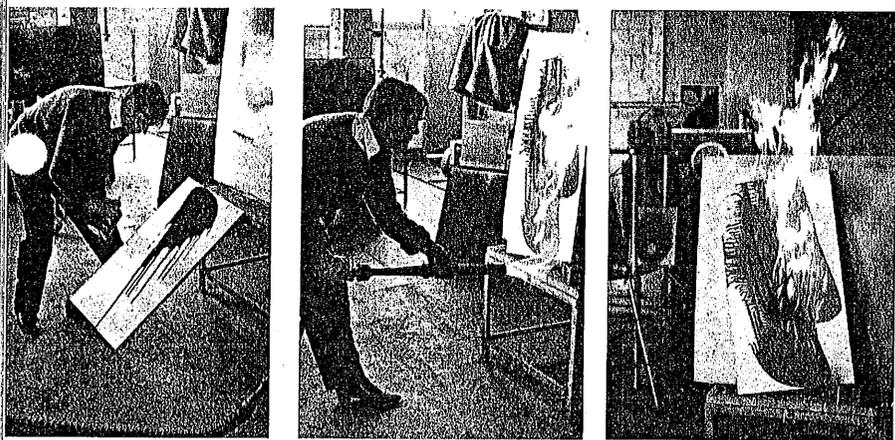
Die Reduktion der Repräsentation auf rein visuelle Repräsentation der Realität ist ein Makel der Moderne. Die Moderne Kunst versuchte, die Techniken der Repräsentation in den visuellen Künsten bis zur Oberfläche einer Plastikfolie zu reduzieren. Clement Greenbergs Modernismus war beispielsweise besessen von der Idee der Fläche. Bis zur Erfindung der Fotografie war das hauptsächlich visuelle Medium der Repräsentation der Realität die Malerei. Die Malerei geriet jedoch in eine Krise, als um 1840 die Fotografie als neue Technik, die die Realität besser abbilden konnte, ins Spiel kam. Die Moderne Kunst ist das Ergebnis dieser Krise der Repräsentation, die als Krise der Malerei just in dem

Repräsentation gesehen werden. Die Folge dieser sogenannten Krise der Repräsentation war die Moderne Kunst.

Als Grundstein der Modernen Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts folgte die Abstrakte Kunst der Logik der Selbstauflösung in drei Stufen: 1) Veränderte Akzente (Farbe wurde analysiert und der retinale Eindruck der Farbe wurde im Impressionismus betont); 2) Ausrufung der Freiheit und Autonomie (die an das Objekt gebundene lokale Farbgebung wurde aufgegeben und der Farbe wurde, z.B. im Symbolismus und Suprematismus ein absoluter Status gegeben); 3) Substitution (Farbe als Material wurde durch andere Materialien ersetzt

– weiße Farbe beispielsweise durch Aluminium, oder, wie im Russischen Konstruktivismus, Leinwand durch Holz).

In der Abstrakten Kunst wurde nicht nur die Repräsentation eines Objekts vernachlässigt, sondern auch Farben und Formen wurden dispensiert, beispielsweise in monochromen Bildern. Das monochrome oder farblose Staffeleibild konnte sogar zerschnitten werden (vgl. Lucio Fontana, Gustav Metzger), oder es fungierten nackte, mit Farbe bedeckte Körper als Pinsel (Yves Klein). Malerei wurde zu einer Arena der Aktion. Diese Aktion konnte sich auf der Leinwand abspielen, vor der Leinwand oder sogar ohne Leinwand. Alexan-



Yves Klein bei der Entstehung des Feuerbildes *Das Feuer der Hölle*, Centre d'essai de Gaz de France, Saint-Denis, Juli 1961.

der Rodtschenko, der 1918 das Bild *Schwarz auf Schwarz* schuf, bezeichnete die von ihm geschaffenen ersten drei monochromen Bilder der Kunstgeschichte 1921 als Ende der Repräsentation:

Moment begann, als sie das Monopol auf visuelle Repräsentation verlor. Seitdem zeitigt die Malerei Symptome eines Kastrationskomplexes. Denn bevor es die Fotografie gab, gab es kein anderes Medium als das gemalte Bild und das hat über tausende von Jahren dominiert. Für die Menschen war daher einzig das gemalte Bild Ausdruck von Kunst – als Kunst wurde also nur das gemalte Bild betrachtet. Diese Position ist vorbei, denn gemalte Bilder sind nur eines von vielen visuellen Systemen der Repräsentation. Die sogenannte Krise der Repräsentation verdrängte die Malerei von ihrer Hegemonie der visuellen Repräsentation, die zukünftig der Fotografie vorbehalten war, und zwang die Malerei in die Abstraktion – also zur Leugnung der Repräsentation. Geht man davon aus, dass die Menschen die Gleichung »Kunst ist Malerei ist visuelle Repräsentation« glaubten, so ist es verständlich, dass sie dachten, der Verlust des Monopols der Malerei sei das Ende der Malerei und das Ende der Malerei sei das Ende der Kunst und das Ende der Kunst das Ende der Repräsentation. Diese Darstellung folgt der Logik der Moderne. Die Krise der Repräsentation ist aber nur ein Ausdruck des Monopolverlusts auf Repräsentation, denn nach der Fotografie konnten Film, Video und Computer ebenfalls Bilder erzeugen – sogar bewegte Bilder – und diese Bilder in Echtzeit senden.

Moderne Kunst kann demnach, aufgrund der Einführung des technischen Bildes, als eine Transformation von Systemen der

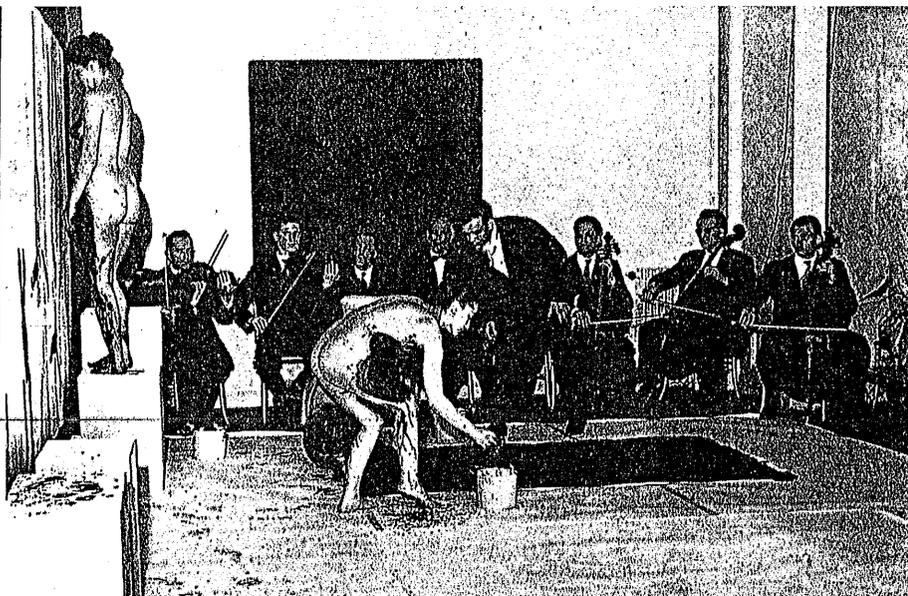
der Rodtschenko, der 1918 das Bild *Schwarz auf Schwarz* schuf, bezeichnete die von ihm geschaffenen ersten drei monochromen Bilder der Kunstgeschichte 1921 als Ende der Repräsentation:

Ich habe die Malerei zu ihrem logischen Ende gebracht und drei Bilder gezeigt: ein rotes, ein blaues und ein gelbes. Ich habe dies in dem Wissen getan, dass alles vorbei ist. Dies sind die Primärfarben. Jede Oberfläche ist bis zum Rand mit nur einer Farbe bedeckt. Jede Oberfläche ist eine bloße Oberfläche und soll keine Repräsentation mehr sein.

Dieses vermeintliche Ende der Repräsentation bezog sich aber nur auf die malerische und machte den Weg frei für neue Repräsentationssysteme.

Tabu

Das zeitgenössische Problem von Verdrängung und Repräsentation ist das Problem des Tabus. Wenn etwas passiert, das nicht akzeptiert werden kann, weder vom Individuum oder einer Institution, also weder von einem Subjekt noch von einem System, dann ist es nicht möglich, darüber zu sprechen oder etwas darüber zu erfahren. Aber, wie wir wissen, wird das Verdrängte in irgendeiner Form zurückkommen. Die klassische Formel *speculum artibus* ist also so zu verstehen: Kunst ist ein Spiegel der Gesellschaft, doch nicht nur als Ikon oder Symbol, sondern



Anthropometrie-Vorführung in der Galerie Internationale d'Art Contemporain am 9. März 1960.

auch getarnt als Symptom. Dieser Zusammenprall zweier verschiedener Systeme, der Repräsentation der Realität und der Repräsentation des Unbewussten, lässt sich am klarsten im Bereich des Tabus nachzeichnen.

Das größte Tabu der Moderne ist der Holocaust. Es ist für den modernen Geist – das kartesianische Subjekt der Aufklärung – vollkommen inakzeptabel, dass im hoch zivilisierten Europa der Holocaust überhaupt möglich war. Nach zwei Weltkrieg und dem Holocaust wurde klar, dass die Repräsentation enden müsse. Vor allem Adorno drückte dies in seinem Essay »Kulturkritik und Gesellschaft« 1949 klar aus:

Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.

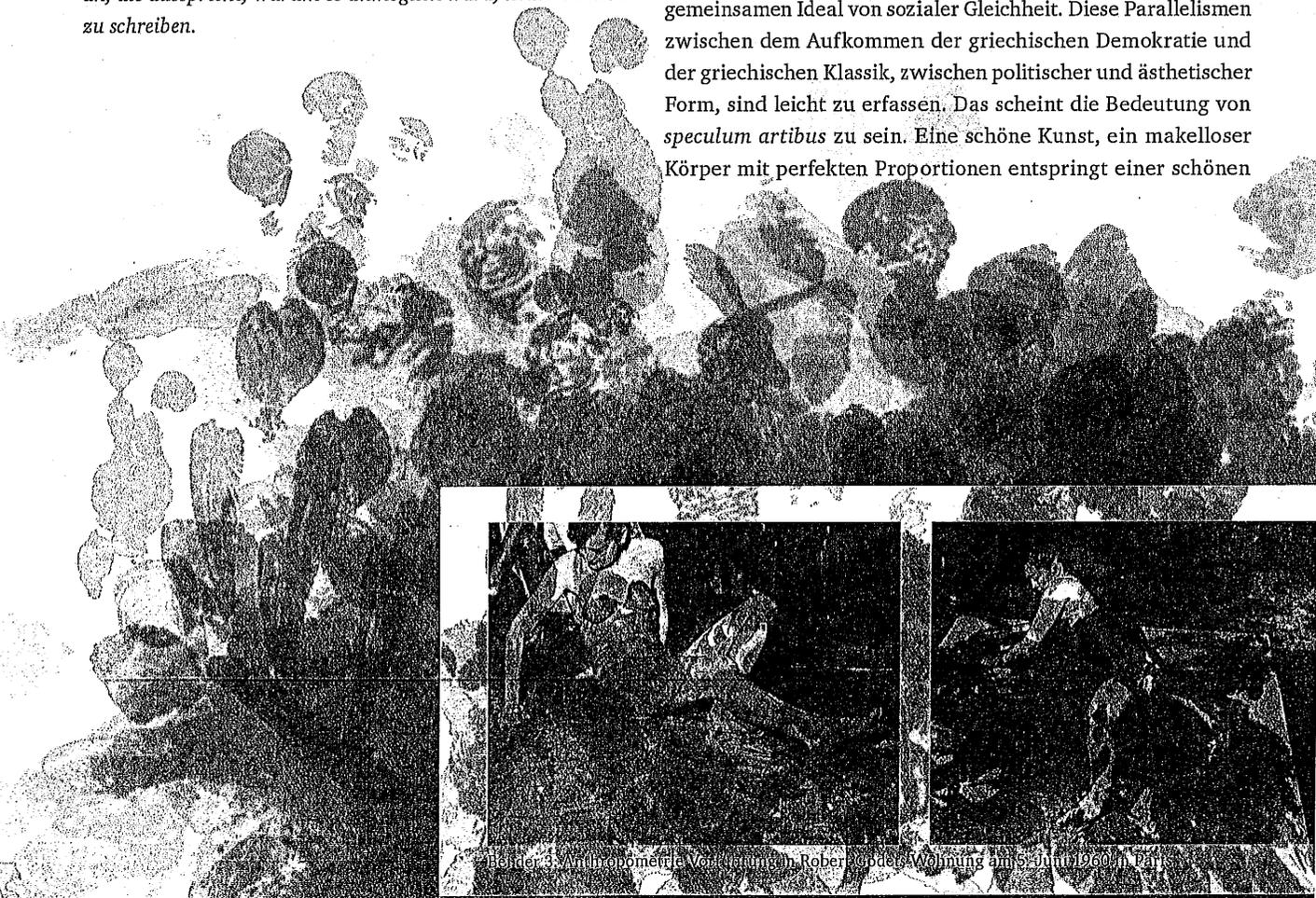
Gas, mit dem Juden in Auschwitz und anderswo getötet wurden, auf einem Podest in einem kleinen, sonst leeren Raum als den Inbegriff von Hitlerdeutschland zu präsentieren. Ähnlich wurde einmal eine Vase von Euphronius – als Inbegriff der Griechischen Antike – im Metropolitan Museum of Modern Art präsentiert.

Um die Krise der Repräsentation zu bewältigen, müssen wir unser Konzept der Repräsentation verändern.

Wir sehen diese Notwendigkeit, wenn wir eine Skulptur von Polyklet mit einer Skulptur von Arno Breker vergleichen. Wir akzeptieren leicht die Idee, dass der Aufstieg der griechischen Kunst mit dem Aufkommen der Demokratie einherging. Der ästhetische Kanon und der soziale Kanon haben sich gegenseitig bedingt. Der Repräsentation von Bürgern in einem gemeinsamen ästhetischen Ideal entspricht die Repräsentation der Bürger im gemeinsamen Ideal von sozialer Gleichheit. Diese Parallelismen zwischen dem Aufkommen der griechischen Demokratie und der griechischen Klassik, zwischen politischer und ästhetischer Form, sind leicht zu erfassen. Das scheint die Bedeutung von *speculum artibus* zu sein. Eine schöne Kunst, ein makelloser Körper mit perfekten Proportionen entspringt einer schönen

Raoul Hilberg, der sich als Wissenschaftler mit dem Holocaust beschäftigte, äußert sich in seinem Buch *Unerbetene Erinnerung: Der Weg eines Holocaust-Forschers* (1994) ähnlich. Er kann sich keine adäquate visuelle Repräsentation von Hitlerdeutschland vorstellen; statt dessen bezog er sich auf eine reale Situation, um das Verdrängte freizugeben und es wiederkehren zu lassen.

Er schlug vor, eine Dose Zyklon-B



Beide: 3. Anthropometrie von Arno Breker in Robert Opden's Wohnung am 5. Juni 1960 in Paris

Gesellschaft. Das politische Ideal entspricht dem ästhetischen Ideal. Man muss dennoch bedenken, dass Griechenland eine Klassengesellschaft war (man spricht von 20.000 freien Bürgern und 400.000 Sklaven). Der ideale Körper war also nur die Ausdrucksform einer bestimmten Klasse, der Aufstieg des griechischen Bürgers gegen die frühere Aristokratie.

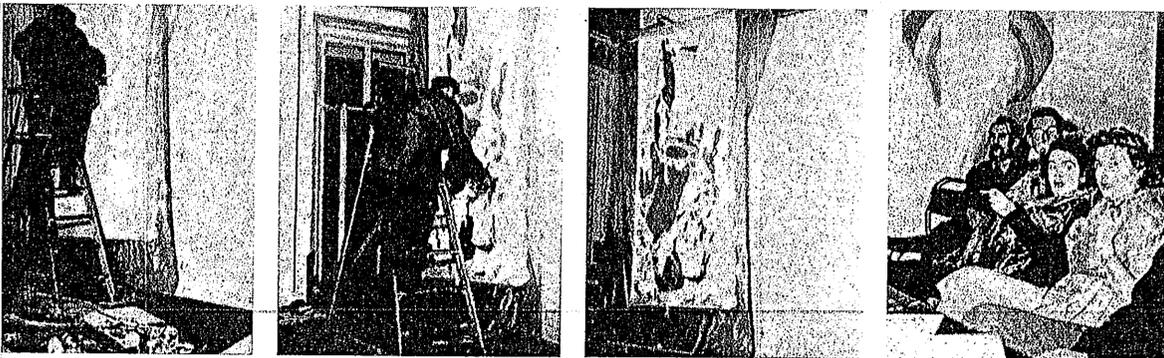
Im 19. und 20. Jahrhundert waren die Bauten im Stile der griechischen Architektur und die Nachbildung der idealen Formen der griechischen Klassik ein Versuch, so zu tun, als gäbe es – durch den Spiegel der Kunst – eine ideale soziale Ordnung. Doch gerade das Gegenteil, eine barbarische Ordnung, war Realität. Die totalitären Systeme des 20. Jahrhunderts (Nationalsozialismus, Faschismus, Stalinismus) proklamierten die ästhetischen Ideen und Ideale der griechischen Klassik, um die Tatsache zu vertuschen, dass gesellschaftlich das Gegenteil der Fall war. Die Ästhetik sollte helfen, die allgegenwärtige Unterdrückung zu verschleiern. Wenn wir also Polyklet und Breker vergleichen, können wir feststellen, dass Kunst nicht der wahre Spiegel der Gesellschaft ist, ansonsten müssten wir akzeptieren, dass das antike Griechenland, ebenso wie Hitlerdeutschland oder Stalins Russland, eine barbarische Gesellschaft gewesen sein muss.

Mein Vorschlag ist nun, das psychoanalytische Modell der Repräsentation des Unbewussten heranzuziehen, um zu verstehen, was die Kunst wirklich widerspiegelt. In der ersten Phase der Modernen Kunst versuchten Künstler wie Pablo Picasso oder Francis Bacon Bilder von deformierten Körpern zu zeigen – ganz anderes als die Körper von Polyklet – eine Deformation der Realität. Von Picasso zu Bacon folgte die Kunst immer noch der klassischen Logik der visuellen Repräsentation. Eine zerstörte Stadt wie Guernica wird von einer zerstörten Repräsentation abgebildet. Der Kubismus hat jedoch schon Jahrzehnte vor dem Bild *Guernica* die Perspektive als Form der Repräsentation zer-

stört. Picassos Zerstörung der klassischen Repräsentation hat nichts mit der zerstörten Stadt Guernica zu tun. Die Betrachter lieben dieses Bild aufgrund eines Missverständnisses – weil nämlich die formale Zerstörung des Repräsentationssystems und die Zerstörung der Stadt zufälligerweise übereinstimmen. Zufälligerweise passen Stil und Sujet zusammen. Man könnte also sagen, dass die zerstörten Gesichter von Picasso oder Bacon die Zerstörung der menschlichen Werte in den zwei Weltkriegen widerspiegeln.

Die wirkliche Krise der Repräsentation ließ sich während der Neoavantgarde der Nachkriegszeit feststellen, als nicht nur die Systeme der Repräsentation zerstört waren, sondern auch die »Werkzeuge« der Repräsentation. Von Arnulf Rainer bis Lucio Fontana, von Gutaj bis Gustav Metzger sehen wir zerstörte Leinwände; von der Wiener Gruppe bis zu Fluxus sehen wir zerstörte Instrumente; von Happenings bis zu John Latham sehen wir zerstörte Bücher, Leinwände und Filme.

Der Fall von Yves Klein erlaubt es uns, die Einschränkungen einer formalen Interpretation einer solchen Kunst zu zeigen. Das Motiv für Yves Kleins Ablehnung der Repräsentation, seine Zerstörung von Leinwänden mit Feuerpistolen und das Zelebrieren von Körperspuren auf Leinwänden, war die traumatische Erfahrung von Hiroshima, der Abwurf der Atombombe. Er war daher in gewisser Weise ein Schüler von Adorno und Hilberg. In seiner Jugend hatte Klein Japan besucht, die Spuren der Opfer gesehen und realisiert, dass er nicht länger den Horror eines Atomkriegs visuell ausdrücken könne, indem er, wie Picasso, das visuelle System der Repräsentation deformierte. Ebenso wie die Helden des absurden Theaters und andere Neoavantgardisten nach 1945 fand Klein es sehr schwer, an die traditionelle Kultur zu glauben, da diese Kultur das Horrorszenario nicht verhindert hatte. Noch schlimmer: dieser Horror wurde im Namen der Kultur begangen. Daher beschloss Klein, wie einige andere auch,



Gustav Metzger, Misfits-Abend, 1962.

nicht nur die Mechanismen der Repräsentation zu zerstören, sondern auch, die Mittel der Repräsentation, die Werkzeuge, die Dispositive, um den Schrecken eines Atomkriegs zu zeigen.

Die Gruppe ZERO, von Manzoni bis Uecker, praktizierte ebenfalls eine Zerstörung der Repräsentationsmittel der Repräsentation. Die Rezeption dieser Künstlergruppe nach dem Zweiten Weltkrieg war ein Missverständnis. Nach dem Krieg wollten die Menschen nichts über den Krieg hören, geschweige denn darüber sprechen. Der Krieg wurde zu einem Tabu. Die Menschen sahen in den ausradierten weißen Leinwänden der Gruppe ZERO ihre eigenen ausgelöschten Erinnerungen. Daher mochten sie die Geste der Auslöschung in der Kunst, von Rainer bis Rauschenberg, weil ihre Erinnerungen, ihre Beteiligung am Faschismus, ausradiert wurden (Fontana mag sogar ganz persönliche Gründe gehabt haben – er hatte für Mussolini gearbeitet und faschistische Skulpturen gefertigt).

Das Beschießen von Leinwänden, wie es Niki de Saint Phalle tat, oder mit Pfeilen, wie Uecker es um 1960 tat, oder mit Gift, wie Oswald Metzger, das Verbrennen von Büchern von John Latham – all diese Aktionen zeigen ein tiefes Misstrauen gegenüber den Mitteln der Kunst, den Mitteln des kulturellen Gedächtnisses und der Kultur selbst. Das »Destruction of Art Symposium (DIAS)« 1966 in London und Aktionen von Franz Kaltenbeck und Peter Weibel, die nachts heimlich die Scheiben von Museen einschlugen, und viele andere ähnliche Kunstaktionen zeigen die Revolte auf der Ebene der Mittel der Repräsentation. Der Wiener Aktionismus mit seinen Ritualen und Selbstverstümmelungen, seien sie real oder nur simuliert, die Verschmutzung und Kontaminierung, das »Mit-Farbe-herumspritzen« oder mit Schmutz, Dreck, Urin und Fäkalien, sind klarerweise unbewusste Reaktionsbildungen, ausgedrückt in Kunst, gegen die bewusste »Reinigung« des Nachkriegsösterreich von seinen Verbrechen im Zweiten Weltkrieg und der Beteiligung am Faschismus und Holocaust. Nach 1945 leugnete Österreich offiziell, Teil des deutschen Nationalsozialismus gewesen zu sein, und stellte sich als Opfer des Nationalsozialismus dar. Diese berühmte »Opferflüge« war die Basis für die Gründung der 2. Österreichischen Republik. Da sich Österreich so »offiziell« und »gründlich« reinigte, tat die Kunst genau das Gegenteil. Sie badete in Unreinheit, Blut und Schmutz. Der Spiegel der Kunst – kann man heute sagen – hat nicht nur eine einfache Spiegelfunktion. Es ist ein negativer



fest des psycho-physischen naturalismus am 28. Juni 1963 in Wien (Dieter Haupt begießt Hermann Nitsch mit Blut).

Spiegel, der auf Vergleichbarkeit beruht. Repräsentationsmechanismen in der Kunst repräsentieren nicht nur was man bewusst sieht, sondern auch, was man nicht sieht, was man verdrängt. Nur die Beschäftigung mit der Reaktionsbildung und anderer ähnlicher Abwehrmechanismen der Gesellschaft und seiner Individuen können eine wahre Repräsentation, ein wahres Bild, liefern. Natürlich ist die Reaktionsbildung selbst eine unbewusste Antwort der Kunst und noch keine bewusste Aufklärung. Es besteht die Gefahr, dass Reaktionsbildung Teil der Verdrängung oder sogar Komplize wird. Doch Kunst als Symptom ist immerhin eine Wahrheit, wenn auch eine maskierte.

Die Re-Repräsentation, oder noch besser, die Rückkehr der unterdrückten Traumata der zwei Weltkriege, des Holocaust und des Abwurfs der Atombombe, ist der Inhalt der Neo-Avantgarde. Die Neo-Avantgarde ist nicht eine rein formale Wiederholung der historischen Avantgarde. Sie ist eine wirkliche Nachkriegskunst, eine Kunst von Erinnerung, Vergessen, Unterdrückung, Traumata und die Wiederkehr des Verdrängten. Als solches beginnt die Neo-Avantgarde die kritische Erforschung der Umwandlung der furchtbaren Erfahrung des Zweiten Weltkriegs bis zum Jahr Null einer grauen Pseudodemokratie.