

Das strukturelle Unbewusste als postmodernes Sujet Zur Lacan-Rezeption von Rosalind Krauss

REGINE PRANGE

Pollocks Dripping und die 'Niedrigkeit' des Bildes

Auf dem Internationalen Kongress für Kunstgeschichte in Berlin 1992 stellte Rosalind Krauss eine neue Interpretation von Pollocks Drip Painting vor, die sich gegen 'sublimatorische' Lesarten richtete. Pollock habe nicht bestimmte künstlerische Intentionen verfolgt. Es gebe keinerlei Evidenz dafür, dass er über Ideen verfüge, die ihm nicht von anderen eingegeben oder durch die Erwartungen und Normierungen der Rezipienten gesteuert seien. Solche herkömmlichen Verständnisweisen hielten an einem traditionellen Gestaltsehen, am Prinzip der Repräsentation fest. Erst die auf Pollock folgende Künstlergeneration habe den eigentlichen Stellenwert seiner drip paintings „through a far more violent and desublimatory grid“ erkannt.¹ Cy Twomblys 'Graffiti', Robert Morris' 'anti-form' und Andy Warhols 'Piss Painting' hätten die triviale, biologisch-naturgesetzliche Dimension von Pollocks Tropftechnik bewusst gemacht und auf die in ihr vorgenommene Entweihung der vertikal anthropomorphisierten Bildebene verwiesen. Die neue Horizontalität oder auch 'Niedrigkeit' des Bildes entlasse es aus den Intentionen seines Schöpfers, bestimme die Form zur Spur eines Unbeabsichtigten, Unbewussten.

Nun sind die Dimensionen des Zufalls und des Unbewussten im Kontext der surrealistischen und der informellen Kunst vielfach erörtert worden. Dennoch bringt Krauss' fundamentale Kritik an hegemonialen kunsthistorischen Betrachtungsweisen eine neue Qualität ins Spiel. Zu Ende gedacht scheint hier die Freud'sche Relativierung

1 KRAUSS (1992), Zitat p. 330.

der Ich-Kompetenz hinsichtlich der mit ihr obsolet gewordenen Vorstellung eines autonomen Künstlertums. In der Tat scheint die Kunstwissenschaft sonst wenig tangiert von den Erkenntnissen der Psychoanalyse, da sie auch im Feld der Moderne meist den bewussten Denk- und Handlungshorizont des Künstlers der Interpretation zugrunde legt. Krauss moniert den Anachronismus dieser methodischen Haltung im Paradigma des Unbewussten.

Ihr Verständnis dieses Begriffs erschließt sich aber nicht sogleich. Überraschend ist die Rede vom Unbewussten als 'Objekt', und zwar als Objekt des Begehrens, das Picasso angehöre und Pollock im Wettstreit mit seinem Rivalen habe erringen wollen. Durch Warhols Entzifferung des Drips als Urinspur sei eine homosexuelle Rivalität ans Licht gebracht worden. Krauss bezieht sich hier auf eine Anmerkung Freuds in *Das Unbehagen in der Kultur*.² Ausgehend vom primitiven phallischen Verständnis der Flamme wird dort das Löschen des Feuers durch den Urinstrahl als Genuss der männlichen Potenz im homosexuellen Wettkampf gedeutet und die Zähmung dieses Impulses als erste kulturelle Tat begriffen: Die Flamme konnte nunmehr an den häuslichen Herd gebunden werden. Pollocks bekannte Harnerotik wird von Krauss so im Sinne eines symbolischen Liebeskampfes des Künstlers mit seinem Konkurrenten verstanden. Anders als bisherige, meist um die Rekonstruktion und Dechiffrierung einer vermeintlichen Bildsymbolik bemühte Studien hält Krauss mit Recht die Negation des Gestalthaften für Pollocks entscheidende Tat. Diese Auflösung des Gestalthaften darf aber ihrer Auffassung nach nicht von der Anschauung her erschlossen und als letzte Etappe des künstlerischen Abstraktionsprozesses im Sinne von Greenbergs Modernismustheorie und auch nicht im Rahmen einer Klassenlogik, wie sie Timothy Clark geltend machte, verstanden werden. Für wesentlich erachtet Krauss vielmehr den Akt des Ausmerzens selbst. Die tropfende Farbe löscht die Figur aus und somit den in ihr verkörperten Rivalen Picasso. Große Bedeutung wird daher der Feststellung beigemessen, dass Pollock sein Drip-Gespinnst zunächst über einer figürlichen Bildanlage ausgebreitet habe. Rätselhaft mutet aber nach wie

2 FREUD (1991/1), p. 449. Anm. 1.

vor und bei aller Plastizität des amourösen Themas die Formulierung an, Pollock habe „Picassos ‘object’ – the ‘unconscious’“ begehrt und im Dripping gefunden.

Dass es Krauss bei aller Freude am biographischen Detail weder um individuelle Neurosen noch um psychologische Erklärungen von Kreativität geht,³ verdeutlicht ihr umfangreicher Essayband von 1993, der das ‘optische Unbewusste’, eine Formulierung Benjamins adaptierend, zum Angelpunkt der künstlerischen Moderne ‘nach’ der Moderne wählt und somit Antwort auf die aufgeworfenen Fragen erwarten läßt. Das Spektrum der Darstellung reicht von Duchamp und Mondrian bis Eva Hesse. Auch die Studie über Pollock ist in erweiterter Form hier abgedruckt.

Imponierend wirkt zunächst vor allem Inhaltlichen das assoziative Text- und Bildgefüge. Krauss enthält sich dezidiert einer linearen Argumentation, mischt Wissenschaftssprache mit romanhafter Prosa und autobiographischen Schreibweisen, leitet etwa mit Vorliebe ihre methodologischen Erörterungen mit einem spontanen „I was struck“ ein. Offensichtlich bewusst als Versatzstücke eingeführte Theoriefragmente legen eine Fährte zu dem fraglichen Konzept des Unbewussten.

Die Moderne als Diagramm

Für Krauss ist die Moderne nicht mehr die Abfolge der -Ismen mit dem Höhepunkt in der Abstraktion, sie ist ein ‘diskursives Feld’, das in einem Diagramm Darstellung finden kann (Abb. 1). Das an Pollock und Picasso skizzierte Modell einer mimetischen Rivalität ist hier in eine übergreifende antithetische Ordnung eingefügt: „the universe of visual perception, the one that is mapped by a distinction between figure and ground“.⁴ Figur und Grund sind nicht als die ästhetischen

3 Siehe auch die Einschränkung gegenüber WEINBERG (1987) bei KRAUSS (1992), p. 337, Anm. 9. Weinberg adaptierte BLOOM (1973). Diese wie auch Michael Lejas Deutungen gelten Krauss als traditionell kunsthistorisch im Sinne ‘sublimatorischer’ Lesarten.

4 KRAUSS (1993).

Komponenten des Bildes gedacht, sondern als Prämissen der alltäglichen Wahrnehmung. Hier deutet sich schon ein Problem an, denn das Medium selbst, die Malerei, kann in solchen psychologischen Kategorien kaum einen Reflex finden. Sämtliche Bestimmungen des (Post-)Modernen durch Krauss gehen vom Feld der Wahrnehmung und ihren Konditionen aus. Die Darstellung im Diagramm erlaubt es, entsprechend der Abkehr von einer historischen Argumentation, die genannte binäre Opposition von Figur und Grund in ein 'All-over' zu verwandeln, ein ganzes Feld beherrscht vom Gegensatz zu zeigen, so dass eine gerichtete Bewegung, wie sie dem historischen Prozess innewohnt, nicht dargestellt werden kann und so von vornherein eliminiert ist. Auch die Frage, was modern und was 'post-modern' sei, ist obsolet. Die Verdoppelung des Gegensatzpaars zeigt lediglich seine unendliche Wiederholbarkeit wie die unauflöbliche Verschränkung der Antithesen. Die 'neutrale Achse' zwischen 'not ground' und 'not figure' soll als Umkehrung des empirischen Sehens gelesen werden und die exemplarischen Strukturen der Moderne benennen: Raster, Monochromie, All-over, Farbfeld etc. Krauss setzt diese Achse dem Gelb der Verkehrsampel gleich; sie manifestiere ein 'May-be', das die ursprünglich dem Sehfeld eigene Unterscheidung von Figur und Grund zwar neutralisiere, aber nicht aufhebe. Die Präferenz des Schemas ist also vor allem der Möglichkeit geschuldet, die Verselbständigung des Grundes, das Phänomen der 'literalness', in der Abhängigkeit vom alltäglichen Gestaltsehen zu belassen und, wie wir noch sehen werden, den Grund als eigentliche, wahre Gestalt siegen zu lassen. Krauss ordnet der oberen Achse das empirisch-gestalt-hafte, der unteren das kognitive Sehen („vision in its reflexive form“) zu.⁵ Der 'Fehler' des empirischen Sehens liegt demnach in der Diachronie von Figur und Grund. Diese Herauslösung der Gestalt aus dem Hintergrund zwingt den Betrachter, sich von sich selbst zu entfernen. Das erkennende Sehen zeichnet hingegen „a condition of pure immediacy“ aus.⁶ Es erfasst die Gestalt auch, aber ohne den Verlust des Selbst; der Betrachter bleibt im Gesehenen präsent; der Grund ist nicht mehr Hintergrund in einer solchen „redoubled vision: of a seeing

5 Ibid., p. 19.

6 Ibid., p. 15.

and a knowing that one sees, a kind of cogito of vision.“⁷ Wo die Formulierung eines ‘May-be’ zunächst ein dialektisches Spannungsfeld eröffnete, wird dieses hier gleichsam stillgestellt in der Simultaneität von Sehen und Erkennen, die sich gestaltpsychologischen Grundsätzen zu fügen scheint. Schon mit der Entscheidung für eine psychologische Erklärung des Gestaltlosen ist eine bestimmte Aussage getroffen. Die künstlerische Destruktion des sinnlichen Scheins wird nicht als Resultat eines langen historischen Prozesses der Ausdifferenzierung des Mediums Bild gesehen, sondern als Enthüllung einer anthropologischen Norm.⁸

Konsequent ist im Rahmen dieses Konzepts die Vorbildfunktion von Mondrians Neoplastizismus. Schon François Lyotard hat die Lehre der reinen Beziehungen zur Charakterisierung der Postmoderne eingesetzt.⁹ An dieser Quelle zeigt sich nun aber auch, dass Krauss keineswegs die Grundsätze der Ikonologie verlässt, sondern um Wiederherstellung des sinnbildlichen ‘Gehalts’ in alternativer Gestalt bemüht ist. Wie Mondrian geht es ihr um die Umdeutung des Abstrakten ins Reale. In diesem Sinne wird er als Zeuge aufgerufen gegen die Geschichte einer „abstract and abstracting opticality“;¹⁰ seine künstlerische Auseinandersetzung mit dem hierarchischen Verhältnis von Figur und Grund (Linie und Fläche) wird nicht als Selbstdestruktion des Bildes, sondern als Gestaltung eines neuen, Figur und Hintergrund synthetisierenden Sujets („reinvention of the ground as figure“) verstanden.¹¹ Mondrians erste abstrakte Bilder artikulieren vermeintlich die Simultaneität von Figur und Grund und damit die Vorbedingung des Sehens („precondition of vision“).¹² Im dem Maße wie der Rahmen dann schließlich aufhöre Grenze des Sehfelds zu sein und in dieses Feld integriert werde, wie bei Stella, avanciere das Bild zum „picture of pure immediacy and of complete self-enclosure“.¹³

7 Ibid., p. 19.

8 In einem neueren Text schickt Krauss sich an, die Geister wieder zu vertreiben, die sie selbst rief und beklagt den „Tod der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten“(!); vgl. KRAUSS (1995). Zu dieser jüngsten Wende siehe NEUNER 2001.

9 Siehe BÜRGER (1992), pp. 134f.

10 KRAUSS (1993), p. 13.

11 Ibid., p. 16.

12 Ibid.

13 Ibid., p. 19.

Entgegen Greenberg, der die Auflösung der Form als Hervorbringung der dem Medium Bild eigenen Flächigkeit interpretierte, bezieht Krauss die literalistische Aufhebung bildlicher Hierarchien auf ein alternatives Subjekt und sein 'anderes' Sehen. Ästhetische Immanenz wird zugunsten eines lebensweltlichen Außenbezugs revidiert. Noch aber ist der Begriff des Unbewussten als das exemplarisch von Pollock begehrte Objekt unklar.

Lacan: das große Andere

Hier kommt Lacans Neuinterpretation der Freud'schen Lehre zum Tragen. Das Konzept des optischen Unbewussten, als eine gleichsam anti-ikonographische Ikonographie des modernen künstlerischen Ikonoklasmus, leitet sich primär von dessen radikaler Kritik am Konzept eines festumrissenen 'Ich' her, die er im Rahmen der Psychose-theorie entwickelte, unter nicht unbeträchtlicher Einwirkung der surrealistischen Kunst. Dalis paranoia-kritische Methode und Bellmers Puppenphotographien inspirierten Lacans Entwurf eines dezentrierten, zerstückelten, 'leeren' Subjekts.¹⁴ Das Ideal einer rationalen Durchdringung und Aufklärung des Unbewussten sah er einem humanistischen Denken verpflichtet, das im Widerspruch zu Freuds eigenen Arbeitsergebnissen stehe. Lacan erhob das exzentrische Ich zum 'wahren' Subjekt und glaubte, mithilfe der strukturalistischen Linguistik das Unbewusste der Stummheit des Biologischen entreißen und sprachmächtig machen zu können im „Diskurs des Anderen“.¹⁵ Diese rätselhafte Formulierung impliziert nicht nur die Fragmentierung des Subjekts und seine strukturelle Verwandtschaft mit der Sprache; sie deutet mit der Intersubjektivität auch den universalen Charakter des Unbewussten an. Es ist nicht mehr als Kernsubstanz einer Persönlichkeit gedacht, sondern umgreift das Ganze der kulturellen Ordnung. Die Nähe zur strukturalen Anthropologie von Lévy-

14 Siehe dazu BOWIE (1994), p. 31, Anm. 17 und pp. 42f.

15 LACAN (1994), p. 189.

Strauss ist deutlich. Eine Unterscheidung zwischen Kollektivem und Individuellem entfällt so wie die metaphysische Relation von Wesen und Erscheinung. Lacan entfernte nicht nur aus Freuds Theorie die naturwissenschaftlich-somatische Dimension, wie sie etwa im Begriff des Symptoms aufrechterhalten wird. Mit gleicher Intention sprengte er die von Saussure noch beibehaltene Sinntotalität des Zeichens und behauptete das Primat des Signifikanten über das Signifikat. Sprache bei Lacan ist nicht Repräsentation, sondern differentielle Artikulation. Nicht nur die einzelne Äußerung (Parole) ist unbewusst, wie für Saussure, sondern die Struktur der Sprache überhaupt. Bedeutung stellt sich so nicht her durch Verweisung auf das Bedeutete, sondern durch Verweisen auf andere Bedeutung.

Mit dieser Eliminierung der Metaphysik wird der Status der Realität ebenso fragwürdig wie die Transzendenz des künstlerischen Bildes, seine Möglichkeit zur Überschreitung der gegebenen Realität. Der Schein wird ja bereits als Wirklichkeit genommen, Utopie ist schon Gegenwart, Aufklärung soll weder als „phylogenetische Zukunftsopter“ (‘Wo Es war soll Ich werden’) besungen noch in einer Widerständigkeit der Kunst gegenüber der Gesellschaft gesucht werden. Ist doch die Aufhebung des Verdrängten schon präsent in der subversiven Rede des Unbewussten, in der Signifikantenkette, die in den Sprechakten der Analyse exemplarisch aufzufinden ist. Bei Lacan heißt es deshalb in Umkehrung des Freud’schen Mottos: „Dort wo es war, muss ich ankommen“.¹⁶

16 LACAN (1991), p. 50. Vgl. SCHNEIDER (1983), p. 213: „Der Diskurs des Neurotikers [...] ist von allen alten Ausschlussregeln befreit: Gut und Böse, Wahres und Unwahres, Vernunft und Wahnsinn bilden Differenzierungen allenfalls noch in der Zielorientierung der Analyse, nicht aber Verwerfungsregeln innerhalb des Dialogs selbst. Die „Wahrheit“ ist transformiert in einen Effekt der Berührung zwischen den neurotischen und den analytischen Mythologien, die sich der Wahrnehmung als ästhetisches Hochgefühl mitteilt: das Vergnügen an neurotischen Gegenständen. Insofern verkörpert der Diskurs des Neurotikers, sein privilegiertes, von den alten Ausschließungen befreites Sprechen, das utopische Bild eines grenzenlosen, in seine ursprüngliche Macht wiedereingesetzten Diskurses.“; p. 214: „Am Ende der langen abendländischen Geschichte [...] lässt sich nur noch die Hoffnung aussprechen, dass, gemäß dem Bilde der Psychoanalyse und ihres Sprechens, den Menschen jener Knebel aus den Mündern gerissen wird, der eben Logos heißt.“

Der blinde Spiegel

Von Lacans Auffassung der Sprache als eines universalen Unbewussten führt eine Brücke zu der kognitiven Qualifizierung der unteren, neutralen Achse des 'May-be' in Krauss' Diagramm. Mit ihrem Kernmodell einer mimetischen Rivalität beruft sie sich entsprechend auf Lacans Theorie der Ichkonstitution im sogenannten Spiegelstadium, das in der oberen Achse des Diagramms benannt ist.¹⁷ Der tödliche Ausgang der mythischen Begegnung des Narziss mit dem eigenen Spiegelbild steht für den Verkennungscharakter, den Lacan dieser frühen Ichkonstruktion einschreibt und aus dem nur die Entfaltung der impliziten Wahrnehmung 'Ich ist ein anderer' heraushilft. Wie das Schema L(acan) (Abb. 2) zeigt, konstituiert sich das wahre Subjekt aber nicht jenseits und unabhängig von der dualen Spiegelbeziehung. Es findet sich in der 'symbolischen' Dimension, dem großen Anderen, das in die Spiegelbeziehung eingreift, d. h. nur über diesen Umweg kommt es zum Sprechen. Das Begehren im Sinne Lacans meint das Streben nach Aufhebung der narzisstischen Verblendung. Hier wird das Unbewusste zum Objekt des Begehrens. Es wird manifest jenseits der imaginären Verhaftung am Anderen in einer Rede, die nicht darauf aus ist, Identität zu bekunden; die sich dem Postulat der Einheit des Selbstbewusstseins nicht beugt; die nicht weiß, was sie sagt.

Diesem intersubjektiven Subjektmodell wird Pollocks Rivalität mit Picasso nachgebildet. Pollocks Bilder „strike at the figure in the mirror. They smash it.“¹⁸ Lacans Differenzierung zwischen dem narzisstisch befangenen Ich (a-a') und dem aus dieser Spiegelfixierung ausbrechenden, sich über die symbolische Ordnung konstituierenden Ego (S-A) dient Krauss offenbar auch für ihre Deutung von Pollocks künstlerischem Abstieg nach 1951. Er sei zur Figuration zurückgekehrt, weil man seine Drip Bilder systematisch falsch, d. h. gestalthaft organisch interpretiert und damit seine Kunst der Figuration Picassos kompatibel gemacht habe. Hans Namuths Film von 1950, der Pollock

17 Krauss argumentiert ausführlich auch mit dem verwandten anthropologischen Mimesis-Konzept von René Girard.

18 KRAUSS (1993), p. 265.

durch eine als Bildträger dienende Glasplatte hindurch bei der Arbeit zeigte, habe diese Verähnlichung im Blick auf vergleichbare Aufnahmen des malenden Picasso bewusst vorgenommen und Pollock sozusagen in die imaginäre Spiegelbildkonstellation mit seinem Rivalen zurückgeworfen. Pollocks Werk verlor danach, so Krauss, „its relation to gravity“.¹⁹ In der Identität mit dem Spiegelkonstrukt entfernte er sich von sich selbst und fiel dem Rivalen anheim.

Das Lacan'sche Objekt des Begehrens, das Krauss im 'optischen Unbewussten' anvisiert, kann alles sein, nur eines nicht: Es ist nicht spiegelbar, nicht ganzheitlich gestalthaft. Seine Verfasstheit ist diskontinuierlich und partial. In ihm kehrt das primäre, vom narzisstischen Ganzheitsentwurf verdrängte Phantasma des *corps morcelé* zurück, insofern es den Mangel inkarniert, der das Subjekt konstituierte. In Lacans Verständnis ist das Objekt unwiederbringlich verloren, es kann nur eingekreist werden in einer permanenten Schaukelbewegung zwischen dem Ideal-Ich, dessen befriedigtes Begehren nur entfremdet, im Neid auf den Rivalen, in der Totalität seines Körpers wahrgenommen werden kann, und dem Körper als zerstückeltem Begehren, als nie befriedigtem Selbstgefühl. Nur in der (partiell möglichen) Anerkennung eigener Nicht-Vollständigkeit scheint die Möglichkeit der Befreiung vom narzisstischen Doppel auf.

Krauss reklamiert diese emanzipative Bedeutung des fragmentierten Körpers für ihre Deutung des Abstrakten Expressionismus überhaupt. Zum Beispiel bringe Twomblys „attack on organicity“ den „dispersed, disseminated body“ zum Vorschein. „Over the surface of his Roman paintings would thus appear so many cocks and cunts, so many wounds and scorings, so many tatters splayed over the surface of the work, theotics of which is that its body will never be reconstituted, whole.“²⁰

Das Partialobjekt als 'wahres' Objekt – Freud würde lediglich von einer Regression auf die polymorph perverse Struktur der prägenitalen Phase sprechen – ist aber keineswegs auf die informelle oder abstrakt-expressionistische Malerei eingeschränkt. Aufschlussreich ist, dass als

19 KRAUSS (1992), p. 336.

20 KRAUSS (1993), p. 266.

Protagonist der anti-imaginären Moderne Max Ernst mit seinen Collagen auftritt, die Gestalt in Form beschnittener Körperteile in ein somit radikal entkörperteres Wahrnehmungsfeld ("vision as radically disembodied") einbrächten.²¹ Im Rekurs auf das Partialobjekt 'rettet' Krauss gleichsam die Gegenständlichkeit. Gegen die sublimatorischen Sehweisen Clarks und Greenbergs tritt ein subjektloses Subjekt an, das sich selbst in die Kette der Signifikanten, in die symbolische Ordnung einrückt als die Form eines Fehlens.

Beziehen wir die Antithese des Krauss'schen Diagramms, Figur und Grund, wiederum auf das Drip Painting Pollocks. Horizontale und Vertikale haben demnach nichts mit (horizontaler) Produktion und (vertikaler) Rezeption des Drip Painting zu tun. Krauss kittet diesen Widerspruch, den Pollock hier einführt, indem sie, in Anlehnung an Lacan, das Horizontale mit Schrift und Kultur koppelt und über das Vertikale siegen läßt. Sie negiert damit die Hängung, die das Bildhafte des bildlosen Bildes behauptet und es so erst als bildloses erkennbar macht. In ihrer Lesart realisiert Pollock den kulturevolutionären Sinn der *écriture automatique*, den die Surrealisten in ihrer Fixierung an das Naturhafte – die aufgerichtete Gestalt – nicht einlösen hätten können.

Mimikry-Anamorphose-Phallus: die Vorbilder des optischen Unbewussten

Die Antithetik des Imaginären und Symbolischen, von Gestalt und Grund, findet bei Lacan im Feld der Wahrnehmung eine Entsprechung in der Spaltung von Auge und Blick: „Ich sehe nur von einem

21 „The hand is Ernst's objet a“. Ihre vermeintlich zeigende, vermeintlich einladende, vermeintlich den Betrachter ansprechende Geste „is most demonstrably readymade [...] a gesture that holds up a frame around an absence.“ Ibid. p. 82. Krauss rekurriert hier offensichtlich auf Lacans Rede von den Appendices des Körpers als Indikatoren des Begehrens. Der gehobene Zeigefinger, den Plato in Raffaels *Schule von Athen* nach oben „ins Reich außerweltlicher Ideen richtet“, macht hier auf die „innerweltlichen Zustände von Absenz und Verlust“ aufmerksam. Zit. nach BOWIE (1994), pp. 158 f.

Punkt aus, bin aber in meiner Existenz von überall her erblickt.“²² Dies impliziert die Präexistenz des Blicks analog der des ‘Grundes’ bei Krauss. Mit Lacan behauptet sie, „dass der Künstler in seinem Werk sich uns als Subjekt, als Blick nahebringen möchte.“²³ Der strukturalistische Blick durchschlägt die Beschränktheit des optischen Sehens und bricht so mit dem illusionären Schein der narzisstischen Allmachtsphantasie. Krauss reklamiert diesen Zusammenhang für ihren Terminus ‘antivision’, der die Logik des optischen Unbewussten zusammenfasst. Lacans Ausführungen zur Malerei in diesem Kontext nähren aber den Zweifel, dass hier eine Vorstellung des Modernen zu gewinnen ist, die sich von den ursprungsmythischen Primitivismen der Avantgardeideologien unterscheidet. Das Phänomen der Mimikry gibt das Modell für die Malerei schlechthin ab. Und so wie sich Lacan zufolge das Krustentierchen an die gefleckte Form seiner Umgebung akkomodiert, selbst zum „Fleck, zum Tableau“ wird, gewinnt Krauss zufolge Pollock die Gestalt des Unbewussten, indem er das Spiegelbild zerstört, seine Gegenwart entleert und nur ihr Mal („mark“) zurücklässt.²⁴

Die in der Mimikry sich vollziehende Einschreibung der Gestalt ins Gestaltlose ist auch das Prinzip der Anamorphose. Lacan beschreibt sie als Korrektiv der geometralen Optik der Perspektive, in welcher sich das imaginäre cartesianische Ich entworfen habe. Im „Zentrum der Epoche selbst, in der sich das Subjekt abzeichnet“, mache Holbein im anamorphotischen Totenschädel des Gesandtenporträts „das Subjekt als ein genichtetes“ sichtbar.²⁵ Der „geometralen Dimension immanent“, also innerhalb der mimetischen Relation, tritt „eine Art Symbol der Funktion eines manque / eines Mankos in Erscheinung [...] im Phallusphantom.“²⁶

22 LACAN (1987/2), p. 78. Ähnlich argumentiert zur selben Zeit MERLEAU-PONTY (1994).

23 LACAN (1987/4), ‘Linie und Licht’, p. 107. Vgl. KRAUSS (1993), p. 87.

24 LACAN (1987/4), ‘Linie und Licht’, p. 105. Vgl. KRAUSS (1993), p. 260. Das Phänomen der Mimikry nahm auch E. H. GOMBRICH (1982) für seine universale Illusionstheorie in Anspruch.

25 LACAN (1987/3), ‘Anamorphose’, p. 95.

26 Lacan entdeckt dasselbe Prinzip der Verformung aber auch bei Arcimboldi und in den weichen Uhren Salvador Dalis, und er verbindet mit der Anamorphose das zentrale Prinzip der symbolischen Ordnung als Anwesenheit des Abwesenden. Ibid. p. 94.

Der Phallus ist Signifikant schlechthin, und zwar insofern er den Kastrationskomplex als allgemeinen fasst. Lacan löst ihn vom Ödipuskomplex im Freud'schen Sinne ab und definiert in ihm einen universalen Mangel, der 'vorzeitigen' Geburt des Gattungswesen Mensch geschuldet. Der geschlechtsspezifische Unterschied zwischen der vermeintlich vollzogenen und der nur befürchteten Kastration ist für obsolet erklärt. Im Blick auf die Mutterbeziehung als primär entscheidende geht es nur noch um die Differenzierung des 'Habens' oder 'Seins' bezüglich des (phallischen) mütterlichen Geschlechts. Das weibliche wie das männliche Kind erlebt die Entwöhnung als Kastration und verdeckt im Spiegelbild der imaginären Ganzheit seinen phallischen Mangel.

Das künstlerische Streben nach 'bassesse' bringt also den entmaterialisierten, bisexuellen Phallus an die Oberfläche. In *La puberté proche...* von Max Ernst sieht Krauss „the nude [...] transmuted into the very image of the phallus – as having become, that is, the object and subject of that unmistakably Oedipal fantasy of both having and being the sex of the mother.“²⁷ *La Poupée* von Hans Bellmer ist zwar offensichtlich weiblich, „but figuring forth the male organ within a setting of dismemberment, carries with it the treat of castration.“²⁸ Das Ganze wird wiederhergestellt in der Totalität des Mangels.

Rekonstruktion der Gestalt in einem 'anderen' Sehen

Die im Phallus objektivierete und für die wahre Logik der Moderne veranschlagte 'Antivision', die Achse des 'May-be', weist trotz allem Anspruch auf Novität verblüffende Ähnlichkeit auf zu den Kunstlehren der historischen Avantgarden, die schon immer die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne mitbestimmt haben, statt von ihr kritisch revidiert zu werden. Die mimetische Relation zur Natur wurde in der abstrakten Kunst diesen Lehren zufolge durch ein 'anderes'

27 KRAUSS (1993), p. 47.

28 Ibid., p. 172.

Sehen sublimiert, das aber doch ein 'Sehen' blieb und daher der Natur sich nicht entwand, sie vielmehr erst wahrhaft zum Vorschein brachte. Kandinsky, Klee und Mondrian stilisierten den Künstler zum Demiurgen einer 'neuen Wirklichkeit', die den uneigentlichen Schleier der sichtbaren Welt zerreißen und die ihr zugrundeliegende universale Harmonie vor Augen stellen würde. Vermittelt über den Zufall, die Improvisation, das Experiment, schien den Surrealisten das Unbewusste als geheimes Weltgesetz zugänglich. Krauss erneuert im Rekurs auf Lacans psychoanalytische Surrealismusrezeption diese historischen Versuche, ästhetische Immanenz aufzuheben. Die Verwandlung des Unbewussten in ein struktureles Gesetz entstammt der Tradition jener Ideologien, die in der Ausweitung des Naturbegriffs auf Anorganisches und Psychisches die künstlerische Abkehr vom Prinzip der Imitatio verschleierten. Nach wie vor ist der von Peter Bürger längst für misslungen erklärte Versuch der Avantgarde nicht aufgegeben, Kunst unmittelbar mit Lebenspraxis zu identifizieren.

Das 'optische Unbewusste' artikuliert Widerspruch gegen den Mythos des reinen Sehens, um ihn gleichwohl wiederauferstehen zu lassen in der reinen Struktur: „vision as a form of cognition“.²⁹ Krauss wendet sich also keineswegs gegen den mystizistischen Jargon der historischen Avantgarde, den man zunächst in der Formel des 'reinen Sehens' vermutet. Dieser 'Mythos' des reinen Sehens bezeichnet offensichtlich, wie die Zuordnung des entsprechenden 'imaginären' Modernismusmodells zu Ruskin, Greenberg und Adorno deutlich macht, keinen bestimmten theoretischen Ansatz, sondern jede kunstimmanente Argumentation schlechthin. Die Anschauung wird diskreditiert, nicht etwa die traditionelle, mit der Künstlertheorie verflochtene Kunstgeschichte des Sehens, die bereits Gombrich mithilfe der kognitiven Wahrnehmungspsychologie modernisiert hat.

Das Unbewusste im poststrukturalistischen Sinn bedeutet eine nicht mehr überbietbare Ausweitung des Naturbegriffs, denn Natur fällt hier mit Kultur in eins. Der Gegensatz zur Begrifflichkeit Freuds liegt im fehlenden Kontrast zum Bewusstsein, das tendenziell als imaginär negiert wird. Künstlerische Form wird bei Krauss nach dem

29 Ibid., p.15.

Vorbild des Lacanschen intersubjektiven Subjektmodells radikal entgrenzt, der Verlust des Repräsentationsprinzips zur Form der Nicht-Form ästhetisiert.

Das Narzissmuskonzept Lacans hat ursprünglich zum Ziel, aus der Freud'schen Theorie der Widerstandsdeutung eine analytische Technik zu gewinnen. Die kulturphilosophische Ausdehnung und kunstwissenschaftliche Anwendung des analysespezifischen Kontrastes zwischen einem leeren und einem vollen Sprechen verfolgt ausdrücklich dasselbe kritisch aufklärerische Ziel. Doch schlägt es in sein Gegenteil um. Die Ebene des Scheins wird nicht tangiert, das verbannte imaginäre Objekt kehrt zurück. Was Freud mit dem Begriff 'Durcharbeitung' kennzeichnete, bleibt auf der Strecke zugunsten einer rein formalen Inszenierung des Widerspruchs in einer unendlichen Kette von Gegensätzen. So treten die Antithesen Figur und Grund in Krauss' Diagramm (Abb.1) nicht in ein statisches Gegenüber wie die Grundbegriffe der kunsthistorischen Tradition. Sie konstituieren sich in einem zeitlichen Kontinuum, das zugleich räumlich simultan ist. Damit wird das Schwanken des Subjekts, das Unbewusste als zeitliches Pulsieren eingefangen. Die Kompromissformel lautet auf Bewahrung des ganzen Objekts im unaufhörlich wiederholten Akt seiner Zerstörung.

Das Verschwindende: der Takt

Das Modell dieser Ganzheit, die sich in der Zeit herstellt und von Krauss gegen die von Greenbergs und Adornos Ästhetik beanspruchte „Zeitlosigkeit des Augenblicks“ gerichtet wird,³⁰ ist der Takt des Wiederholungszwangs, dem auch Lacan große Aufmerksamkeit gewidmet hat. In *Jenseits des Lustprinzips* deutet Freud das Spiel eines Kindes, das immer wieder eine am Faden gehaltene Spule aus seinem Bettchen wirft und wieder zu sich zieht, als eine Inszenierung von

30 KRAUSS (1988), p. 1, auch abgedruckt in KRAUSS (1993).

Absenz und Präsenz der Mutter.³¹ Das Unbewusste, so folgert Lacan, artikuliert sich als Verschwindendes; das Objekt des Begehrens wird auf dem Gipfel der Flüchtigkeit lokalisiert, in der Dimension der Zeit.

Krauss exemplifiziert diese Qualität der bildlichen 'bassesse' an einer Collage von Max Ernst, oder vielmehr an dem in sie eingegangenen Sujet der Wundertrommel, einem protokinematographischen Gerät, das selbst unmittelbar das Modell abgibt für eine „Sichtbarkeit, die sich von der Moderne unterscheidet.“³² Für wesentlich erachtet Krauss nicht die Fiktion des bewegten Bildes, seinen 'Als-ob'-Charakter, sondern den Takt, die Unterbrechung, das wiederholte Ein-Aus. Dieser Rhythmus „schafft die Gestalt und löst sie gleichzeitig auf“,³³ vereint Passivität mit Aktivität. Das durch Technik potenziert Artificielle wird in Elementares umgedeutet.³⁴ Ein grundlegendes theoretisches Problem wird hier fassbar: Ernst stelle – so Krauss – das Wahrnehmungsfeld des Traumes dar, in dem Betrachter und Produzent des Bildes in eins fielen. Sie berücksichtigt nicht – und diese Auslassung ist von zentraler Bedeutung – dass diese Qualität des Traumes nicht durch den Träumenden, sondern nur durch die Analyse zum Vorschein gebracht werden kann, die den Traumgedanken erfasst. Dieselbe fragwürdige Identifizierung von Bilderfahrung und Bildproduktion nimmt Krauss bei Pollock vor, wenn sie, wie schon erwähnt, die vertikale Aufrichtung des horizontal bemalten Bildfelds außer Acht lässt. All „jene Vorstellungen von 'Getrenntheit' [...], auf denen die moderne optische Logik beruht“, sollen eliminiert, „simultane Trennung und Intaktheit von Figur und Grund“ in eine rhythmische Textur aufgelöst werden.³⁵ Dass es schon dem klassi-

31 FREUD (1987), pp. 12 ff.

32 Max Ernst, *Dans mon colombodrome*, 1930. Dem Umstand, dass Ernst hier auf eine populäre Praxis Bezug nimmt, wird besondere Bedeutung beigemessen. *Ibid.*, p. 11. Die ausschließliche Würdigung von 'bassesse' als Qualität der künstlerischen (Post-)Moderne versteht sich liberalistisch als Abschaffung des Unterschieds von Trivial- und Hochkultur.

33 *Ibid.*, p. 14.

34 Im Gegenzug zu KRACAUER (1963), der im Film die „Errettung der physischen Realität“ ausmachte und dabei die apparative Verfremdung vernachlässigte, setzt Krauss den Schnitt als unbewusste vitale Größe absolut, was im Grunde auf dasselbe hinausläuft.

35 KRAUSS (1988), p. 18 und p. 17.

sehen Bild, dessen Konstitution in den Vorstellungen von 'Getrenntheit' angesprochen ist, um die Einheit von Figur und Grund zu tun war, unterschlägt Krauss. Es entgeht ihr, dass das Einheitsversprechen der Gestalt nicht an der isolierten Kontrastierung gegen den Grund, sondern an der abstrakten Kategorie des Raumes hängt, und, dass sie selbst diese Einheit nicht aufgibt, sondern nur durch die Einheit in der Zeit ersetzt, auch hierin den einschlägigen Künstlerphilosophien von Johannes Itten bis Paul Klee folgend.

Die maschinelle Pendelbewegung, veranschaulicht auch an Werken Duchamps und Giacomettis, arbeitet auf den Zusammenbruch aller Differenz, auch des sexuellen Unterschieds hin. Die zeitliche Oszillation als Grundprinzip alternativer Wahrnehmung ist „feindlich jeder Stabilität und Selbstverständlichkeit der Form...“.³⁶ Diese Ordnung wird mit Lyotards Terminus 'Matrix' benannt. Sie ist Form, die Form aufhebt, also Wiederholung. Sie hat bestimmte Eigenschaften, bemüht sich z. B. „um die Transformation von allem ins Gegenteil“.³⁷ Ihr formaler Zustand ist der des Rhythmus oder der Schwingung. Die Simultaneität unvereinbarer Situationen, wie sie Freud an der Phantasie *Ein Kind wird geschlagen* zeigte,³⁸ soll jenseits ihrer analytischen Auflösung verbleiben. Symptom und Traum gelten nicht als Kompromissformeln, deren latente Gedanken zu erarbeiten sind, sondern als Modelle ästhetischer Aufhebung der Gegensätze.

Sowenig es anlässlich eines digitalisierten Psychischen noch eine kognitive Kompetenz des Analytikers geben kann, sowenig lässt die als Maschinentakt der Kulturindustrie totalisierte Rede des Unbewussten noch eine reflektierte künstlerische Arbeit zu. An ihre Stelle tritt die kinematographische „Produktion einer lustvollen Passivität“,³⁹ demonstriert zum Beispiel an Picassos serienmäßigen Kopien alter Meister. Auch er begibt sich wie Pollock in eine mimetische Rivalität um das begehrte optische Unbewusste, indem er Manets *Frühstück im Grünen* automatistisch wiederholt und variiert. Seine Abwandlungen entspringen nicht einer genialen Invention, sie kommen viel-

36 Ibid.

37 Ibid., p. 20.

38 FREUD (1991/2).

39 KRAUSS (1988) p. 28.

mehr der Zeichentrickserie nahe, insbesondere, so merkt Krauss an, was das 'Wandern' der Genitalien in den Skizzen vom 2. August 1962 angeht. Im Partialobjekt ist wiederum die Gestalt des Bildes rekonstituiert, wenn auch nicht im autonomen Raum des Werks, so doch in einer anthropologischen Matrix, die mit dem Montageprinzip des populären technischen Bildes in eins gesetzt wird.

Verschwinden und Wiederkehren der Gestalt ist die Grundform aller angeführten Exempel des optischen Unbewussten. Mimikry, Anamorphose, Phallus und Montage demonstrieren jeweils eine Totalität in der Universalisierung des Mangels. All diese Konzepte beschreiben einen formalen Vorgang, der keine Interpretation durch die Autorin findet, sondern in ihrer heterogenen Schreibform wiederholt wird. Sie scheint die Stelle des Betrachters „as a kind of impersonal absolute [...], of the transzendental ego“ zu beanspruchen.⁴⁰ Krauss' Sprache gibt sich selbst als Rede des Unbewussten.

Die Konsequenz – dass Krauss keinen methodischen Paradigmenwechsel leistet, sondern die wissenschaftliche Arbeit ästhetisiert – wird besonders im Verhältnis zu Clement Greenberg ersichtlich. Ihn wählt sie sich als Kontrahenten, um im Spiel der mimetischen Rivalität selbst zu agieren, sich also gleichsam in ihren kunstwissenschaftlichen Gegenstand hineinzuzusetzen. Krauss wirft Greenberg sicherlich mit einigem Recht die Bindung an ein organisches Bilddenken vor. Doch führt die Kritik an seiner Einseitigkeit nur zu einer neuen. So wendet sie sich etwa gegen Greenbergs Argumentation, Pollock habe durch das Dripping den räumlich-plastischen Wert der Konturlinie unterdrückt und dadurch die reine Flächigkeit erreicht. Morris zeige vielmehr, wie wesentlich der 'cut' sei, und zwar für die Aufspaltung des kontinuierlichen Flächenzusammenhangs. Tatsächlich haben beide, Greenberg und Morris bzw. Krauss recht und nur die dialektische Einsicht, dass mit der Realisierung der Flächigkeit die bildmäßige Einheit von Figur und Grund gesprengt und eine stoffliche Dreidimensionalität, mithin Diskontinuität, im Medium des Bildes bereits eröffnet wird, könnte Greenbergs gattungsästhetisch beschränkte Perspektive revidieren. Krauss verlegt sich stattdessen auf die Verklärung des Diskontinuierlichen zum transzendentalen Prinzip.

40 KRAUSS (1993), p. 19.

Diskontinuität: das falsche Ganze

Diskontinuität meint die Abwesenheit eines Ganzen, und auf diese Verallgemeinerung zielen Lacan wie Krauss. Das Spiel des Kindes, das die Abwesenheit der Mutter symbolisch bewältigt, indem es mithilfe der Spule seine eigene Existenz in die unendliche Reihe des 'Fort' und 'Da' einstellt, ist das Modell für Lacans 'wahres Subjekt' wie für Krauss' Antivision. Und dieses beweist sie nicht durch Argumentation, sondern durch die ästhetisierte Struktur ihres Textes, die sich in dem geradezu ritualisierten Zerschlagen des Spiegelbildes Greenberg offenbart. Refrainmäßig wiederholt sich im Kapitel über Pollock eine autobiographisch getönte Passage, die mit den Worten beginnt: „He' sitting there just as I remember him, next to the marble-topped table...“. Immer wieder beschwören dieselben Sätze eine idiosynkratische Reaktion, einen maßlosen und staunenden Ekel, der sich auf die physiognomisch wie verbal diagnostizierte Arroganz des Redners 'Clem' richtet. Greenbergs Präsenz zwischen den Passagen, die das Verschwindende, Pulsierende des Unbewussten formulieren, meint die Präsenz des narzisstischen Cogito. Seine „resistance to any detailed accounts of other people“ kondensiert im Bild „of the mouth – fleshy, toothy, aggressive – and its pronouncements, which though voiced in a hesitant, Sothern slur are, as always, implacably final.“⁴¹ Die Aussagen Greenbergs werden nicht erörtert, vielmehr wird ihre 'Finalität' im Gestus der Wiederholung bekämpft, indem sie als Element eines formalen rhythmischen Musters vorgeführt wird.

Diese Wendung des Kognitiven ins Ästhetische entlehnt Krauss wie auch die mit ihr verbundene Attitude des Freiheitlichen und Liberalen wie schon bemerkt von der historischen Avantgarde selbst. Die Absage an das narzisstische Ich wähnt sich als Absage an autoritäres Denken. Der 'Takt', mit dem Greenbergs 'agressive mouth' mundtot gemacht wird, repräsentiert jedoch genau jenes: den stampfenden Rhythmus der formierten Masse, den Maschinentakt der Industriegesellschaft, der das Individuum und seine Erfahrungsfähigkeit zerstückelt. Wo Timothy Clark den Abstrakten Expressio-

41 Ibid., p. 266.

nismus als „Stil eines gewissen kleinbürgerlichen Strebens nach [...] einer totalisierenden kulturellen Macht“ deutete,⁴² inszeniert und affirmiert Krauss in ihrer Kommentierung nicht viel anders die gesellschaftliche Fragmentierung der Subjekte.

Krauss' poststrukturalistische Modernisierung der Rede vom Unbewussten, die im Feld der anglo-amerikanischen Kunstgeschichtsschreibung große Autorität besitzt,⁴³ mündet in eine bloße Ausweitung der sozialgeschichtlich modifizierten Ikonologie, in eine Anthropologisierung der Klassen-‘Form’. Hatte Marx den Klassenwiderspruch für das sich bewusster Gestaltung entziehende Fortschreiten der Geschichte verantwortlich gemacht, ist der zur menschlichen Natur erklärte Widerspruch in einem strukturalen, auch ‘politischen Unbewussten’ historischer Betrachtung entzogen.⁴⁴ Die unendliche, mechanische Pendelbewegung leistet die Integrationsarbeit, die ‘organisch’ nicht mehr geleistet werden kann. Die perfekte Ideologie des fortgeschrittenen Kapitalismus ist eine, die das Subjekt auflöst, um es in der Maschine als transpersonales wieder zusammenzusetzen. „Die symbolische Welt, das ist die Welt der Maschine.“⁴⁵

42 CLARK (1992), p. 51. Wenngleich Clark seinen Begriff des Vulgären (der ‘bassesse’ verwandt) gegen das Populäre abzusetzen versucht, bewegt er sich ganz im Rahmen dessen, was Adorno unter dem Stichwort Kulturindustrie fasste.

43 Die zwei mir zugänglichen Rezensionen GROSSKURTH (1994), FER (1994) zu *The Optical Unconscious* verhalten sich zu den Grundannahmen der Autorin positiv bzw. lediglich beschreibend, weitgehend ohne sie überhaupt zu reflektieren. Dass der Sinn für die Grundlagen wissenschaftlichen Arbeitens dem postmodernen Zeitgeist abhanden kam, macht die häufig wiederkehrende, lobend gemeinte Bemerkung deutlich, Krauss „never holds herself above the work she describes...“ (ibid., p. 673). Einen kritischen Denkweg scheint eine weitere, mir leider nicht greifbare Rezension KIMBALL (1993) zu beschreiten. UBL (1999) verkennt die methodischen Probleme keineswegs, die Krauss „beim Basteln mit French Theory“ (ibid., p. 170) entstehen, reklamiert aber eine kunstkritische Kompetenz der Autorin in der Korrektur des Greenberg’schen Modernismus. Sie kämpfe „für bestimmte ästhetische Erfahrung, die es erst aufzuweisen oder gegen ihre Mortifikation durch eingefahrene Interpretationsweisen zu retten gilt“ (ibid.).

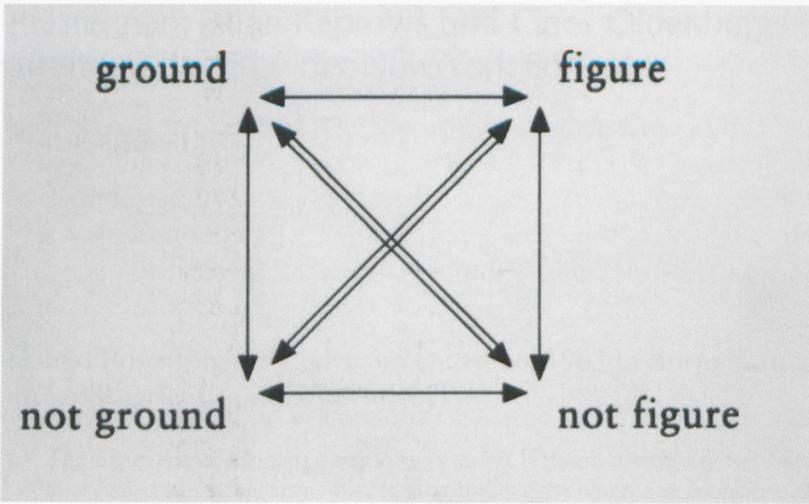
44 KRAUSS (1993), p. 21, setzt ihr Modernismus-Schema mit dem totalisierten Feld des Ideologischen (als des sozialen Unbewussten) im Sinne Althusser gleich und verweist auch auf JAMESON (1981).

45 LACAN (1987/1), p. 64. Zur Konservierung der Gottesvorstellung vgl. ibid., p. 64: „Gleichwohl ist es ein Gott, den wir ex machina erfassen...“.

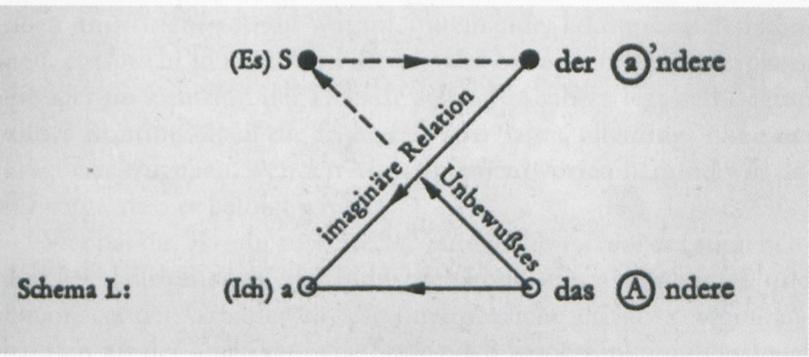
Geschützt durch die formale Heterogenität ihres Textes verteidigt Krauss so das, wogegen sie zu Felde zieht: den Totalitätsanspruch künstlerischer Repräsentation. Die 'bassesse' des Bildes mit ihren amorph naturhaften Zügen durchschlägt ja nicht etwa den kulturellen Code – in dieser Weise hat Adorno den Ikonoklasmus der künstlerischen Moderne gewertet – die Niedrigkeit des Bildes ist vielmehr seine unmittelbare Gestalt. Mithilfe des strukturalen Unbewussten setzt Krauss die kunstwissenschaftliche Assimilation des Abstrakten an den Repräsentationsmodus der älteren Kunst fort. Ihr radikaler Anspruch bezieht sich allein auf die Ausdifferenzierung des kulturellen Feldes, das so geweitet wird, dass auch das Gestaltlose Platz findet. Lacans Umdeutung der Freud'schen Lehre wird dabei instrumentalisiert für die Verkehrung des Konkreten ins Metaphysische, des Formlosen zur Form. Kritik und Korrektur sublimatorischer Lesarten entfalten sich nicht an der physischen Wirklichkeit der Bilder, da eine fiktive Immaterialität des Bildträgers unbefragte Konvention bleibt. Die im Drip Painting als aktiver Widerpart der Farbe auftretende Stofflichkeit der Leinwand ist etwas, das aus dem universalen, alle kognitiven Funktionen einschließenden Wahrnehmungsfeld ausgeklammert bleibt. Gestalt und Nicht-Gestalt sind durch das strukturelle Schema in einen simultanen Zusammenhang gerettet. Im Vertrauen auf mechanisch funktionierende und antithetisch gruppierte Wahrnehmungskonstanten werden im übrigen die ehrwürdigen Riegl'schen Traditionen zu neuem Leben erweckt. Allerdings hat die dort wurzelnde psychologisch argumentierende Entgrenzung des Künstlerischen ein extremes Maß erreicht. Die radikale Öffnung des Werks in psychische und zugleich ökonomische Mechanismen vernichtet es, macht es zum Fleck in einer quasimythischen Totalität. Seine ästhetische Substanz ist gänzlich aufgezehrt und durch den ästhetischen Anspruch des Textes ersetzt worden, der wiederum die ästhetische Zertrümmerung von Individualität reinszeniert, anstatt sie der Erkenntnis gesellschaftlicher Strukturen zuzuführen. Durch die voreilige Identifizierung psychischer und künstlerischer Phänomene kann die historische Schnittstelle zwischen der Entdeckung des Unbewussten und der künstlerischen Destruktion des herkömmlichen Bildverständnisses gar nicht erst zum Thema werden.

Krauss teilt mit ihrer gründlichen Absage an Geschichte dennoch eine fundamentale Wahrheit mit. Geschichte, so sagt sie, ist nur von einem Punkt außerhalb zu erkennen. „But inside there is only repetition“.⁴⁶ Mit der Gottesvorstellung – denn diese ist mit dem Punkt außerhalb der Geschichte wohl angesprochen – geht die Gerichtetheit der menschlichen Gattung verloren, scheint der natürliche Kreislauf des Werdens und Vergehens zu triumphieren. Wenn Krauss und Lacan diesen nun zum unbewusst Kulturellen (und wiederum Göttlichen) erklären, verkennen sie allerdings die Konsequenz dieser Einsicht, dass nämlich in der ahistorischen Qualität der Religion Historizität verbürgt war als eine die mythische Wiederkehr sprengende Dimension. Und sie sehen nicht, dass die bekämpfte ‘reaktionäre’ Qualität des Kunstwerks, seine Intention auf Vollendung, diese Historizität weiterträgt. Die radikale Öffnung des Werks vernichtet es, macht es zum Fleck in einer mythischen Totalität. Mit der Verabsolutierung des ‘Nicht-Ganzen’ wird ein falsches Allgemeines wiedereingesetzt. Die wilde Rede formuliert das Gesetz des Gegebenen.

46 KRAUSS (1993), p. 20.



1. Diagramm (S. 48)



2. Diagramm (Schema L), (S. 51)