

## **De vleselijke verlichting van Hermann Nitsch**

### **Een (hypo)kritische notitie**

Laatst had ik het nogal tweeslachtige genoeg weer eens een video-opname te aanschouwen van de Aktionen van Hermann Nitsch, een van de Wiener Aktionisten die aan het eind van de zestiger jaren in opspraak kwamen door hun gewelddadige en blasfemische performances. Echter, de beelden die mij werden voorgeschoteld riepen nu zoveel jaren later eerder verbazing op dan verontrusting. De Aktionen die zijn gefilmd houden het midden tussen een heidens offerritueel, een zwarte mis en een amateuristisch geregisseerd totaaltheaterstuk. Allerlei mythologische thema's worden vermengd met een christelijke symboliek die op haar beurt weer met obscene handelingen wordt opgeladen. Het offer, vaak in de vorm van een kruisiging staat centraal. De scene's waarin het bloed en de organen van van te voren geslachte dieren over naakte mannen gegoten en gedrapeerd worden zullen toendertijd voor sommige aanwezigen, maar ongetwijfeld voor de acteur die als slachtoffer fungeerde huiveringwekkend zijn geweest, maar de afstand die door de video-opnames wordt geschapen, de afwezigheid van een kinesthetische ervaring, van geur- en geluidsindrukken maken dat het geheel voor de huidige kijker nogal grotesk overkomt. Een tijdsdocument dus, wat wellicht benadrukt wordt door Nitsch' recente aanstelling als professor aan een van Duitslands meest prestigieuze kunstinstituten.

#### **A. Kunst en geweld**

Een Aktion van een nog jonge Hermann Nitsch uit 1966, getoond in 1992. Maar wat was het toen? Een bevrijdende, revolterende anti-esthetiek? Of banale, smakeloze, gecultiveerde instant-horror? De doodskrimp van de avant-garde of een ontaalde uitdrukking van de toenmalige seksuele revolutie? Hoe moeten we deze mengeling van geweld, obsceniteit en mythologische of christelijke symbolen inschatten? Wat wil Nitsch oproepen? Wat voor ervaring wordt er opgeroepen als we aan een dergelijke Aktion zouden meedoen?

#### **1. Van lichaam naar vlees**

Appeleert hij aan een aandrift die de mens sinds onheugelijke tijden in de confrontatie met onontkoombaar geweld als een mengeling van weerzin en fascinatie, als huiver heeft opgeroepen. Immers, de onderlinge verwevenheid van geweld, sex en dood, deze confrontatie met extatische lichamelijke of het vleselijke beroert ons nog steeds. De aanblik van lijken, het kijken naar porno of topsport wordt echter doorgaans nauwelijks meer met het sacrale, hoogstens met verval, obsceniteit of euforie geassocieerd.

In ons dagelijkse bestaan gaan we deze intense beroeringen liever uit de weg. Lichamelijke affecten zijn zorgvuldig in sociale conventies ingepakt. En toch is het lichaam meer dan ooit in. Maar in tegenstelling tot de vleselijke werkelijkheid waar het Nitsch om gaat, draait het in ieder nieuw body-vriendelijk programma om koele, beheerste, gedisciplineerde lichamen, die maar één ding willen: jong en vitaal zijn. Als er al sprake is van een exces dan ligt dit in de exorbitante veelheid van tekens die op het vlees worden losgelaten. Tekens die slechts naar vitaliteit en optimalisering van produktieve krachten verwijzen. Nooit echter naar de dood.

Extatische lichamelijke doet dit wel. De aanblik ervan doet ons, hoewel nauwelijks merkbaar, even onze beheersing verliezen. Een Serviër schiet een Moslim in z'n nek. Vertraagd schiet het sperma in volle stralen over de met siliconen gevulde borstpartij. Het lichaam van de gewichtheffer trilt en siddert, maar de stoot staat. De beelden tillen ons zeker twee centimeter van de grond. Ze verschuiven onze grenzen, want eigenlijk zijn geweld en

euforie taboe. Desalniettemin zoeken individuen - of moeten we zeggen: het vlees - in de beslotenheid van de groep gelijkgestemden het exces en de extase, zij het dat ze ook daar door een soort subculturele conventionaliteit worden afgeschermd van de chaos. Drugs, drank, sex, muziek, gokken, en in meer beheerste vorm sport bieden op vaste tijden in de beschermde omgeving van respectievelijk de koffieshop, het cafe, het bordeel of de tippelzone, de disco, het casino en het stadion volop mogelijkheid om onze beheersing even te verliezen. In deze crypto-rituele praktijken verteert het individu niet alleen zijn have en goed, maar ook de samenhang van zijn identiteit. Hij gaat uit z'n bol, is even zichzelf niet, is buiten zichzelf, is ex-tatisch ex-cessief.

Kunstpraktijken kunnen ook als een dergelijke crypto-ritueel worden begrepen. Ook het maandelijks bezoek aan het museum, de galerie of het cultureel centrum garandeert een gemeenschappelijke ervaring. Daarin blijft echter ieder zichzelf door een kritische afstand in te nemen zoals het een ware cultuurdrager nu eenmaal betaamt. Maar soms gebeurt er iets meer. Soms zindert er een verontrusting door ons lichaam, met name wanneer wij geconfronteerd worden met de gewelddadigheid van het vlees. Niet alleen de theatrale vormen van Nitsch' Aktionen bieden een dergelijke ervaring die de grenzen van ons kritisch bewustzijn openbreekt. Er zijn ook subtielere vormen, zoals bijvoorbeeld het werk van Francis Bacon. Daarom beschrijft Bernlef in zijn verslag van een bezoek aan een overzichtstentoonstelling van Bacons werk dat hij ten overstaan ervan een huivering ondergaat. Het fascineert hem en stoot hem af.

Bacon offert in zijn werk de samenhangende identiteit van het lichaam, van het gelaat. Hij maskeert de ziel, blinddoekt de personages, klemt ze vast in vreemde staketsels en slingert de kijker het innerlijke geweld in het gezicht. Zijn figuren schreeuwen. Is het niet juist deze vreemde spanning tussen het beeld en de onvoorstelbare intensiteiten van het vlees die ons treft, waardoor en waarvan we beroerd worden? Bacons doeken werken ons letterlijk op de zenuwen. Meer dan dat hij het geweld en het offer verbeeldt, zet hij het in ons lichaam in werking.

## **2. Soevereiniteit en subversiviteit**

Maar is deze speurtocht naar de grenzen van onze identiteit en de ontkenning van het onvoorstelbare lichaam, ons vlees niet de inzet van de moderne avantgarde? Vinden we deze fixatie op lichamelijke geweld en dood niet bij zeer veel moderne kunstenaars terug? En als dit zo is, waar komt deze fascinatie dan vandaan? Zij komt ongetwijfeld voort uit de ervaren noodzaak de gevoeligheid voor de verloren ervaring van de dood, de uiterste grens van ons bestaan, levend te houden. Deze grenservaring is in onze op gezondheid en produktiviteit gerichte moderne samenleving naar de uiterste regionen van het bewustzijn verbannen. Hoewel de snelheid waarmee we leven de betrekkelijkheid van ieder gebeuren meer en meer bevestigt, lijkt het erop alsof we de eindigheid van ons bestaan juist in en door deze versnelling willen oplossen.

De sensibiliteit voor de eindigheid van het bestaan gaat in de 19e eeuw, waarin tevens God dood wordt verklaard, verloren. De nieuwe gedaante van het oneindige wordt het kritisch-reflexieve vermogen, van waaruit de moderne mens zijn vrijheid als autonome zelfbepaling realiseert. Ook de kunstenaar buigt zich eerst over zijn zielerorselen - te beginnen bij Goya - en vervolgens over de materialiteit van zijn werk, met name vanaf de impressionisten. Reflectie. De kunstenaars gaan zich steeds autonomer opstellen. Juist in hun onafhankelijk van de macht - Kerk, adel en hogere burgerij - en gaandeweg door het afzien van iedere machtsaanspraak die uitloopt op een bruuskeren en shockeren van iedere burgerlijke conventie, bewijst de bohemien-kunstenaar zijn autonomie en integriteit. Verguizing en

zelfverkozen ontbering worden zijn zelfverkozen lot. Eerder dan om de identificatie met de macht, zoals bij Hals, Rembrandt, Velazquez, zelfs nog bij rijpe Goya, gaat het hem om de intensiteit van een soevereine houding. Hij tracht zijn kunstpraktijk als levensstijl te realiseren door de kunst aan zichzelf te voltrekken. Geleidelijk aan wordt zijn leven zijn grootste kunstwerk. Daarin belichaamt hij een soevereine kracht, waaraan een gewelddadige, subversieve werking ten grondslag ligt.

Soevereiniteit en geweld zijn altijd met elkaar verbonden geweest. De premoderne soeverein belichaamde de wet en garandeerde zo de samenhang van de samenleving. Maar hij stond er ook boven. Hem werd het recht toegedicht te straffen: de overtreding van de wetten werd te vuur en te zwaard bestreden. Dit 'legitieme' geweld was altijd een integraal deel van de soevereiniteit. En het is dit geweldaspect dat moderne kunst en kunstenaar, na de ondergang van de absolute monarchie na de Franse Revolutie incorporeert. Met de aanvang van de moderne tijd aan het eind van de 18e eeuw wordt het soevereine geweld stelselmatig verinnerlijkt: de rationele mens bant het geweld uit zichzelf en de samenleving, maar kan dit slechts door middel van geweld: door ascese en zelfdiscipline of door straffen. Als de kunst de gevoeligheid voor deze soevereiniteit als *raison d'être* heeft, ligt het voor de hand dat de meest kritische kunstpraktijken steeds dit verholen lichaamsgeweld aangrijpen om gevestigde instituties en hun machtsaanspraken te bruuskieren.

Als typisch modern verschijnsel gaat de avantgarde echter ook gebukt onder die zelfde paradox. Als cryptoritueel leeft ze namelijk van de overschrijding, maar zij bevestigt tevens de grenzen en het verbod in haar kritiek. Zij parasiteert op het institutionele kader, waartegen zij zich verzet. Iedere 'echte' revolutie maakt tenslotte school. Dit betekent dat zij in haar absolutistische pretenties de gevestigde kunst of macht op te heffen en deze in het volle leven op te laten gaan, tevens haar eigen bestaansvoorwaarde vernietigt. Kortom, de avantgarde leeft een onmogelijk bestaan wat ook mag blijken uit de onvermijdelijke institutionalisering en popularisering van het avantgardistisch geweld tot het in onze huidige mediacultuur tot louter spektakel wordt. Misschien is deze ambivalentie, deze tragiek pas in de laatste decennia, die met die enigszins nietszeggende term 'postmodern' wordt aangeduid, aan het licht getreden. En misschien is dit een van de redenen waarom de vermeende post-, neo- en transavantgarde zich met milde ironie - want zich te bewust van haar eigen onmogelijkheid - in een poging nieuwe voorstellingswijzen en mythes te scheppen zich zigzaggend door haar eigen geschiedenis beweegt. Nitsch ontsnapt evenmin aan dit lot.

### **3. Erotiek als kritiek**

Meer dan wie ook heeft de Franse denker Georges Bataille zich met de functie van het sacrale en zijn relatie tot het geweld en het vervloekte beziggehouden. Hij scherpt de blik van zijn lezer voor deze typisch moderne paradox: de hyperneurotische dwang het geweld en daarmee de dood uit het dagelijks leven te bannen wat tot gevolg heeft dat het geweld bij tijd en wijle zich catastrofaal aan ons voltrekt. Bataille poogt de vrijplaatsen van het geweld aan te wijzen, vrijplaatsen waar geweld en zelfverlies nog gereguleerd of geritualiseerd optreden. Hij zoekt de oksels in het maatschappelijk lichaam waar het de intensiteiten, de koortsige begeerte uitzweet: erotiek en kunst.

De erotiek is altijd al een problematische dimensie geweest. Door de instelling van verboden rond dood en seksualiteit heeft de archaische mens getracht zich van de destructieve krachten van de natuur te vrijwaren. Deze uitbanning van het heteronome geweld wordt vanaf het eind van de 18e eeuw, op het hoogtepunt van de Verlichting obsessief. Met behulp van wetenschap en technologie probeert vervolgens de moderne mens zijn omgeving tot kenbare en beheersbare objecten te reduceren. In de premoderne samenlevingen bleef er echter altijd een

onherleidbare rest achter. Dit waren heilige, onaantastbare wezens die niet in het dagelijks bestaan konden worden ingelijfd, omdat ze taboe waren: totemdieren, gestorven voorouders, mythische goden, God of de duivel, kortom het sacrale. Contact met deze wezens was slechts te verkrijgen door de nuttige, beheersbare, waardevolle objecten te vernietigen, te verspillen, te offeren. Dit gebeurde in een ritueel offer. De gemeenschap hernieuwde zich in het extatische geweld dat door deze vaak grootschalige, soms uiterst bloedige verspillingen werd ontkoppeld. In de vernietiging van het bezit raakte men bezeten van het Niets. Door buiten zichzelf te raken trad men in contact met de anderen en het volstrekt Andere. Zo stichtte de offerpraktijk gemeenschap. Maar er was altijd een weg terug, waardoor de overschrijding de ultieme bevestiging van de werking van het verbod was. Subversiviteit - overschrijding van de verboden - en een soevereine ervaring blijken onlosmakelijk met elkaar verbonden.

Volgens Bataille houdt vanaf de 'geboorte van de kunst' in Lascaux tot in onze tijd de zinderende spanning tussen dood en erotiek de mens in zijn ban. In tegenstelling tot de veel gepropageerde opvatting dat erotiek iets harmonisch is, toont hij hoe juist de inzet van gewelddadig kwaad in de vorm van obsceniteiten in kunstpraktijken voor korte tijd een toegang tot een 'onmogelijke' ervaring ervan realiseert. Juist in de ontkoppeling van deze intensiteiten toont de avantgarde zijn subversief potentieel. Het kunstwerk met zijn subversieve werking treedt na de Eerste Wereldoorlog steeds meer voor het voetlicht. Verbeelde de premoderne kunstenaar de goddelijke almacht in zijn diverse representatieve gestalten: pausen, koningen, keizers, generaals, Nachtwacht of de Natuur, zijn moderne nazaat kan slechts van de verdwijning van deze vertegenwoordigers van het sacrale getuigen. Het is hoogstens een onbegrijpelijk Niets dat hem doet huiveren. Deze horror metaphysicus' zet sommige filosofen aan zijn medemens geen oorsprong of laatste waarheid meer voor te toveren - daar deze met God verdwenen is -, maar veeleer een veelheid van betekenissen 'uit te vinden'. Sommige kunstenaars 'triggeren' vanuit dit besef in hun werk een verontrustende ervaring die de grenzen van ons bevattingsvermogen overschrijdt. Bacon herschildert daartoe Velazquez' Paus Innocentius X. Middels het kunstwerk wordt onze gefragmenteerde wereld gematerialiseerd. Het biedt zicht op een andere werkelijkheid die zijn schijn dwingend over de 'echte' wereld werpt. In die zin re-presenteert moderne kunst het sacrale niet meer, maar presenteert deze dit als een ontregelende ervaring.

## **B. Nitsch als superverlichter**

Wat zegt dit alles over Nitsch' Orgien Mysterien Theater? Dat in de oorspronkelijke Aktionen de getormenteerde, met bloed en darmen overgoten lichamen met name door de geladen symbolische setting bij vele omstanders huiver opriepen, laat zich raden. De gewelddadigheid ervan zal ongetwijfeld als een absolute ontkenning van iedere vorm van rationaliteit zijn ervaren. Toch verbergt zich in dit vleselijke geweld opnieuw een paradox. Ik zou willen beweren dat, hoewel we ons moeilijk aan het tegendeel kunnen onttrekken, het Verlichtingsproject van de autonome naar vrije zelfbepaling strevende mens zijn hoogste uitdrukking in de gewelddadige Aktionen van Nitsch krijgt.

### **1. "Bewusstmachen befreit"**

Als leidraad voor deze tegendraadse gedachte grijp ik een uitspraak van Nitsch aan, die hij recentelijk in een interview naar aanleiding van zijn aanstelling als professor voor de Duitse tv deed. Er was enige opschudding ontstaan. Niet zozeer door zijn aanstelling alswel door de hervertoning van een eerder uitgevoerde Aktion waarin een nogal brute verkrachting van een vrouw door Nitsch wordt geënceneerd. Op de vraag waarom dit allemaal nu zo nodig moet, antwoordt Nitsch: ""Bewusstmachen befreit". Precies met deze uitspraak verwoordt hij het

moderne paradigma bij uitstek: de gedachte dat geleidelijk aan verkregen rationeel inzicht de mens vrijer, dat wil zeggen minder afhankelijk zou maken van uiterlijke machten en krachten waaraan zijn gedrag onderworpen is en waaronder hij dientengevolge lijdt. De avantgardist Nitsch bevestigt met deze intentieverklaring een 2000 jarige traditie die door Plato is ingezet. Diens woordvoerder Socrates hanteerde de stelregel 'ken uzelf' en liet zich in zijn dialogen met geënceneerde onbenullen motiveren door de gedachte dat kennis onvermijdelijk tot deugdzaam gedrag leidt. We weten ondertussen wel beter. Nog steeds oefent het kwaad een grote aantrekkingskracht uit, hoe weerzinwekkend het ook is. Werd de bron van alle kennis tot 200 jaar geleden in laatste instantie nog aan een buiten de mens liggende kracht of macht gezocht - Logos bij Plato of God in de christelijke cultuur in zoverre deze zijn woord in de Bijbel had geopenbaard - met de Verlichting aan het eind van de 18e eeuw komt voor het eerst het kritische zelfbewustzijn van de mens in het centrum van de filosofische belangstelling te staan. De menselijke geest neemt de plaats in van de eerst ontroonde en uiteindelijk doodverklaarde God. In het werk van Kant en Hegel wordt deze transformatie filosofisch voltrokken.

"Bewusstmachen befreit". Specifiek voor het moderne denken is de toevoeging 'vrijheid'. Deze hangt nauw samen met het idee van de geschiedenis, dat ook een modern inzicht is. Daarbij gaat het natuurlijk niet om de door menselijke handelingen gevulde tijd van Herodotes of Tacitus. Geschiedenis is juist de implantering van het zelfbewustzijn in de tijd: deze toont zich als ontwikkeling. Geschiedenis is het lot dat de mens in handen heeft genomen. Dit werd echter pas mogelijk, toen de mens en daarmee tijd eindig bleek te zijn. Als aan het eind van de 18e eeuw de hemel wordt afgeschaft en de mens zijn eindigheid onder ogen moet zien, krijgt hij blijkbaar plotseling haast om deze hemel op aarde te realiseren. De 19e eeuwse haast wordt in de 20e eeuw getechnologiseerd tot snelheid en is ondertussen uitgemond in gefragmenteerde paniek, die nog slechts door de ijzeren wet van de warencirculatie wordt gemaskeerd.

In de idee 'vrijheid' wordt verondersteld dat de mens in staat is om zijn inzichten zo te technologiseren, zo te verwerklijken dat hij in en door een zich alsmaar verrijkend, lineair proces, door een gestage vooruitgang een toestand bereikt waarin het collectieve lijden in ieder geval structureel is opgeheven. Marxistisch geformuleerd: waarin de vervreemding is opgelost. Christelijk geformuleerd: waarin de schuld is gedelgd. Een zware historische arbeid, maar "Arbeit macht frei". De sociaal-politieke utopieën van Kant, Hegel, Marx en al die andere sociaal-utopisten uit de 19e eeuw zijn uitdrukkingen van deze utopische intentie. In dit emancipatorische proces speelt de kritische wetenschap, het met argusogen behepte collectieve zelfbewustzijn een sleutelrol.

"Bewusstwerden befreit". Zelfbewustzijn, kritiek, vrijheid, utopie en snelheid zijn de ingrediënten van de moderne avantgarde. Deze wordt door het kritisch bewustzijn gedragen, ook al bedient zij zich van een niet-discursieve, beeldende of muzikale taal en van een veelheid van materialen waaraan tenslotte het lichaam, die onzichtbare constante in de avantgardekunst wordt toegevoegd. Nadat aan het eind van de 18e eeuw Kant en Hegel de burger, in het midden van de 19e eeuw Marx de arbeider tot drager van het emancipatieproces hadden bevorderd, dichtte de avantgardekunstenaar zich aan het begin van de 20e eeuw deze rol toe. Vanaf dat moment tuimelen de kunststijlen over elkaar heen, worden vele stijlen al gerevolteerd voordat er zich goed en wel een school heeft gevormd. Iedere zichzelf respecterende kunstenaar probeert in de vertering van de voorgaande stijlen dat ondenkbare punt te bereiken waar het nieuwe zich buiten zijn wil, buiten zijn planning om zal aandienen. De Wiener Aktionisten staan aan het eind van dit proces. Nitsch voltooit het project van de Verlichting. In de ingewanden van het Lam Gods, het Agnus Dei is hij nog steeds op zoek

naar de verlichte geest: "Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, donna nobis pacem". Het Lam Gods dat de zonden van de wereld torst, moet ons uiteindelijk de vrede geven, waarin de tegenstellingen zijn opgeheven en de schuld is gedelgd. Om deze lieve vrede, maar nu de vrede met onszelf en onze medemens gaat het ook Nitsch. Hij bevestigt met zijn Orgien Mysterien Theater, ondanks de liters bloed en lillende ingewanden, ondanks het geënceneerde geweld en lijden dat iedere rationaliteit lijkt te ontkennen op een uiterst paradoxale wijze het streven naar de harmonieuze autonomie van het moderne individu. Zijn streven is nog steeds utopisch.

Echter, het utopisch spaarbekken begint ten tijde van de Aktionen al op te drogen. Het is alsof hij met het bloed van zijn offerdieren de ziel van de avantgarde tracht te reanimeren. Vlak na deze reanimatiepoging blaast de moderne avantgarde echter zijn laatste adem uit en vinden termen als neo-, trans- en postavantgarde hun weg naar en in de kunstkritieken. De media lijken definitief de rol om te shockeren van de avantgarde eerst over te nemen en tenslotte uit te hollen. Kunst wordt tot louter spektakel. De media vernietigen de grens, want niets is meer onvoorstelbaar, alles kan al was het maar 'virtual' gerealiseerd worden, zelfs zo dat we er een materiële, tactiele ervaring van krijgen. Maar nog steeds houdt Nitsch zijn Aktionen in ons postmoderne tijdperk, waarin met het eind van de ideologieën, tenminste volgens Fukuyama, tevens het einde van de geschiedenis is aangebroken. Wat hebben de postmoderne Aktionen van Nitsch ons behalve onderhoudend cultureel genot nog te bieden? Is het nog wel iets meer dan een tijdsdocument? Voordat ik op deze toch niet geheel onbelangrijke vraag inga, wil ik eerst de theoretisch grondslag van de toenmalige Aktionen de revue laten passeren, waarbij het voorgaande in andere termen wordt hernomen.

## **2. Loutering en verzoening**

Het zal inmiddels duidelijk zijn geworden, dat Nitsch zwaar steunt op Freuds inzichten in de duistere drijfveren van ons gedrag en op het mechanisme van de psycho-analyse. "Bewust-machen befreit" heet in Freudiaanse termen: het Es moet Ich worden. Anders gezegd: de onbewuste drijfveren die hun traumatische grond in de vroege kinderjaren hebben moeten bewust worden, de chaos van de libidineuze energieën, deze passies die als geïncorporeerde natuurkrachten ons gedrag bepalen en onze bewuste keuzes - dus onze vrijheid - ondermijnen moeten via een gekanaliseerde sublimatie toch weer de samenhang van het Ik versterken. Dat betekent veel en lang praten: gooi het eruit, veruitwendig, toon het innerlijk of hoe het Woody Allen-principe ook verwoord mag worden. Al objectiverend verlossen we ons, in ieder geval voor een korte tijd, van de ondragelijke last van het kwade, van onze sado-masochistische aandriften. De door Hegel in zijn systeem uitgewerkte en door Marx gepopulariseerde dialectische verzoeningsgedachte maakt, weliswaar met een licht Freudiaanse wending, Nitsch' theoretische onderbouwing van zijn Orgien Mysterien Theater uit. Maar Hegel ontleent op zijn beurt deze zo cruciale gedachte van de *Aufhebung*, waarin aan elkaar tegengestelde posities verzoend worden aan de christelijke verlossingsleer. Uiteindelijk staat ook die niet op zichzelf: zij wortelt in heidense rituelen, in de Griekse orfische of mysteriediensten. Nitsch herneemt met zijn Aktionen blijkbaar een eeuwenlange traditie die aanvangt in de dionysische rituelen waarin de verscheuring van Dionysos (Zagreus) collectief werd geënceneerd en beleefd.

Het eerste totaaltheater, de Griekse tragedie vindt daarin zijn ontstaan. Het esthetiseert het grondconflict tussen mensen en goden, zoals het meest pregnant tot uitdrukking komt in het tragische lot van Oedipus. Het biedt, als we Nietzsche mogen geloven, een esthetisering van het zinloze lijden, waardoor dit dragelijk wordt. Aristoteles schrijft een kleine drie eeuwen voor Christus in zijn *Poetica* als hij de werking van de tragedie op de toeschouwers bespreekt:

"Van de dingen die ons in werkelijkheid pijn doen om te zien, bekijken we met plezier de meest nauwkeurige afbeeldingen, zoals bijvoorbeeld de vormen van de meest verafschuwde beesten en van lijken". Dit inzicht gaat nog steeds op: niet alleen het horrorgenre ontleent er zijn bestaanrecht aan, dit geldt tot op grote hoogte ook voor journaals en actualiteitsrubrieken, die immers het spektakel van de dood keer op keer herhalen en daardoor dragelijk maken. Objectivering neutraliseert. De toeschouwer die het levensverhaal van Oedipus of Antigone aanschouwt, wordt door vrees bevangen en met medelijden vervuld, maar hij wordt gespaard. Het theatrale, de voorstelling ontnemt de gebeurtenissen hun vreeswekkende karakter. Hoewel een onvermijdelijke identificatie, zoals die met de met ingewanden en bloed overgoten acteur in de Aktion, deze aandrift toch weer oproept, maakt de esthetische vorm de angst dragelijk. De toeschouwer gaat er niet aan ten onder gaat. Precies daardoor, meent Aristoteles, kan de tragedie een louterende kracht worden toegekend. Hij gebruikt het woord zuivering, katharsis, de rituele zuivering van de bloedschuld door een offer. Deze zuivering heeft in zijn tekst nog een medische bijbetekenis: het duidt ook op de afvoer uit het menselijk lichaam van kwade sappen zoals pus, snot, slijm, pis, stront en zweet. Sperma komt in dit rijtje nooit voor. Zoals de medicus zijn patient purgert, zo wordt blijkbaar de geest gelouterd van slechte 'humeuren' of vochten. De christelijke leer neemt deze zienswijze, zoals vele heidense gebruiken, onverkort over. Sommige van de zondaars die bij Dante - en later in de remake van Peter Greenaway - jammerend het Inferno bevolken, mogen toch naar de hemel. Maar zij moeten, voordat zij tot de hemel wordt toegelaten, nog een tijdje op de louteringsberg, de Purgatorio, verblijven.

### 3. De ervaring van het verhevene

De moderne mens is geen godvrezend wezen meer. Laat zijn kritische zelfbewustzijn dergelijke archaische aandriften dan niet meer toe? Wel degelijk. Nog steeds worden moderne individuen door weerzin en fascinatie, aantrekking en afstoting beroerd. Maar ze mogen zich er niet meer in verliezen. Zelfs de huiver moet de innerlijke samenhang en het kritische zelfbewustzijn versterken. Om enig begrip van dit merkwaardige proces te krijgen, moeten we opnieuw terugkeren naar het begin van de moderne tijd. De dubbele aandoening van weerzin en fascinatie, nu echter onder de noemer onlust en lust krijgt bij Kant haar reflexieve transformatie. De technische verwerking ervan vinden we in de *Kritik der Urteilskraft* uit 1790. Daarin wordt duidelijk dat de omgang met deze dubbele aandoening voor de moderne mens nog uitsluitend het zelfbewustzijn, de subjectiviteit, versterkt, en niet ontwricht. De kunst speelt hierbij een beslissende rol, hoewel Kant dit niet in zulke expliciete termen zegt. Hij analyseert de aard van het smaakoordeel, maar daarnaast behandelt hij de ervaring van het verhevene en de gesteldheid van het genie.

Het verhevene of het sublieme - het noodlot of het goddelijke van de Griek, God voor de christelijke mens - staat bij Kant nog slechts abstract voor een vormloze kracht die ons bevattingvermogen, onze rede overstijgt. We kunnen er hoogstens toe concluderen, maar het nooit kennen. Hij verwijst daartoe naar natuurverschijnselen: de overweldigende indruk van een bergmassief of van de immense kracht van een op zee woedende storm. Ook pyramides en kathedralen kunnen bijvoorbeeld een dergelijke overweldigende ervaring oproepen. Het is een indruk waarin we even buiten onszelf raken omdat de ervaring te overweldigend is. Anders gezegd: de kijker gaat kortstondig in een groter geheel op. Hij wordt er als het ware lichame-lijk aan uitgeleverd, raakt buiten zichzelf, wordt letterlijk ex-tatisch ex-cessief. In tegenstelling tot de archaische Griek die zich ritueel aan dit alles omvattende gebeuren uitleverde, is de moderne mens in staat om de door vrees gewekte onlust die hij in deze overweldiging ervaart door een zelfreflectie in een lustvolle contemplatie om te zetten: de

ontredding stimuleert hem om het verhevene te begrijpen en precies in deze overspannende denkpoging bewijst de moderne, rationele mens zijn vrijheid. "Bewusstmachen befreit". Hij kan zichzelf over zijn situatie heen tillen en zich een Idee van het omvattende, van dat wat de tegenstelling overspant vormen. Utopieën zijn sociaal-politieke gestalten van deze overspanning.

In het werk van Kant ontbreekt echter de Freudiaans-therapeutische bijklank. Aan het eind van de 19e eeuw wint deze meer psychologisch interpretatie weer aan kracht. Dan vestigt de taalkundige Jakob Bernays, die Aristoteles' teksten bewerkt en herinterpreteert - wellicht ook onder invloed van het werk van Arthur Schopenhauer, die meende dat hij als hij op zijn dwarsfluit speelde even van het lijden was verlost - de aandacht op deze psychotherapeutische werking van de kunst. Dat Sigmund Freud met een nichtje van Bernays trouwde, zegt natuurlijk weinig, maar het is een feit dat hij de kunst zag als geprivilegieerde uitlaatklep, als kortstondig werkend placebo voor allerlei frustraties, opgedaan in onze hyperneurotische samenleving. Kunst biedt kortstondig verlossing van het lijden, werkt als regulator van de passies, de 'pathos' of 'pathema' zoals Aristoteles ze noemt, die alles verslindende passies, die onnavolgbare gemoedsbewegingen van de ziel, dat hete gebruik van het bloed, dat kruipt waar het niet gaan mag. Niet voor niets is in het Griekse 'pathos' de drievoudige betekenis verdisconteerd van hartstocht, nederlaag en dood of lijden. In die zin blijven de passies ons noodlot, dat we slechts door de rigide onderdrukking ervan tot een door onze ratio bestuurd persoonlijke geschiedenis om kunnen smeden. In navolging van Freud meent Nitsch de moderne mens een totaalervaring te bieden om diens carnivore en sadomasochistische neigingen zo te ritualiseren, dat wil zeggen: gestructureerd uit te leven, dat ondanks alle dagelijkse spanningen normaal functioneren in onze hyperneurotische samenleving mogelijk blijft. "Bewusstmachen befreit". Kortom, de Aktion als modern cryptoritueel dat shockeert en loutert.

Weerzin en fascinatie moet de katholieke Oostenrijker rond 1965 ondergaan hebben bij de aanblik van de Aktionen van Nitsch, Brus, Schwarzkogler en Müll. Vanzelfsprekend werd toen het expliciet tonen van seksuele handelingen aangegrepen om de afschuw te uiten. Maar het is niet geheel ondenkbaar dat het de vele onmiskenbare associaties met het perverse fetisjisme van de katholieke liturgie zijn geweest die het 'saubere' innerlijk van de doorsnee Oostenrijker hebben beroerd. Het onbewuste voyeurisme, 'gründlich' weggestopt in de uiterste hoeken van de geblindeerde katholieke ziel, de morbide voorstellingswereld rond het leven van Christus waar het kind zich gedurende zijn vroege levensjaren aan kon verlustigen - overigens niet zonder dat hem telkens de angst bekreep, dat zijn alziende schepper hem steeds in de gaten hield - Nitsch bouwt al deze elementen in om onze blik op de ware aard van het innerlijk te fixeren: vlees en bloed.

Echter, ondanks de voorkeur voor gewelddadige tendenzen in het menselijk bestaan doet de intentie van het Verlichtingsproject zich in zijn werk gelden. Het gaat hier niet meer om de archaische huiver, maar om een merkwaardige zelfreflexieve poging het ondenkbare te denken, het niet-voorstelbare voor te stellen, misschien zelfs om een verloren ervaring van gemeenschappelijkheid en van totaliteit in een zichzelf verscheurende wereld op te roepen. Door dit laatste wordt, zoals de Franse filosoof Lyotard beweert, in ieder geval de moderne avantgardeskunstenaar gemotiveerd: het onvoorstelbare, het vormloze niet-presenteerbare, dat wil zeggen het verhevene of sublieme in de ervaring van het kunstwerk op te roepen. Het werk van Barnett Newman zou daarvan bij uitstek een voorbeeld zijn. De abstracte kunst blijkt zo dé uitdrukking van de moderne zelfreflexiviteit die niets meer buiten zichzelf nodig heeft. Het is een wereld, die vanuit haarzelf, vanuit haar eigen materialiteit steeds nieuwe betekenissen

genereert. Een proces dat door geen enkele messteek doorkruist kan worden, omdat dit splijtend geweld juist het meest cruciale moment van haar werking bevestigt. Ook de Aktion streeft ernaar volledig autonoom te zijn, de grens tussen publiek en kunstenaar, lichaam en geest, bij Nitsch zelfs innerlijk en uiterlijk en misschien wel de grens waar heel de avantgarde van leeft, namelijk die tussen kunst en leven kortstondig op te heffen.

#### **4. Zelfreflexieve materie: zelfspijting**

In de Aktion wordt de meest radicale consequentie getrokken uit het Verlichtingsproject: de materie, het menselijk lichaam, wordt zelfreflexief. Nadat in de loop van de 20e eeuwse kunst nagenoeg alle materialen beproefd zijn, rest de kunstenaar nog slechts één materialiteit: het lichaam. Liefst zijn eigen lichaam omdat hij juist in de schending van de integriteit ervan als kunstenaar het meest integer overkomt: in die zin zijn de performances van Gina Pane, Chris Burden en Mühl of het geritualiseerde leven van Gilbert en George waarachtiger dan de Aktionen van Nitsch. Hij schendt niet zoals een aantal andere Wiener Aktionisten de integriteit van zijn eigen lichaam, maar hoogstens dat van een vrij willige, vrijwillige actrice of acteur. De huiver die de geënceneerde zelfdestructie van Pane die naakt over glas kruipt, bij sommige toeschouwers oproept, wordt hoogstens geëvenaard in de identificatie met de met darmen overgoten acteurs, die geblinddoekt bloed drinken.

In zijn macabere speurtocht naar de diepste geheimen van ons innerlijk opent de jonge Nitsch het zicht op de substantie waar Freud nog voor terugschrok, toen hij de spektakulaire wereld van het Onbewuste, dit gruwelijke archaïsche theater vol blinde zieners en Oedipussen die zichzelf de ogen uitsteken, voor onze moderne blik ontsloot: het verscheurde lichaam, het vleeselijke. En met dezelfde vastbeslotenheid waarmee Hegel de Absolute Geest op de ontleedtafel legde om deze tenslotte in zijn *Wissenschaft der Logik* systematisch te ontleden of uiteen te zetten, opent Nitsch het lichaam en levert hij het aan een totale fragmentatie uit. Soms met een lancet, dan weer met een bijl. Maar beide obscene operaties beogen hetzelfde: zelfspijting om de mens zijn laatste geheim te ontfutselen.

Aan iedere zelfanalyse ligt deze zelfspijting ten grondslag. De oneindige beweging van de zelfreflexiviteit bestaat bij gratie van deze simpele ingreep: in een onmogelijk beweging buigen we ons over onszelf heen, denken we over onszelf na, veruitwendigen we onszelf, drukken we ons innerlijk naar buiten, zijn we ex-tatisch, buitenstaanders ten overstaan van onszelf. Maar terwijl we ons ex-tatiseren blijven we onszelf in de objectiverende intentie: we doen als het ware een stap achteruit, terwijl we blijven staan, we kijken naar onszelf, we zijn kijker en bekekene, subjek en object, schizo's. Het geweld dat met deze oneindige splijting, deze kernsplijting gepaard gaat, worden we ons misschien in de Aktion bewust. Daarin wordt ons wellicht ons moderne noodlot voorgeschoteld: verscheuring. Er is geen totaliteit meer mogelijk, omdat iedere poging deze te vatten haar per definitie oplost.

Het postmoderne, dat volgens vele theoretici onze huidige toestand is, is dan ook meer dan een nieuwe periode in de geschiedenis van dit zichzelf uithollende bewustzijn. Zelfreflexiviteit is niet meer onze vrijheid, maar ons noodlot geworden: "Bewustmaken befreit". Waarvan is duidelijk geworden, maar waartoe? Ten tijde van de Aktionen waren de muren nog niet gevallen en leefde de hoop op een andere wereld nog. Ook Nitsch spiedt nog als een moderne augur in de ingewanden en organen van de geslachte beesten om een glimp ervan op te vangen. Zijn theater spel is bloedserieus. Eigenlijk zou het happy end van de laatste Aktion er maar ope en manier kunnen uitzien: Nitsch die zich opgerold als een foetus in de buik van de os nestelt, waarna zijn secundanten deze vakkundig dichtnaaien.

#### **5. Postmoderne Nitsch: the show must go on**

Het heeft niet zo mogen zijn. Nitsch blijft zijn Aktionen opvoeren en filmen. De tragedie gaat zoals Hegel reeds voorzag bij herhaling over in een komedie, een parodie van zichzelf. We zien aan het eind van de film de postmoderne Nitsch achter zijn kerkorgel zitten. Als een karikatuur van het klassieke waanzinnig geworden genie martelt hij met gebalde vuisten de toetsen, terwijl op het erf van zijn landgoed fans en dorpelingen zich tegoed doen aan versneden wijn. De autochtonen verkeren in een opgetogen stemming: ze kunnen hun locale fanfare weer eens in een andere omgeving aanhoren. De culturbobo's schudden elkaar de hand en wisselen de laatste nieuwtjes uit. De toeristische trekpleister, prof. Nitsch kijkt vanuit het raam van de tweede etage van zijn hereboerderij postmodern geamuseerd, dus mild ironisch neer op zijn clientèle. Na het spektakel worden de echte acteurs, de paaslammeren, opgediend en verorberd. Kunst als volksvermaak: panem et circenses, brood en spelen om de (innerlijke) vrede te garanderen. Wat ik ooit als 14-jarige jongen met een rammelende maag bij iedere vroege zondagsmis, waar je altijd nuchter moest zijn - ascese is nu eenmaal een noodzakelijke voorwaarde als je een glimp van het sacrale op wil vangen - met een Latijnse woordspeling tijdens het Agnus Dei verzuchtte, wordt hier bewaarheid:

"Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis  
 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, donna nobis pacem  
 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, donna nobis panem"

Lam Gods dat de zonden van de wereld dorst, heb medelijden met ons  
 Lam Gods dat de zonden van de wereld dorst, geef ons de vrede  
 Lam Gods dat de zonden van de wereld dorst, geef ons te vreten.