

Das Schattenhaus- Ein Nachtstück.

Text: Mag. Dorothea Rebecca Schönsee

„Ein junger Kaufmannssohn, der sehr schön war und weder Vater noch Mutter hatte, wurde bald nach seinem fünfundzwanzigsten Jahre der Geselligkeit und des gastlichen Lebens überdrüssig. Er versperrte die meisten Zimmer seines Hauses und entließ alle seine Diener und Dienerinnen, bis auf vier, deren Anhänglichkeit und ganzes Wesen ihm lieb war. [...]Allmählich wurde er sehend dafür, wie alle Formen und Farben der Welt in seinen Geräten lebten. [...]er fand die Seligkeit der Bewegung und die Erhabenheit der Ruhe, das Tanzen und das Totsein [...]“¹

Was bei Hofmannsthal als ein *Märchen der 672. Nacht* beginnt, entpuppt sich bald als ein „ins Märchen gehobener Gerichtstag des Ästhetizismus“². Das Märchenhafte wird bei Hofmannsthal zu den Pfeilern eines Kerkers der Psyche, in dem der unbenannt bleibende Kaufmannssohn einem morbid, hermetischen Tagtraumdasein frönt, für das er schließlich mit dem Leben bezahlen wird.

Es ist nicht nur das Motiv des verschlossenen Hauses, das Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* mit dem vorliegenden Zyklus von Joas Sebastian Nebe verbindet; es sind auch strukturelle Ähnlichkeiten, wie das Spiel mit dem Märcheninventar, die ambivalente Verschränkung von Tod und Eros, Tanzen und Totsein, die eine exemplarische Analogieführung Hofmannsthals Märchens mit dem *Schattenhaus* nahe legen.

Die sieben großformatigen, auf mehreren aufgetrennten Jutesäcken gemalten Werke erscheinen als Psychodrom, das dem Betrachter eine abgründig zirkensische Seelenschau präsentiert. Tanzen und Totsein werden zu Leitmotiven eines *Theaters der Grausamkeit*. Zur Aufführung gelangt ein Nachtstück, das längst jeglicher Hoffmanschen Romantik entwachsen ist. Der Vexierbildcharakter entführt nicht aus einer dunklen Wirklichkeit in märchenhafte Dimensionen, sondern es entfaltet sich: „die Märchenhaftigkeit des Alltäglichen, wobei man nur beim oberflächlichen Hinsehen glaubt, Tausend und eine Nacht zu sehen, und, genauer betrachtet wieder versucht wird, es auf den heutigen Tag zu beziehen.“³ Beim *Schattenhaus* handelt es sich dabei um das Märchen infantiler Unbeflecktheit, dessen Nacht- oder wie in diesem Fall Schattenseite sexuelle Gewaltphantasien und Machtkämpfe entbirgt.

Androgynität und Unerlöstheit

Die Rolle des orientalischen Märcheninventars übernimmt in Nebes Werk ein mythisches Set an Figuren, das um das Motiv flirrender geschlechtlicher Identität kreist, dem die „Entmischung“ misslingt.

Dabei wird das hermaphroditische Element in seiner Unentscheidbarkeit zum Gefängnis, wie beispielsweise das Bild *König und Pferd* zeigt. Zwischen der roten Königsfigur rechts und dem blauen Objekt links steht eine Figur in dessen Schulter ein Pferd kopf liegt; es liegt nahe, dies als die Geburt des Pegasus, des Freiheit symbolisierenden geflügelten Pferdes, aus dem Nacken der Medusa zu deuten, der von Perseus, dem

¹Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke. Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. Bd. 7. Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main, 1979 u.a. S. 45-64

²Hofmannsthal., a.a.O. S. 666

³Hofmannsthal, a.a.O. S. 666

König, dessen roter Schatten hier erscheint, der Kopf abgehauen wird. Das noch in den Schultergürtel eingeschlossene Pferd thematisiert die noch ungeborene und nicht erlöste Freiheit. Die mittlere Gestalt bleibt in ihrer doppelgeschlechtlichen Verschränkung gefesselt. In der Darstellung dieser Unerlöstheit liegt das Theater der Grausamkeit, und es koppelt das *Märchen der 672. Nacht* mit dem Zyklus. Den Kaufmannssohn treibt sein Solipsismus in eine selbst verhängte Welt-Verbannung, in der selbst der Tod nur ein Exil darstellt. Freiheit vermag er nicht zu finden. Vielmehr werden ihm die ästhetisierten Dinge zu Fetischen, die jedoch immer weiter in das Labyrinth des Ich führen. Es verschränkt sich eine fatale Haltung zum Eros mit der Befleckungsangst des solipsistischen Ich, das nichts mehr fürchtet, als die verstörende Berührung mit anderen Existenzen. Jegliche so zum Scheitern verurteilte Beziehung, in der eine glückende Begegnung mit Anderen von vornherein sabotiert wird, führt schließlich wie bei Hofmannsthal in das Ethos der Selbstliebe.⁴ Scheinlösungen in diesem *circulus vitiosus* sind die Phantasie des Zwitterwesens beziehungsweise der Befruchtung mit dem als Nicht-Ich erkannten Spiegelbild, genauso wie die Imagination des fetischistischen Körperdetails. Als Spiegel funktionieren im *König und Pferd* die Komplementärfarben der blauen Figur links und der roten rechts, in deren Mitte der „unerlöste Künstler“⁵ steht, der die fetischistische Komponente (die phallische Form der ihn einschließenden Figuren ist unübersehbar) isoliert und diesen Teilaspekt der Sozialisation in den ästhetischen Rang des Darstellbaren erhebt.

Die Koppelung von Androgyn und Fetisch spiegelt sich auch in der Vorlage für den Zyklus wieder: Nebe hat sich neben der mythischen Dimension während seines Zyklusses intensiv mit den Wayang-Golek Puppen des thailändischen und indonesischen Schattentheaters beschäftigt. Sie werden zum wichtigen Schlüssel in seinem noch jungen Werk, indem sie sowohl den vorliegenden, als auch seine bewegten Aktzeichnungen vermitteln, deren Strichführung unter anderem wie die möglichen Bewegungswege der Puppenschatten erscheinen. Es sind Stabfiguren, die von unten geführt werden. Diese Figuren werden, wie bei Hofmannsthal die Märchenformeln, ihrem Kontext enthoben und in einen neuen Bildraum gestellt.

⁴ s. Hans Richard Brittnacher. *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle*. Köln, Wien. 2001, S.287

⁵ Der Fetischist ist in seiner Art ein symbolistisches Genie. Er ist der unerlöste Künstler; es gehört eine reiche Phantasie dazu, in einer solchen fiktiven Welt zu leben und sie Wirklichkeit aufrechterhalten. Deshalb nimmt dieser Parapathetiker eine unaufhörliche Umwertung aller Werte vor, er annulliert einfach alles, was ihm in sein System nicht hineinpaßt. Er annulliert Zeit und Raum, er anerkennt nicht...die Grenzen des Möglichen. Alles ist möglich und der Tod eines geliebten Objektes verhindert nicht seine Verwertung als Stützpunkt des Systems. In jedem Fetischisten ist vielleicht ein großer Dichter verloren gegangen. Hätte er die Gabe zu sublimieren und seine inneren Konflikte nach außen zu projizieren, er könnte sich aus den Fesseln seiner Paraphilie erlösen. Er projiziert aber nicht, er introjiziert nur, um den treffenden Ausdruck von Ferenczi zu gebrauchen. Er benützt die Außenwelt, um sein System zu erweitern, während der Dichter sein System benützt, um die Welt zu bereichern. Der Dichter wird durch das Kunstwerk um einen Komplex ärmer, während der Fetischist jeden äußeren Eindruck benützt, um sich zu bereichern, d.h. um sein System auszubauen.“ Wilhelm Stekel: *Der Fetischismus*. Berlin/Wien 1923 S. 590

Psychodrama der Macht

Die in die Fläche gebannten Figuren kennzeichnet ein subkutanes Machtgefüge, sowohl auf einer horizontalen wie vertikalen Ebene, anlehnend an Konstellationen aus dem Psychodrama oder der systematischen Aufstellung (David Kantor). Dabei wird die Machtbeziehung durch Abstand (Nähe - Distanz), durch "Oben und Unten" ausgedrückt.

Schauen wir uns einmal das Bild *Tempera I/The Ride (1998, 180x180)* genauer an, so ist eben dieses Oben und Unten von ausgeprägter Qualität: Auf der oberen Hälfte, getrennt durch den klaren Juteschnitt, sehen wir drei Figuren, von denen die hintere durch das weibliche Attribut langen Haares gekennzeichnet ist, die mittlere ein Mischwesen darstellt, man mag vielleicht eher eine männliche denn eine weibliche Gestalt erkennen und vorne eine über das männliche Geschlecht definierte Figur reitet. Unten finden wir die Spiegelung dieses Systems, einen Stier/Pferd (die Beine der männlichen Figur werden zu Hörnern) und eine „geköpfte Frau“, voyeuristisch mit gespreizten Beinen dasitzend, möglicherweise eine Variation der den Pegasus gebärenden Medusa. Denn der Moment, in dem Perseus durch Bannung im spiegelnden Schild der Pallas Athene die Gorgone enthauptet, markiert zugleich den Augenblick der Geburt Pegasus. Es steigt von unten ein mythischer Einfluss nach oben (in Parallele übrigens zu den am Stab geführten Figuren). Die in keiner Blickbeziehung zueinander stehenden Figuren oben werden „geritten“ durch die mythische Zweierkonstellation unten.

Dabei ist die Betrachterposition von vornhinein unter der Bildebene angesetzt. Auf diese Weise wird der Rezipient in einen infantilen Blickwinkel gedrängt. Die aus einer „masochistischen“ Froschperspektive dargestellte partielle, weibliche Gestalt unten geht über in ein vierbeiniges rotes Tier (das Pferd). Sie teilen sich quasi den Kopf, der in Bezug zum oberen Teil des Bildes jedoch zum gedoppelten Becken wird, über das sich das männliche Wesen beugt. Die anderen beiden Figuren stehen im Schatten dieses männlichen Wesens, werden zu Anima und Animus. Das Unten erscheint damit zugleich als Spiegelung des oberen Systems, generiert den gefahrlosen Blick in das spiegelnde Schild des Mythischen.

Legen wir jedoch alle Figuren in eins, und betrachten sie als Konstellationen eines Monodramas oder Traums, der ja bekanntlich nur Rollen des Selbst spiegelt, so teilen sie sich im Grunde den einen das Bild durchkreuzenden Phallus, als welche die stehende Tierfigur auch gedeutet werden könnte. Es ist ja letztlich die rechts außen sitzende weibliche Figur, aus deren Schenkel eben dieses überdimensionale Glied erwächst. Sie wird damit zu einer gewalttätigen phallischen Frau, die über jener reduzierten Frauengestalt links unten thront

Den Hintergrund des Bildes prägt ein fahles, apokalyptisches Gelb, in dem Sprachfetzen, eine Ähnlichkeit zu Cy Twombly ist unübersehbar, untergehen. Sprachlicher Ausdruck ist angesichts dieser prägnanten Konstellation machtlos. Es ist vielmehr das Gefüge der ikonologischen Struktur, das die Dramatik der Worte übertüncht. Das Wort wird zum Schatten für die im Haus installierte übermächtige Sexualsymbolik, in der phallische Form und vulvische Ikonographie,⁶ zu den Hauptakteuren eines Endspiels der Geschlechtlichkeit werden. In diesem Sinne sind dann auch die Pfeile nichts anderes als machtlose Schatten männlicher Potenz.

⁶ wie das Haar, das übrigens im Grund von der tropfenden Farbe nochmals aufgenommen wird

Rite de Passage zum Betrachter

Eben darin liegt das Grauen im Zyklus, in dem die mythische Dimension zur Verschleierung einer Kastrationsangst gerinnt und damit zur Fetischvorlage wird. Ähnlich lässt Hofmannsthal den Kaufmannssohn in dem Traum eines verirrten Königs verharren, dem „die Beute des Lebens“ selbst zum Jagdziel und Phallusersatz wird, um den Palast und damit den Venusberg, zu erringen:

„Doch er fühlte ebenso die Nichtigkeit aller dieser Dinge wie ihre Schönheit; nie verließ ihn auf lange der Gedanke an den Tod und oft befahl er ihn unter lachenden und lärmenden Menschen, oft in der Nacht, oft beim Essen. [...] Er sagte: »Wo du sterben sollst, dahin tragen dich deine Füße«, und sah sich schön, wie ein auf der Jagd verirrter König, in einem unbekanntem Wald unter seltsamen Bäumen einem fremden wunderbaren Geschick entgegengehen. Er sagte: »Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod« und sah jenen langsam heraufkommen über die von geflügelten Löwen getragene Brücke des Palastes, des fertigen Hauses, angefüllt mit der wundervollen Beute des Lebens.“

Diese für das Märchen typische Vorstellung der „rite de passage“ findet weder bei Hofmannsthal noch bei Nebe zur Prinzessin. Vielmehr verbindet sich dieser Initiationsritus mit einer Ästhetik der Gewalt. Der Kaufmannssohn imaginiert sich als der Sphäre der Menschlichkeit enthoben. An der Klimax dieser Entwicklung steht die Hochzeit von Eros und Tod, dessen Pfand das Leben ist. Der Kaufmannssohn verendet zermalmt von den Hufen eines Pferdes, zur schmerzverzerrten Totenmaske erstarrt. Allerdings bleiben die Märchenträume unerfüllt; der Tod birgt nicht den ersehnten Lustgewinn:

„Mit einer großen Bitterkeit starrte er in sein Leben zurück und verleugnete alles, was ihm lieb gewesen war. Er haßte seinen vorzeitigen Tod so sehr, daß er sein Leben haßte, weil es ihn dahin geführt hatte. Diese innere Wildheit verbrauchte seine letzte Kraft. Ihn schwindelte, und für eine Weile schlief er wieder einen taumeligen schlechten Schlaf. Dann erwachte er und wollte schreien, weil er noch immer allein war, aber die Stimme versagte ihm. Zuletzt erbrach er Galle, dann Blut, und starb mit verzerrten Zügen, die Lippen so verrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben.“

Er stirbt, wie es in der eng mit diesem Märchen verschränkten Geschichte Leopold Andrians: *Garten der Erkenntnis*⁷ heißt, „ohne erkannt zu haben“. Der Mangel der Erkenntnis liegt in der Unfähigkeit zum Tausch, nämlich des Tanzes und Totseins im Schattenhaus der Ich-Vergangenheit mit der Beute des Lebens, dem präsenten Trieb-Ich, dass den Tanz entsublimiert. Oder anders formuliert: Der Kaufmannssohn flüchtet in die Totenmaske, weil er die Notwendigkeit des Opfers nicht anerkennen will. Der Austausch von Bei-sich-sein, Außer-sich-sein gelingt nicht. Dem „Es war einmal“ steht kein „und wenn sie nicht gestorben sind...“ gegenüber, oder freudianisch formuliert: Zermalmt vom Es, findet der Protagonist dieses Märchenhauses nicht zum Ich.

Der Übergangsritus wird also nicht vollzogen. Zwar gelingt in erster Instanz der Trennungs- oder Separationsritus, der Kaufmannssohn geht in die Stadt und auch im *Schattenhaus* werden die Figuren einem Marginalitätsritus (Leach⁸) zugeführt. Doch wie der Kaufmannssohn schließlich in seinem solipsistischen Wahn gefangen bleibt, ermöglicht auch die Dynamik der Figuren Nebes kein Außerhalb, weil Figur und Grund nur die selbstreferentielle Funktion der Schattenprojektion zulassen.

⁷ Leopold Andrian: *Der Garten der Erkenntnis*. Mit Dokumenten und zeitgenössischen Stimmen. Hrsg. von Walter H. Perl. Frankfurt/M. 1970

⁸ vgl. Edmund Leach: *Kultur und Kommunikation. Zur Logik mythischer Zusammenhänge*, Frankfurt a. M. 1978. S. 98-101, vgl. Hans R. Brittnacher: *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle*. Köln, Weimar, Wien. 2001. S. 71

Insofern wird die Ikonographie zu einem Labyrinth, aus dem der Ikarus-Mythos, ein in Nebes Werk prominentes Motiv, als Fluchtutopie erwächst, jedoch an der starken phallischen Weiblichkeit verbrennen muss, so wie der Kaufmannssohn am Pferd als Symbol scheitert. Der Aggregationsritus, in dem der Initiand als Veränderer wieder in die Gesellschaft eintritt, vollzieht sich damit in Analogie zur Reflektion auf das erzählerische Arrangement des Märchens bei Nebe im Auge des Betrachters.

Es ist eben die Differenzerfahrung, die schließlich zu einer Dechiffrierung und Wiederkehr des Verdrängten im Reflektionsprozess führt. Diese differenzierende Wiedererinnerung einer verlorenen libidinösen Kontinuität der diskontinuierlichen Abfolge von Entwöhnungstraumata und sexuellen Konflikten führt damit den Betrachter aus dem *paradis noir* zurück ins Präsentische und hilft damit, die den Machterhalt des Phallischen symbolisierende Vergangenheit zu bewältigen, ohne sie einem Tod durch Verdrängung anheim zu geben, wie es sich der Kaufmannssohn vorstellt:

„Er begriff, daß der große König der Vergangenheit hätte sterben müssen, wenn man ihm seine Länder genommen hätte, die er durchzogen und unterworfen hatte vom Meer im Westen bis zum Meer im Osten, die er zu beherrschen träumte und die doch so unendlich groß waren, daß er keine Macht über sie hatte und keinen Tribut von ihnen empfang, als den Gedanken, daß er sie unterworfen hatte und kein anderer als er ihr König war.“

Bei Hofmannsthal ist es die Leserichtung, die chronologisch gestaltete Erzählabfolge, die gegen diese Vergangenheitssehnsucht angeht. Damit geht das Leser-Ich dem Protagonisten entgegen. Es fällt auf, dass die Werke Nebes oft eine rechts-links Dynamik aufweisen und damit strukturell ebenfalls als Reise in die Vergangenheit lesbar sind. Dem geht der das von links nach rechts zu lesen gewöhnte (westliche) Blick des Betrachters entgegen und setzt so der sich im Zyklus von rechts nach links vollziehenden Initiation eine konträre Aggregationsleistung entgegen.

Der Betrachter wird durch seine biographische Dimension zur Antipode der biographieleeren Akteure dieses Endspiels, das eben gerade wegen seiner Zeitenthabenheit zugleich ein Vorspiel sein könnte. Dementsprechend embryonal wirken die Figuren zuweilen. Die Imagination der möglichen Objekte vor der Lichtquelle, die Entfaltung des Hauses wird zur ästhetischen Kompensationsleistung der Betrachtung. Gerade der Kontrast zwischen zeitenthabenem, prähistorischem Geschehen und der Gegenwart des Betrachters verstärkt die Differenzerfahrung der ästhetischen Rezeption im Hinblick auf sozio-psychologische Aspekte.

Antiaktionismus und Bondage im Haus der Ungeborenen

Joas Sebastian Nebe hat zunächst mit Gerümpelplastiken aus Blech und damit in Zeit und Raum eingeschriebenen Objekten begonnen. Seine Fokussierung weg vom Objekthaften in die Zweidimensionalität und zum Tafelbild läßt eine Tendenz in den Antiaktionismus erkennen. Er geht damit einen ähnlichen Weg wie der 2007 verstorbene Künstler Adolf Frohner, dessen Werk interessante Vergleichsmöglichkeiten zu Nebes Schaffen bietet. Zunächst in enger Verbindung mit dem Wiener Aktionismus⁹, wendete sich Frohner bald einer expressionistischen, figurativen Darstellungsform zu. Seine Malerei kreist um die gefesselte, degradierte und zugleich, wie Peter Gorsen in dem Werkkalog *Körperrituale*¹⁰ zeigt, phallische Frau. Frohner geht es um die kritische Auseinandersetzung mit konsumdominierten Protokollen einer Körpersprache, die immer auch eine sexuell aufgeladene Sprache ist:

„Die Sozialisierung und Entindividualisierung pornografischer Erfahrungen in und mit Hilfe der Warenästhetik in der spätkapitalistischen Gesellschaft liegt jener offenen oder versteckten, ein- oder zweideutigen sexuellen Körpersprache zugrunde, deren Rituale Frohner zum Ausgangsmaterial seiner ästhetischen Manipulationen macht.“¹¹

Im Mittelpunkt steht das fetischistische Ritual des Bondage. Dieses Thema findet sich auch bei Nebe. So hat er selbst einen Zyklus zum Thema der *Folter* entworfen, der jedoch das Objekt der Folter, also das Opfer, ausspart. Auf dem weißen Hintergrund liegen Tuschstriche, die sowohl als den Raum fesselnde Striemen, im Sinne eines Fadenbondage, wie als Wunden des absenten Opfers deutbar sind. Auch in seiner mit Kugelschreiber gezeichneten Serie *Topografie der Erinnerung* fesselt das nervige Strichbild Körper und Köpfe. Bei Frohner sehen wir meist explizit eine gefesselte Frau. Im Vergleich beider Künstler läßt sich bei Nebe der Grund leicht als gefesselte Frau imaginieren. Das Weiß erscheint retuschiert. So wie das kraftvolle Kritzeln den Körper verschleiert, verschleiern die zerrenden Linien das gefesselte Weiß des Blattes. Teilweise scheint sich das Material selbst gegen den Strich zu wehren. So hat Nebe beispielsweise Akte mit Bic-Kugelschreiber entworfen, bei denen sich das Blatt unter dem immer wieder verdichteten Strich zu wellen beginnt. Das Untergrundmaterial erreicht so eine feminine Symbolik, die sich zugleich gegen den Verschleierungszug zu wehren scheint.

Bei Nebe richtet sich die Folter damit zugleich gegen sich selbst, weil sie das zu fesselnde Objekt nicht erreicht. Indem sich der Grund dem Motiv entzieht und wir nur noch die Spuren einer Folter sehen, kehrt sich das Sado-Masochistische Verhältnis um, der passive Teil wird „quälend“ aktiv. Diese passive Aggressivität des Grundes läßt sich gleichfalls im *Schattenhaus* nachweisen. Der Hintergrund wird zu der sich entziehenden Frau, gegen die die misogynen Sprache der Schrift verliert. Die „Höhlenkritzeleien“ vermögen sich nicht gegen die Wirkmächtigkeit der weiblichen Innenschau aufzubäumen. Der Hintergrund des *Schattenhauses* entfaltet damit indirekt eine sadistische Kraft, die sich der Fesselungssymbolik im Bildvordergrund widersetzt. So läßt

⁹ 1962 ließ sich Frohner zusammen mit Hermann Nitsch und Otto Muehl (Otto Mühl) drei Tage einmauern, um aus diesem Happening das Manifest die "Blutorgel" herauszugeben,

¹⁰ Peter Gorsen: Adolf Frohner. Körperrituale. Monografie und Werkkatalog. München. 1975

¹¹ Peter Gorsen, a.a.O. S. 9

sich beispielsweise in der links unten situierten Figur des *Ritts* zugleich die Form eines Bondagehakens erkennen, der sich in der phallischen Pegasus Gestalt aufhängt. Gleichzeitig liegt auch hier das Objekt der Fesselung im Bereich des Unsichtbaren, nämlich jenseits des unteren Bildrandes und damit auf einer Ebene mit der Betrachterperspektive, die im Zwang aufblicken zu müssen, ohne teilhaben zu können, eine inferior masochistische ist. Die Gesamtkompositionen kennzeichnet das Motiv der Verweigerung, wie sie exemplarisch die Figur des Androgyn transportiert, indem er Triebe und Verlangen wachruft, ohne sie stillen zu können oder zu dürfen.¹²

Wie im *Märchen der 672. Nacht* wird dabei der biologische Körper der Frau zur großen Leerstelle, deren Platzhalter (das Pferd, der Palast) den natürlich zyklischen Prozess von Werden und Vergehen unterbrechen, beziehungsweise sich ihm in ihrer repräsentative Phänomenalität entheben. Im Falle Hofmannsthals wird der Leser so Zeuge einer Totgeburt, den zermalnten Kaufmannssohn. Die Ikonographie im Werkprozess des *Schattenhauses* geht noch einen Schritt weiter. Hier wird der weibliche Unterleib, die vulvische Form der Jutesäcke, zerschnitten, aufgeklappt und als Leinwand in die Fläche gebannt. Das Haus (re)präsentiert letztlich einen gebärunfähigen Uterus. Es wird zum Schattenhaus der Ungeborenen.

In diesem Sinne wird Nebes Werk zu einer Attacke gegen das Enthüllen, wie es noch der Wiener Aktionismus zelebrierte, in dessen Diskurs es sich jedoch gleichzeitig einschreibt. Im Verhüllten gewahren wir als Betrachter Akte der Gewalt, ohne einer kathartischen Lösung, wie sie ein Aktionismus bieten könnte, zugeführt zu werden:

„Der Aktionismus als Attacke gegen das Verstecken. Man muß heute über einen Antiaktionismus nachdenken. Man muß überlegen wie kann man etwas zudecken, welche Vorhänge kann man herunterlassen und nicht: welche kann man aufreißen und besudeln. Der Aktionismus hat gesiegt, so wie er es sich nie vorgestellt hätte.“¹³

Doch gerade die Aktion kann zur Verschleierung subtiler Gewalt unvorstellbaren Ausmaßes dienen. Insofern sind Nebes Bilder von sozialpolitischer Kraft, weil sie in ihrer Verschleierung die Unfruchtbarkeit einer Ästhetik der Gewalt enthüllen.

¹² Besonders das androgyne Mädchen symbolisiert das unerfüllbare erotische Verlangen, die Verweigerung des letzten Zwecks der Sexualität. vgl. Brittnacher, a.a.O. S. 221

¹³ In. Peter Turrini: *Liebe Mörder! Von der Gegenwart des Theaters und dem lieben Gott*. Hg. Silke Haller und K. Siblewski, München 1996 S. 67-70