Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2000)

Heft: 58: Collaborations Sylvie Fleury, Jason Rhoades, James Rosenquist

Artikel: Modernism and the stalinist sublime = Die Moderne und das Erhabene im Stalinismus

Autor: Zizek, Slavoj / Schmidt, Susanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679806

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

SLAVOJ ZIZEK

MODERNISM AND THE STALINIST SUBLIME

Perhaps the most succinct definition of the modernist break in art is thus that, through it, the tension between the (art) object and the place it occupies is reflectively taken into account: What makes an object a work of art is not simply its direct material properties, but the place it occupies, the (sacred) Place of the Void of the Thing. In other words, with modernist art, a certain innocence is forever lost: We can no longer pretend that we directly produce objects which, on account of their properties and independently of the place they occupy, "are" works of art. For this reason, modernist art is forever split between the two extremes marked at its very beginnings, Kasimir Malevich and Marcel Duchamp—on the one side, the pure formal marking of the gap which separates the object from its place (BLACK SQUARE, 1913); on the other side, the display of a common everyday ready-made object (BICYCLE WHEEL, 1913) as a work of art, as if to prove that what is art does not hinge on the qualities of the art object, but exclusively on the place this object occupies, so that anything, even if it is shit, can "be" the work of art if it finds itself at the right place.

And whatever we do after the modernist break, even if it is the return to fake neoclassicism à la Arno Breker, is already "mediated" by the modernist break. Let us take a twentieth century "realist" like Edward Hopper: There are (at least) three features of his work that bear witness to this mediation. First, the well-known tendency of Hopper to paint city dwellers at night, lone in an overlit room, seen from outside through the frame of a window—even if the window enframing the object is not there, the painting is drawn in such a way that the viewer is compelled to imagine an invisible immaterial frame separating him from the painted objects. Second, the way his paintings, in the very pointedly realist way they are drawn, produce an effect of derealization, as if we were dealing with dreamy, spectral, ethereal, not common material things (like the white grass in his country-side paintings). Third, the fact that the many paintings of his wife sitting in a lone room, lit by strong sunlight, and staring through the open window, are experienced as an unbalanced fragment of a global scene, calling for a supplement, referring to an invisible off-space, like the still of a movie shot without its counter-shot (and one can effectively maintain that these Hopper paintings are already "mediated" by the cinematic experience).

In this precise sense, one is tempted to assert the contemporaneity of artistic modernism with Stalinism in politics: In the Stalinist elevation of the "wise leader," the gap that separates the object from its place is also brought to an extreme and thus in a way reflectively taken into account. In a key essay "On the Problem of the Beautiful in Soviet Art" from 1950, Soviet critic G. Nedoshivin claimed: "Amidst all the

SLAVOJ ZIZEK is Senior Researcher at the Institute for Social Studies in Ljubljana, Slovenia. Among his most recent publications is *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology* (London/New York: Verso, 1999).

beautiful material of life, the first place should be occupied by images of our great leaders. (...) The sublime beauty of the leaders (...) is the basis for the coinciding of the 'beautiful' and the 'true' in the art of socialist realism."[1] How are we to understand this logic which, ridiculous as it may appear, is at work even today with North Korea's Kim Yong Il?[2]

These characterizations do not refer to the leader's actual properties—the logic here is the same as that of the Lady in courtly love who, as Lacan emphasized, is addressed as an abstract Ideal, so that "writers have noted that all the poets seem to be addressing the same person. (...) In this poetic field the feminine object is emptied of all real substance."[3] This abstract character of the Lady points towards the abstraction that pertains to a cold, distanced, inhuman partner—the Lady is in no way a warm, compassionate, understanding fellow-creature:

By means of a form of sublimation specific to art, poetic creation consists in positing an object I can only describe as terrifying, an inhuman partner. The Lady is never characterized for any of her real, concrete virtues, for her wisdom, her prudence, or even her competence. If she is described as wise, it is only because she embodies an immaterial wisdom or because she represents its functions more than she exercises them. On the contrary, she is as arbitrary as possible in the tests she imposes on her servant.[4]

And is it not the same with the Stalinist leader? Does he not, when hailed as sublime and wise, also "represent these functions more than he exercises them"? Nobody would claim that Malenkov, Beria or Khruschev were examples of male beauty—the point is simply that they "represented" the function of beauty. (In contrast, the psychoanalyst is "objectively" ugly even when he is actually a beautiful or sexually attractive person. Insofar as he occupies the impossible place of the abject, of the excremental remainder of the symbolic order, he "represents" the function of ugliness.) In this sense, the designation of the Stalinist leader as "sublime" is to be taken literally, in the strict Lacanian sense: His celebrated wisdom, generosity, human warmth, etc., are pure representations embodied by the leader who we "can only describe as terrifying, an inhuman partner"—not symbolic authority obeying a Law, but a capricious Thing which is "as arbitrary as possible in the tests it imposes on its servants." The price the Stalinist leader pays for his elevation into the sublime object of beauty is thus his radical "alienation": As is the case with the Lady, the "real person" is effectively treated as an appendix to the fetishized and celebrated public image. No wonder that the practice of retouching was so widely used in the official photos, with a clumsiness often so obvious that it is difficult to believe it was not intentional—as if to signal that the "real person" with all his idiosyncrasies is to be totally replaced by an alienated wooden effigy. (One of the rumors about Kim Yong Il is that he actually died in a car crash a couple of years ago and that in recent years a double replaces him in his rare public appearances, so that the crowds can catch a glimpse of the object of their worship. Is this not the best possible confirmation of the fact that the "real personality" of the Stalinist leader is thoroughly indifferent, a replaceable object, since it does not matter if it is the "real" leader or his double with no actual power?)

Is this practice of elevating a common vulgar figure into the ideal of beauty, i.e. of reducing beauty to a purely functional notion, not strictly correlative to the modernist elevation of an everyday "ugly" excremental object into the work of art? It is against this background that one should appreciate the early (Soviet) paintings of Komar and Melamid, as exemplified in their STALIN AND THE MUSES (1981–82). They combine in one and the same painting two incompatible notions of beauty, "real" beauty—the classicist notion of Ancient Greek beauty as the lost ideal of organic innocence (Muses)—and the purely "functional" beauty of the Communist leader. Their ironically-subversive effect does not only reside in the grotesque contrast and incongruity of the two levels, but perhaps even more in the suspicion that beauty in Ancient Greece itself was not as "natural" as it may appear to us, but conditioned by a certain functional framework.

Another way to locate this break between traditional and modern art would be via the reference to the painting that effectively occupies the place of the "vanishing mediator" between the two, Gustave Courbet's (in)famous L'ORIGINE DU MONDE (1866), the torso of a shamelessly exposed headless naked and aroused woman's body, focused on her genitalia.

GUSTAVE COURBET, L'ORIGINE DU MONDE, 1866,
oil on canvas, Musée d'Orsay, Paris / Öl auf Leinwand.

This painting, which literally vanished for almost one hundred years, was finally and quite appropriately found among Lacan's belongings after his death.[5] L'ORIGINE renders the deadlock (or dead end) of the traditional realist painting, whose ultimate object—never fully and directly shown, but always hinted at, present as a kind of underlying point of reference, starting at the latest with Albrecht Dürer —was, of course, the naked and thoroughly sexualized female body as the ultimate object of male desire and gaze. The exposed female body functioned here in a way similar to the underlying reference to the sexual act in the classic Hollywood film, best described in movie tycoon Monroe Stahr's famous instructions to his scriptwriters from Scott Fitzgerald's *The Last Tycoon*:

At all times, at all moments when she is on the screen in our sight, she wants to sleep with Ken Willard. (...) Whatever she does, it is in place of sleeping with Ken Willard. If she walks down the street she is walking to sleep with Ken Willard, if she eats her food it is to give her enough strength to sleep with Ken Willard. But at no time do you give the impression that she would even consider sleeping with Ken Willard unless they were properly sanctified.[6]

The exposed female body is thus the impossible object which, precisely as irrepresentable, functions as the ultimate horizon of representation whose disclosure is forever postponed—in short, as the Lacanian incestuous Thing. Its absence, the Void of the Thing, is then filled by "sublimated" images of beautiful, but not totally exposed, female bodies, i.e. by bodies which always maintain a minimum of distance towards That. But the crucial point (or, rather, the underlying illusion) of the traditional painting is that the "true" incestuous naked body nonetheless waits there to be discovered—in short, the illusion of traditional realism does not reside in the faithful rendering of the depicted objects; it rather resides in the belief that, behind the directly rendered objects, there effectively is the absolute Thing which could be possessed if we were only able to discard the obstacles or prohibitions that prevent access to it. What Courbet accomplished here is the gesture of radical desublimation: He made the risky move and simply went to the end by way of directly depicting what previous realistic art was just hinting at as its withdrawn point of reference. The outcome of this operation, of course, was, to put it in Kristevian terms, the reversal of the sublime object into an abject, into an abhorrent, nauseating excremental piece of slime. (More precisely, Courbet masterfully continued to dwell at the very blurred border that separates the sublime from the excremental: The woman's body in L'ORIGINE retains its full erotic attraction, yet it becomes repulsive precisely on account of this excessive attraction.)

Courbet's gesture is thus a dead end, the dead end of the traditional realist painting—but precisely as such, it is a necessary "mediator" between traditional and modernist art, i.e. it stands for a gesture that had to be accomplished if we are to "clear the ground" for the emergence of modernist "abstract" art. With Courbet, the game of referring to the forever absent "realist" incestuous object is over, the structure of sublimation collapses, and the enterprise of modernism is to reestablish the matrix of sublimation (the minimal gap that separates the Void of the Thing from the object that fills it) outside this "realist" constraint, i.e. outside the belief in the real presence of the incestuous Thing behind the deceptive surface of the painting. In other words, with Courbet, we learn that there is no Thing behind its sublime appearance, that if we force our way through the sublime appearance to the Thing itself, all we get is a suffocating nausea of the abject—so the only way to reestablish the minimal structure of sublimation is to directly stage the Void itself, the Thing as the Void-Place-Frame, without the illusion that this Void is sustained by some hidden incestuous Object.[7)]

Paradoxical as it may sound, one can now understand in what precise way Malevich's BLACK SQUARE, as the seminal painting of modernism, is the true counterpoint to (or reversal of) L'ORIGINE: In Courbet, we get the incestuous Thing itself which threatens to implode the Clearing, the Void in which (sublime) objects (can) appear, while in Malevich, we get its exact opposite, the matrix of sublimation at its most elementary, reduced to the bare marking of the distance between foreground and background, between a wholly "abstract" object (square) and the place that contains it. The "abstraction" of the modernist painting is thus to be conceived as a reaction to the over-presence of the ultimate "concrete" object, the incestuous Thing, that turns it into a disgusting "abject", i.e. that turns the sublime into an excremental excess.

1) Quoted from Julia Hell, *Post-Fascist Fantasies* (Durham: Duke University Press, 1997), p. 32.

2) Kim Yong Il is hailed by the official propaganda as "witty" and "poetic"—an example of his poetry: "In the same way sunflowers can blossom and thrive only if they are turned up and look towards sun, people can thrive only if they look up towards their leader!"

3) Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis* (London: Routledge, 1992), p. 149.

4) Ibid., p. 150. Translation corrected.

5) As to this reference to Courbet, I rely extensively on Charity Scribner, *Working Memory: Mourning and Melancholia in Postindustrial Europe*, diss. (New York: Columbia University, 2000).

6) Francis Scott Fitzgerald, *The Last Tycoon* (Harmondsworth: Penguin, 1960), p. 51.

7) Another way to approach the dead end of premodernist art is perhaps embodied in the pre-Raphaelite enterprise: In their paintings, the sublime beauty which is dangerously close to kitsch, is as it were undermined from within by the excessive accentuation of details—the initial effect of sublime and ethereal beauty starts to disintegrate as one gradually becomes aware of the intense details that seem to lead a life of their own and thus somehow introduce a note of overripe voluptuous vulgarity into the whole of the painting.

SLAVOJ ZIZEK

Die Moderne und das Erhabene im Stalinismus

Der radikale Bruch in der Kunst der Moderne lässt sich wohl am besten definieren, indem man die Spannung zwischen dem (Kunst-)Objekt und dem Ort, an dem es sich befindet, in die Überlegungen mit einbezieht: Was ein Objekt zum Kunstobjekt macht, sind nicht einfach seine unmittelbaren materiellen Eigenschaften, sondern der Ort, an dem es sich befindet, der (heilige) Ort der Leere des Dings. Mit anderen Worten, die moderne Kunst bedeutet den unwiederbringlichen Verlust einer gewissen Unschuld: Wir können nicht mehr so tun, als stellten wir Objekte her, die allein aufgrund ihrer Eigenschaften, das heisst unabhängig vom Ort, an dem sie sich befinden, Kunstwerke «sind». Aus diesem Grund bleibt die Kunst der Moderne für immer in die beiden Extreme gespalten, die sich von Anfang an abzeichneten, Malewitsch und Duchamp: auf der einen Seite der rein formale Hinweis auf die Kluft zwischen Objekt und Ort (SCHWARZES QUADRAT, 1913); andrerseits das Ausstellen eines gewöhnlichen Alltagsobjekts, eines Ready-made als Kunstwerk (FAHRRADRAD, 1913), wie um zu beweisen, dass es nicht von den Qualitäten des Kunstobjekts abhängt, ob etwas Kunst ist, sondern allein vom Ort, den das Objekt einnimmt, so dass alles, selbst Scheisse, Kunst «sein» kann, vorausgesetzt es befindet sich am richtigen Ort.

Was immer wir nach diesem Bruch, den die Moderne vollzog, tun, und sei es, dass wir zu einem Pseudo-Neoklassizismus à la Arno Breker zurückkehren, es ist immer schon «vermittelt» durch diesen Bruch. Nehmen wir einen «Realisten» des zwanzigsten Jahrhunderts wie Edward Hopper: In seinen Werken finden sich (mindestens) drei Anhaltspunkte für diese Vermittlung. Erstens, die bekannte Vorliebe Hoppers, einsame Stadtbewohner bei Nacht in hell erleuchteten Räumen zu malen, von aussen durch ein Fenster gesehen – selbst wo das den Gegenstand umrahmende Fenster fehlt, ist das Bild so gemacht, dass der Betrachter sich unwillkürlich einen unsichtbaren Rahmen vorstellt, der zwischen ihm und den gemalten Gegenständen liegt. Zweitens, die Art, wie seine Bilder, gerade durch ihren lichtbetonten Realismus, im Betrachter ein Gefühl der Entfremdung und Unwirklichkeit auslösen, als hätte man es mit Dingen aus dem Bereich der Träume, des Geisterhaften, Ätherischen zu tun und nicht mit gewöhnlichen greifbaren Dingen (etwa beim weissen Gras in den Landschaftsbildern). Drittens, die Tatsache, dass jene zahlreichen Bilder, die seine Frau bei grellem Sonnenlicht in einem leeren Zimmer sitzend und aus dem offenen Fenster blickend zeigen, als unvollständige Teile einer umfassenderen Szene erlebt werden, die nach Ergänzung rufen und auf einen

---

SLAVOJ ZIZEK ist Forschungsbeauftragter am Institut für Sozialwissenschaften in Ljubljana, Slowenien. Sein Buch *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology* erschien 1999 bei Verso, London/New York. In deutscher Sprache erhältlich sind u. a. *Das Unbehagen im Subjekt* (1998) und *Die Pest der Phantasmen: die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien* (2. verb. Aufl. 1999), beide im Passagen Verlag, Wien.

unsichtbaren Raum ausserhalb des Bildes Bezug nehmen, wie Standaufnahmen im Film ohne ihr Gegenbild, das die Szene erst verständlich macht. (Es liesse sich tatsächlich zeigen, dass diese Bilder Hoppers bereits durch die filmische Erfahrung «Vermittelte» sind.)

Im genau gleichen Sinn ist man versucht die Gleichzeitigkeit von künstlerischem Aufbruch der Moderne und dem Stalinismus in der Politik anzuführen: In der stalinistischen Verherrlichung des «weisen Führers» wird die Kluft zwischen dem Objekt und seinem Ort ebenfalls ins Extreme gesteigert und dadurch gewissermassen ins Denken mit einbezogen. In einem entscheidenden Aufsatz «Über das Problem des Schönen in der sowjetischen Kunst» (1950) behauptete der sowjetische Kritiker G. Nedoshivin: «Unter all den schönen Stoffen des Lebens sollte der erste Platz Bildern unserer grossen Führer eingeräumt werden. (...) Die erhabene Schönheit der Führer (...) ist die Basis der Übereinstimmung von ‹Schönem› und ‹Wahrem› in der Kunst des sozialistischen Realismus.»[1] Wie sollen wir dieser Logik folgen, die, so lächerlich sie uns erscheinen mag, bis heute wirksam ist im Falle des nordkoreanischen Präsidenten Kim Yong Il?[2] Diese Charakterisierung hat nichts mit den tatsächlichen Eigenschaften des Führers zu tun – das ist hier genau wie bei der Hohen Frau in der höfischen Liebe, die, wie auch Lacan unterstreicht, als abstraktes Ideal angesprochen wird, «so dass sich alle, wie einige Autoren bemerkt haben, an dieselbe zu wenden scheinen. (...) Auf diesem poetischen Feld ist das weibliche Objekt bar jeder realen Substanz.»[3] Dieser abstrakte Charakter der Hohen Frau verweist auf das Abstrakte eines kalten, distanzierten, unmenschlichen Partners – die Hohe Frau ist alles andere als ein herzlicher, mitfühlender, verständnisvoller Mitmensch:

Die Schöpfung der Dichtung besteht darin, nach Art jener Sublimierung, wie sie der Kunst eigen ist, ein Objekt zu setzen, das ich ein betörendes nennen möchte, einen unmenschlichen Partner. Nie wird die Frau nach bestimmten realen oder konkreten Tugenden eingeschätzt, nach ihrer Weisheit, ihrer Klugheit oder ihrer Trefflichkeit. Wenn sie als weise bezeichnet wird, dann nicht, weil sie an einer immateriellen Weisheit teilhätte, die sie eher repräsentierte als in ihren Funktionen zur Wirkung brächte. Im Gegenteil, sie ist in den Forderungen der Prüfung, die sie ihrem Diener auferlegt, so willkürlich wie nur möglich.[4]

Und trifft das nicht genauso auf die stalinistischen Führergestalten zu? Ist es nicht auch so, dass der als erhaben und weise gerühmte Führer diese Eigenschaften eher repräsentiert als praktiziert? Niemand würde behaupten, dass Malenkow, Beria oder Chruschtschow Inbegriffe männlicher Schönheit gewesen wären; der Punkt ist, dass sie die Funktion «Schönheit» repräsentierten... (Im Gegensatz zum stalinistischen Führer ist der Psychoanalytiker «objektiv» hässlich, selbst wenn er in Tat und Wahrheit ein schöner und sexuell attraktiver Mensch ist: Insofern als er den unmöglichen Ort des Abscheulichen, des Restexkrements der symbolischen Ordnung einnimmt, repräsentiert er die Funktion des Hässlichen.) So muss man im Lacan'schen Sinn auch beim stalinistischen Führer die Bezeichnung «erhaben» durchaus wörtlich nehmen: Die gefeierte Weisheit, Grossmut, menschliche Wärme usw. sind reine Repräsentationen, die einer verkörpert, der sich eigentlich «nur als betörender, unmenschlicher Partner» beschreiben lässt; keine symbolische Autorität, die einem Gesetz unterworfen ist, sondern ein launisches Ding, das «in den Forderungen der Prüfung, die es seinem Diener auferlegt, so willkürlich wie nur möglich ist». Der Preis, den der stalinistische Führer für seine Erhöhung zum erhabenen Objekt der Schönheit bezahlt, ist demnach seine radikale «Entfremdung». Wie im Fall der Hohen Frau im Minnesang ist die wirkliche Person lediglich noch ein Anhängsel des zum Fetisch erhobenen, gefeierten öffentlichen Images. Kein Wunder, dass das Retuschieren der offiziellen Photos so verbreitet war und oft derart ungeschickt und offensichtlich ausfiel, dass es schwer fällt zu glauben, dass das nicht Absicht war – als wäre es genau darum gegangen, darauf hinzuweisen, dass die «wirkliche Person» mit all ihren typischen Merkmalen vollständig durch ihr entfremdetes hölzernes Ebenbild zu ersetzen sei. (Eines der Gerüchte über Kim Yong Il sagt, dass er bereits vor Jahren bei einem Autounfall ums Leben gekommen sei und dass er seither bei seinen seltenen öffentlichen Auftritten von einem Double ersetzt werde, damit die Menge einen Blick

auf ihr Objekt der Verehrung werfen kann. Ist das nicht die beste Bestätigung dafür, dass die wirkliche Persönlichkeit des stalinistischen Führers völlig gleichgültig ist, ein ersetzbares Objekt, da es nichts ausmacht, ob es sich um den «echten» Führer handelt oder um sein Double, das über keinerlei Macht verfügt?)

Entspricht dieses Erheben einer gewöhnlichen vulgären Gestalt zum Schönheitsideal bzw. der Reduktion der Schönheit auf einen rein funktionalen Begriff nicht exakt der modernen Erhebung des alltäglichen, hässlichen, exkrementalen Objekts zum Kunstwerk? Vor diesem Hintergrund sollte man die frühen (sowjetischen) Bilder von Komar und Melamid betrachten, so zum Beispiel STALIN UND DIE MUSEN (1981–82): Sie bringen im selben Bild zwei unvereinbare Schönheitsbegriffe zusammen, die «wirkliche» Schönheit – den klassizistischen Schönheitsbegriff der Alten Griechen als verlorenes Ideal der Unschuld des Körpers (die Musen) – und die rein «funktionale» Schönheit des kommunistischen Führers. Die ironisch-subversive Wirkung, die sie erzeugen, beruht nicht nur auf dem grotesken Kontrast und der Inkongruenz der beiden Ebenen, sondern vielleicht noch stärker auf dem Verdacht, dass selbst die Schönheit der Alten Griechen nicht ganz so «natürlich» war, wie wir glauben mögen, und dass sie ebenfalls durch einen funktionalen Rahmen bedingt war.

Ein anderer Weg, um diesen Bruch zwischen traditioneller und moderner Kunst auszumachen, führt über das Gemälde, das tatsächlich den Platz des «verschwindenden Vermittlers» zwischen beiden einnimmt, nämlich Gustave Courbets berühmt-berüchtigtes L'ORIGINE DU MONDE (Der Ursprung der Welt, 1866), das den Torso eines schamlos exponierten, nackten Frauenkörpers zeigt, dessen Zentrum das weibliche Geschlecht bildet; dieses Bild, das beinah hundert Jahre lang buchstäblich verschollen war, tauchte schliesslich höchst passend in Lacans Nachlass wieder auf.[5] DER URSPRUNG DER WELT zeigt genau die Zwickmühle (oder Sackgasse), in der die traditionelle Malerei des Realismus steckte, deren eigentlicher Gegenstand – zwar nie unverblümt und direkt, aber mindestens seit Albrecht Dürer immer andeutungsweise und unterschwellig als Bezugspunkt präsent – der nackte, vollständig sexualisierte weibliche Körper als Objekt des männlichen Begehrens und des männlichen Blicks schlechthin war. Der nackte weibliche Körper hatte hier eine ähnliche Funktion wie die Anspielung auf den Geschlechtsakt im klassischen Hollywoodfilm, nachzulesen in der berühmten Anweisung des Filmmagnaten Monroe Stahr an seine Drehbuchautoren in Scott Fitzgeralds *The Last Tycoon*:

Die ganze Zeit, in jedem Augenblick, da wir sie auf der Leinwand sehen, möchte sie mit Ken Willard schlafen. (...) Was immer sie tut, geschieht, statt mit Ken Willard zu schlafen. Wenn sie die Strasse hinuntergeht, geht sie, um mit Ken Willard zu schlafen; wenn sie ihre Mahlzeit einnimmt, dann um Kräfte für die Nacht mit Ken Willard zu sammeln. Aber in keinem Augenblick dürft ihr den Eindruck erwecken, als erwäge sie auch nur, mit Ken Willard zu schlafen, ohne in aller Form getraut zu sein.[6]

Der zur Schau gestellte weibliche Körper ist also das unmögliche Objekt, welches, gerade weil es nicht darstellbar ist, als letzter Horizont der Darstellung funktioniert, dessen vollständige Enthüllung für immer aufgeschoben bleiben muss – kurz, er entspricht dem Lacan'schen inzestuösen Ding. Seine Abwesenheit, die Leere des Dings, wird dann gefüllt mit «sublimierten» Bildern von schönen, aber nie restlos exponierten Frauenkörpern, das heisst mit Körpern, die immer eine minimale Distanz zum Das beinhalten. Aber der entscheidende Punkt (oder eher die grundlegende Illusion) der traditionellen Malerei ist, dass der «wahre» inzestuöse nackte Körper trotzdem seiner Entdeckung harrt: Kurz, die Täuschung des traditionellen Realismus liegt nicht in der getreuen Wiedergabe der abgebildeten Gegenstände, sondern vielmehr im Glauben, dass h i n t e r den abgebildeten Gegenständen tatsächlich ein absolutes Ding sei, das in Besitz genommen werden könnte, wären wir nur imstande, die Hindernisse oder Verbote, die den Zugang versperren, auszuräumen. Was Courbet gelang, ist eine Geste der

KOMAR & MELAMID, STALIN AND THE MUSES, 1981–82, oil on canvas, 72 x 55" / STALIN UND DIE MUSEN, Öl auf Leinwand, 183 x 140 cm.
(PHOTO: D. JAMES DEE & RONALD FELDMAN FINE ARTS, NEW YORK)

radikalen Desublimation: Er riskierte den gefährlichen Zug und ging bis zum Äussersten, indem er direkt abbildete, worauf die realistische Kunst vor ihm nur als verborgenen Bezugspunkt verwies. Das Resultat war natürlich, mit Kristeva gesprochen, die Verkehrung des erhabenen Objekts ins Abscheuliche, in eine widerwärtige, Ekel erregende schleimige Angelegenheit. (Genauer, Courbet verharrte auf der unscharfen Grenze zwischen Erhabenem und Exkrement: Der Frauenkörper in DER URSPRUNG DER WELT bewahrt seine volle erotische Anziehungskraft, wirkt aber genau wegen dieser extremen Anziehungskraft abstossend.)

Courbets Geste führt deshalb in eine Sackgasse, die Sackgasse der traditionellen realistischen Malerei. Aber genau deshalb ist sie die notwendige Vermittlung zwischen traditioneller und moderner Kunst, das heisst, sie steht für das, was getan werden musste, um den Weg freizumachen für die Entstehung der modernen «abstrakten» Kunst. Mit Courbet ist das Spiel des ewigen Verweisens auf das abwesende «realistische» inzestuöse Objekt endgültig aus, das Gebäude der Sublimation stürzt in sich zusammen und die Aufgabe der Moderne ist es, die Grundstruktur der Sublimation neu zu erschaffen (jene minimale Kluft zwischen der Leere des Dings und dem Objekt, das sie auffüllt), und zwar ausserhalb der «realistischen» Grenzen, das heisst ausserhalb des Glaubens an die wirkliche Präsenz des inzestuösen Dings hinter der täuschenden Oberfläche des Bildes. Mit anderen Worten, von Courbet lernen wir, dass es kein Ding gibt jenseits seiner erhabenen Erscheinung und dass wir, wenn wir den Zugang zum Ding hinter der erhabenen Erscheinung erzwingen, nur auf den erstickenden Ekel des Abscheulichen stossen. Der einzige Weg wieder eine minimale Sublimationsstruktur zu schaffen führt über die direkte Inszenierung d e r L e e r e s e l b s t, des Dings als Bezugsrahmen von Leere und Ort, ohne jede Illusion, dass sich hinter dieser Leere ein inzestuöses Objekt verbirgt.[7)]

So paradox es erscheinen mag, nun wird auch deutlich, inwiefern Malewitschs SCHWARZES QUADRAT als Ausgangsbild der Moderne den exakten Kontrapunkt (oder die exakte Umkehrung) zu Courbets DER URSPRUNG bildet: Bei Courbet wird uns das inzestuöse Ding selbst geboten, welches droht, die Lichtung aufzuschlucken, jene Leere, in der (erhabene) Objekte erscheinen (können); bei Malewitsch begegnen wir dem genauen Gegenteil, der Sublimationsstruktur im Elementarzustand, reduziert auf die blosse Markierung des Abstands zwischen Vorder- und Hintergrund, zwischen einem ganz und gar «abstrakten» Objekt (Quadrat) und dem Ort, der es birgt. Die «Abstraktion» der modernen Malerei kann so als Reaktion auf das Überpräsente des eigentlichen «konkreten» Gegenstandes verstanden werden, das inzestuöse Ding, das zu einem abstossenden Abscheulichen wird und das Erhabene ins exkremental Exzessive treibt. *(Übersetzung: Susanne Schmidt)*

1) Zitiert nach Julia Hell, *Post-Fascist Fantasies*, Duke University Press, Durham 1997, S. 32. (Übersetzung aus dem Englischen durch die Redaktion.)

2) Kim Yong Il wird von der offiziellen Propaganda als witziger Poet gerühmt. Hier ein Beispiel seiner Poesie: «Genau wie Sonnenblumen nur blühen und gedeihen, solange sie nach oben und der Sonne zugewandt sind, können auch Menschen nur gedeihen, wenn sie zu ihrem Führer empor schauen!»

3) Jacques Lacan, *Die Ethik der Psychoanalyse: Das Seminar; Buch 7*, J.-A. Miller (Hrsg.), übers. v. Norbert Haas, Quadriga Verlag, Weinheim 1996, S. 183.

4) Ebenda, S. 185.

5) Diesen Hinweis auf Courbet verdanke ich weitgehend der Dissertation von Charity Scribner, *Working Memory: Mourning and Melancholia in Postindustrial Europe*, Columbia University, 2000.

6) F. Scott Fitzgerald, *Der letzte Taikun*, übers. v. Walter Schürenberg, Diogenes Verlag, Zürich 1977, S. 58.

7) Eine weitere Möglichkeit die Sackgasse der vormodernen Kunst zu beschreiben bietet sich anhand der Präraffaeliten an. In ihren Bildern, deren erhabene Schönheit dem Kitsch gefährlich nahe kommt, wird der erste Eindruck erhabener und ätherischer Schönheit ganz allmählich untergraben, während man auf das Eigenleben der übertrieben betonten Details aufmerksam wird, die irgendwie dem ganzen Bild den Beigeschmack einer überreifen, wollüstigen Vulgarität verleihen.