

# ABHANDLUNGEN

BETTINA GRUBER

## Vorbemerkungen zu einer Literaturgeschichte des Ekels

Jacques Derrida hat bemerkt, daß der Ekel sich einer Begriffsbestimmung prinzipiell widersetze; auch wir können hier auf eine solche verzichten, wenn auch mit dem umgekehrten Argument: Die semantischen Konturen des deutschen Begriffs sind, im flagranten Gegensatz zu der Vielzahl möglicher Ekelobjekte, so deutlich, daß sich eine Definition erübrigt.

Dem Ekel als ›starker Empfindung‹ hat der Berliner Komparatist Winfried Menninghaus ein bemerkenswertes Buch gewidmet. Seine Studie untersucht primär Theorien (und wo solche fehlen: Theoriefragmente) des Ekels von Mendelssohn und Winckelmann über Kant, die Romantiker, Nietzsche und Freud zu Sartre, Bataille und Kristeva. Baudelaire und vor allem Kafka, dem ein großes Kapitel von über hundertfünfzig Seiten gewidmet ist, werden als literarische Kronzeugen bemüht. Menninghaus erläutert einleitend die Genese seines Ekel-Projektes: Ursprünglich war eine »(Gegen)Geschichte der Literatur als einer [...] Prozessierung des Ekelhaften« vorgesehen gewesen, die jedoch aufgrund der puren Fülle und der schwierigen Strukturierbarkeit des Materials unterblieb. »Es stellte sich heraus, daß letztlich jeder Autor – zumindest seit der Romantik – auf eine mehr als nur thematische Weise auf die Figur transformierten, angeeigneten, gegenbesetzten Ekels beziehbar ist.« (Menninghaus 2002, 21) Wir haben demnach eine faszinierende Theoriegeschichte bekommen, die Literaturgeschichte des Ekels bleibt zu schreiben. Es steht zu vermuten, daß sie in den nächsten Jahren (pessimistischer vielleicht: Jahrzehnten) geschrieben oder vielleicht eher doch aus vielen einzelwissenschaftlichen Teilen zusammengesetzt werden wird, denn das Thema hat ganz offensichtlich schlagartig begonnen, Interesse auf sich zu ziehen. Die Gründe, warum es gerade jetzt emergiert, sind kaum in der Sache gegründet, sondern in der Dynamik der Literatur- und Kulturwissenschaften selbst zu suchen, eine Problematik, der eine eigene metatheoretische Studie zu widmen wäre. Die Präsenz der Ekelthematik in der gesamten Moderne und ihr konstitutiver Zusammenhang mit für sie zentralen ästhetischen Kategorien kann jedenfalls nicht mehr übersehen werden.

Neben der postulierten historischen Verschiebung in Funktion und möglicherweise auch im Inhalt des Ekels muß die *Frage nach seiner Genderisierung* beschäftigen, die im folgenden eher als ein Nebenthema mitgeführt wird,<sup>1</sup> obwohl es unzweifelhaft ist, daß Ekelhaftes überwiegend mit weiblichen Konnotationen versehen ist und literarisch genauso inszeniert wird.<sup>2</sup> Aber – und damit komme ich auf die historische Perspektive zurück – war das stets so?

## Der vormoderne Ekel

Diese Frage läßt sich selbstverständlich im vorliegenden Kontext nicht globalisierend beantworten – ein Feld von der Antike bis einschließlich des Barock wäre zu bearbeiten und auf Rekurrenzen und Varianten zu untersuchen, ethnologische, ›sittengeschichtliche‹ und religionsgeschichtliche Aspekte zu berücksichtigen, eine Arbeit, die eher einer Forschergruppe als einem Einzelunterfangen gemäß ist. Dennoch ist die heuristische Unterstellung diskursiver Regelmäßigkeiten sinnvoll und legitim: ›alteuropäische‹ Literatur ist durch eine Reihe historisch-systematischer Rahmenbedingungen gekennzeichnet, die geeignet sind, solche Regelmäßigkeiten zu erzeugen: insgesamt ist sie nicht oder nur in Ansätzen ausdifferenziert aus einem Verbund von Religion, Moral, Macht und Wissen; der ›Prozeß der Zivilisation‹, wie Foucault ihn von anderer Seite als Elias in *Überwachen und Strafen* rekonstruiert hat, ist noch nicht durchlaufen; die Person wird noch nicht in der gleichen anspruchsvollen Weise als Subjekt gedacht wie nach dem Abschluß dieses Prozesses. Notwendigerweise schlagen sich diese Faktoren in Lagerung und Höhe der Ekelschranke nieder, wie ich hier anhand von zwei Beispielen lediglich plausibilisieren möchte.

Der ehemalige Mönch, Benediktiner Chorherr und Arzt François Rabelais verfaßte mit seinem fünfteiligen Roman *Gargantua und Pantagruel* einen der kulturell bedeutendsten Texte nicht nur der französischen Renaissance.<sup>3</sup> Das erste Buch wurde von Johann Fischart bis 1575 bearbeitet und auf deutsche Verhältnisse übertragen; es erlebte schon wenige Jahre später eine Neuauflage unter dem bekannten Titel ›affentheurlich naupengeheurliche geschichtsklitterung‹. Während Rabelais' Hauptstoßrichtung aber eine Satire auf die scholastische Wissenschaftspraxis darstellt, richtet sich Fischarts Version gegen den grassierenden Grobianismus. Das ist nun nicht mehr im Sinne des Originals, dessen Haltung in älteren Sekundärtexten gerne vorsichtig als ›freisinnig‹ und Ähnliches umschrieben wird. Hesse apostrophierte Rabelais mit unverhohlener Anerkennung als »grotesken Dreck-Apotheker«. Die burleske Handlung und die teilweise raffiniert modern anmutenden Stilmittel Rabelais' zu rekonstruieren, ist hier müßig; das Plot erzählt, mit einer gekonnten Inversion der narrativen Zeitstruktur, die Geschichte des königlichen Riesen Gargantua und seines Sohnes Pantagruel.

Gargantuas Mutter Gargamella begeht in hochschwangerem Zustand den Fehler, »seze muiz, deux bussars, et six tupins« (»sechzehn Faß, zwei Eimer und sechs große Töpfe voll«) Kutteln zu verspeisen. »O belle matiere fecale, que doitvoit boursouffler en elle.« (»Eine schöne Menge Kot, die sich da in ihr anhäuften.«),

1 Für eine spezifischer den Komplex Gender und Ekel fokussierende Behandlung des Themas vgl. den Beitrag der Verf. für folgenden in Vorbereitung befindlichen Band: Bettina Gruber u. Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*, erscheint Würzburg 2004.

2 Vgl. die bündigen Ausführungen zur *Vetula-Topik* und ihrem ästhetikgeschichtlichen Kontext. (Menninghaus 2002, 132-143; vgl. auch 16).

3 Rabelais' Einsatz bei Franz I. verdankt Frankreich übrigens eine eigene Bildungsstätte für die Philologen, das spätere *Collège de France*, an dem auch Foucault seine Antrittsvorlesung halten sollte.

wie der Erzähler bemerkt.<sup>4</sup> Der dadurch ausgelöste Durchfall wird zunächst für das Einsetzen der Wehen gehalten:

Peu de temps après elle commença à soupirer, lamenter et crier. Soubdain vindrent à tas saiges femmes de tous coustez. Et la tastant par le bas, trouverent quelques pellauderies, assez de mauvais goust, et pensoient que ce feust l'enfant, mais c'estoit le fondement qui luy escappoit, à la mollification du droict intestine [...], par trop avoir mangé des tripes, comme avons declairé ci dessus. (ROC, 21)

Kurze Zeit darauf fing sie an zu ächzen, zu jammern und zu schreien. Sofort lief eine ganze Schar weiser Frauen von allen Seiten herbei. Als sie sie unten befühlten, fanden sie etliche Stücke Gehäutes und einen sehr schlechten Geruch, weshalb sie glaubten, es sei das Kind; aber es war nur Durchlauf und kam aus einer andern Gegend, nämlich aus dem Mastdarm; denn, wie schon oben gesagt, sie hatte zuviel Kutteln gegessen. (RG, 52)

Dies zeitigt eine für die Erzählhaltung aufschlußreiche Pointe: eine »horde vieille [...] laquelle avoit reputation d'estre grande medicine« (als »besonders heilkundig« geltende »greuliche alte Vettel«, ROC, 21; RG, 52) verabreicht Gargamella ein Congestivum, was dazu führt, daß sich ihre Gedärme zusammenziehen, das Kind aus der sich nach oben öffnenden Gebärmutter schlüpft und

[...] entra en la veine creuse, et gravant par le diaphragme jusques au dessus des espauls (où ladicta veine se part en deux) print son chemin à gauche, et sortit par l'aureille senestre. Soubdain qu'il fut né, ne cria comme les autres enfans, »mies, mies«. Mais à haulte voix s'escrioit »à boire, à boire«. si bien qu'il fut ouy de tout le pays de Beusse et de Bibaroy. (ROC, 21f)

[...] in die Hohlader, durch das Zwerchfell bis oberhalb der Achseln [drang], wo besagte Ader sich teilt, dann seinen Weg links [nahm] und zum linken Ohr heraus [kam]. Sobald es geboren war, schrie es nicht wie andere Kinder bäh, bäh, bäh, sondern rief mit lauter Stimme »Trinken, trinken, trinken!« als ob es alle Welt zum Trinken einlode, so daß es weithin über das ganze Land in Süfflingen und Trankreich zu hören war. (RG, 53)

Die ekelhafte Szene, bei der mit dem Durchfall ganze Fetzen von Rinderdarm ausgeschieden werden, führt direkt zum Mysterium einer göttlichen Geburt, denn die Geburt durch die verschiedensten Körperteile (außer dem Ohr die Nase, die Seite, der Kopf, der Schenkel usw.) ist bekanntlich das Kennzeichen göttlicher Kinder, mythologischer Helden und Erlöser, von denen Rabelais auch prompt eine ganze Reihe zitiert und den Leser schließlich als Quelle auf das dritte Kapitel des siebenten Buches von Plinius' Naturgeschichte verweist.<sup>5</sup> Das Ekel-

4 Die Texte Rabelais' und Aretinos werden der Zugänglichkeit wegen in deutscher Übersetzung zitiert. Sonst werden größere Zitate ausschließlich im Originaltext gegeben, Zitate im Fließtext der besseren Kontextualisierbarkeit wegen deutsch. – Die französischen Zitate entstammen: Rabelais: *Œuvres Complètes*, hg. v. Mireille Huchon unter Mitarbeit von F. Moreau, Paris 1994, im Fließtext und in den Fußnoten zitiert als: ROC. Deutsche Übersetzung aus: Rabelais: *Gargantua und Pantagruel. Vollständige Ausgabe*, hg. v. Horst und Edith Heintze, Frankfurt/Main, Leipzig 1994 (<sup>1</sup>1994), im folgenden zitiert als: RG mit Seitenangabe. Hier: ROC, 21; RG, 48.

5 Die Züge der Gelehrtsatire sind hier unübersehbar. Bachtins Interpretation im Sinne einer vom Volk getragenen Gegenkultur bleibt deshalb problematisch.

hafte ist hier Element einer Kontrafaktur: es fügt den mythologischen Genealogien ein burleskes Glied an, indem es die Funktion der göttlichen Geburtsgeschichten unterläuft, die darin besteht, die Assoziation an den schmutzigen und mühseligen weiblichen Gebärvorgang zu kappen und die Geburt als einen entkörpernten Akt erscheinen zu lassen: Athene entspringt – fertig gerüstet – dem Haupte des Zeus. Hier ist es ein gegenüber dem natürlichen in gesteigertem Maße ›schmutziger‹ Gesamtzusammenhang, der dazu führt, daß der Heros durch das Ohr geboren wird. Zugleich nimmt Rabelais den höfischen Heldenroman ins Visier,<sup>6</sup> verfügen die zentralen Figuren doch über höchste Standeszugehörigkeit: der hohe Stil, das Sublime und ethisch Anspruchsvolle der Ritterromane wird buchstäblich durch den Dreck gezogen. Freilich schließt dies die Formulierung eigener anspruchsvoller ethischer und epistemologischer Positionen nicht aus – Pantagruels Ausbildungsgeschichte und die Szenen in der Abtei Thélème belegen das.

Dem Ekelhaften kommt also auch hier die später so häufige Aufgabe zu, bestehende Werte umzuwerten, aber das Ekelhafte dieser Geburtsgeschichte funktioniert in einigen Punkten grundlegend anders, als es später in der Moderne der Fall sein wird. Zunächst einmal hat es eine deutlich blasphemische Komponente, die durch die nachfolgende Ironisierung theologischer Argumentationen noch verstärkt wird, welche begrifflicherweise nach der Aufklärung ihre provokative Kraft einbüßt. Zweitens dient das Ekelhafte mitnichten einer spezifisch einseitigen Devaluierung des weiblichen Körpers, ja nicht einmal des Körpers überhaupt. Denn nicht die Geburt selbst soll bei Rabelais als ekelhaft im Sinne eines *intra urinas et faeces nascimur* präsentiert werden, wie der Vergleich mit der Geburt Pantagruels zeigt. Diese ist ebenfalls grotesk, aber ganz ohne abstoßende Züge. Da Pantagruel zur Zeit einer entsetzlichen Trockenheit geboren wird und laut seinem Vater »Herr aller Durstigen« (RG, 197) sein werde, spazieren aus seiner Mutter vor dem Kind Maultier- und Wagenladungen gesalzener Eßwaren hervor.<sup>7</sup>

Die Ekelmaterie fließt bei Rabelais buchstäblich durch den Körper hindurch und läßt diesen in seinem Wert unbeschadet. Ein Körper ist nicht *eo ipso* ekelhaft, sondern produziert akzidentiell, und ohne sich dadurch bleibend zu verunreinigen, Ekelhaftes. Dieses ist somit keine einer Person, einem Geschlecht, einem Körper bleibend, ontologisch anhaftende Qualität. Im Kosmos des Ro-

6 Rabelais ist hierbei keineswegs der erste, sondern kann auf einen schon im italienischen Quattrocento entwickelten Modus der Parodie insbesondere der Rolands-Sage zurückgreifen, wie Luigi Pulcis *Morgante* ihn repräsentiert. Auch hier ist der titelgebende Held ein ungeschlichter Riese, der mit seinem Gefährten Margutte allerhand (obszöne) Abenteuer besteht, bis dieser vor Lachen schließlich platzt – genau die von Bachtin bei Rabelais beobachtete Diversifizierung des Körpers.

7 Inwieweit hierin ein ›Concetto‹ im manieristischen Sinn zu sehen ist, wäre zu diskutieren. – »Von des gestrengen Herrn Pantagruel Geburt«, RG, 195-197: »Denn als Pantagruels Mutter Badebek niederkam und die weisen Frauen ihr beistanden, um das Kindlein in Empfang zu nehmen, gingen zuerst aus ihrem Leib hervor achtundsechzig Maultiertreiber, deren jeder ein mit Salz beladenes Tier am Halfter hinter sich herzog; darauf neun Dromedare mit Schinken und geräucherten Ochsenzungen, desgleichen sieben Kamele mit geräucherten Aalen und endlich fünfundzwanzig Karren, mit Porree, Knoblauch, Zwiebeln und Schnittlauch beladen, worüber die weisen Frauen gewaltig erschrecken.« Ebd., 197.

mans ist Gargantua, das Ergebnis der soeben geschilderten Geburt und positiver, humanistisch-vorbildlicher Held, fasziniert von Scheiße und trägt seinem königlichen Vater ein Rondeau vor, das von Geschlechtsverkehr auf dem Abort während der Defäkation handelt. In diesem Rondeau ist das Ich zwar »bestürzt« von dem Gestank, den es produziert, aber diese Bestürzung verwandelt sich überganglos und textlich wie moralisch unzensiert in eine lustvolle Phantasie von Geschlechtsverkehr.<sup>8</sup>

Zeitgleich erfüllt in Pietro Aretinos Franz I. gewidmeten *Kurtisanengesprächen* (*Ragionamenti*, Erstausgabe Teil I: 1534, Teil II: 1536), auch unter dem Titel: *Die Gespräche des göttlichen Pietro Aretino*), das Ekelhafte eine ganz vergleichbare Rolle wie im *Gargantua*. Ich zitiere folgende, an Villon erinnernde Strophe Rollenlyrik:

Madonna, per ver dire,  
 s'io vel facessi, che io possa morire:  
 perché so che sapete  
 che ne la vulva vostra  
 sovente Amor con le piattole giostra;  
 por si grande ano avete,  
 che v'entrarebbe tutta l'età nostra.  
 E tu, Amor, senza giurar mel credi,  
 Che egualmente le puzza il fiato e i piedi.  
 Adunque, per ver dire,  
 s'io vel facesse, che possa morire.  
 (Aretino: *Ragionamento*, 478)

Mein gutes Frauchen, Gott befohlen!  
 Wenn ich's Euch noch mal mache, soll mich der Deubel holen.  
 Denn ich sag's Euch frei heraus: um Eure Grotte  
 Tanzt die Filzlaus mit dem Liebesgotte;  
 Außerdem ist Euer Arschloch riesig weit,  
 Es versänken drin alle Männer unsrer Zeit.  
 Und dir, Amor, muß ich's klagen:  
 Sie stinkt an den Füßen so sehr wie aus dem Magen.  
 ...Drum, mein gutes Frauchen, Gott befohlen -  
 Wenn ich's Euch nochmal mache, soll mich der Teufel holen!  
 (Aretino: *Gespräche*, 442)

Diese Sicht auf den weiblichen Körper als abstoßendes Objekt ist auf der Folie der literarischen Situation der Zeit zu lesen: sie richtet sich gegen die idealisierte Liebesauffassung des Petrarkismus, eine Tendenz, die übrigens auch Rabelais teilt. Dieser war als Formvorgabe längst zu nahezu hegemonialem Status gelangt und wurde in der konventionalisierten Form eines Gesellschaftsspiels gepflegt.

8 »RONDEAU Vorgestern als ich kackte, war / ich schier bestürzt von dem Gestank, / der da in meine Nase drang; / durchstänkert ward ich ganz und gar! / Oh, hätt doch einer eine dar- / geführt, nach der ich seufzte bang, / dieweil ich schiß. / Ich hätt ihr Vorderexemplar / von Loch kalfatert fest und drang, / indes sie mit dem Finger schlank / meins Hinterlochs genommen wahr, / dieweil ich schiß.« (RG, 72 f.)

Aretino »nahm der Frau jene elitäre und purifizierende Funktion, die ihr seit der provenzalischen Trobadoryrik, seit der *Scuola Siciliana*, seit dem *Stilnovismo*, seit Dante und Petrarca unermüdlich-unbegründet zugespielt wurde« (Wittschier 1979, 95). Die Schlußfolgerung jedoch, dies liefe auf eine Herabsetzung der Frau bzw. des Weiblichen hinaus, ist zu einfach. Keineswegs setzt Aretino den weiblichen Körper mit Ekelmaterie oder potentieller bzw. zukünftiger Ekelmaterie gleich (darin ist Baudelaire und mancher Barockdichter viel radikaler). Erstens wird dem männlichen Körper ebensoviel Kreatürlich-Abstoßendes zugeordnet, zweitens ist der Kontext zu berücksichtigen, in dem sich Zitate wie dieses befinden: Die *Ragionamenti* sind inszeniert als pragmatische Debatten um die Zukunft der Tochter einer ehemaligen Prostituierten, rationaler Diskurs und Inszenierung von überlegener Lebenserfahrung. Nanna, die die Berufe einer Nonne, Ehefrau und Hure ausgeübt hat, steht vor der Entscheidung darüber, in welche dieser Positionen ihre Tochter zukünftig einrücken soll und entscheidet sich für die letzte; mit guten Gründen, wie Aretino deutlich macht. Die Zeichnung der Huren als habgierig, oder neutraler ausgedrückt, vollständig auf ihren materiellen Erfolg orientiert, also professionell, findet ihren Widerpart in jener der sexualitätsbesessenen Freier und einer durch Exponenten aller Schichten und beider Geschlechter unterschiedslos ebenso gekennzeichneten Gesellschaft.<sup>9</sup>

Das Ekelhafte wird also nicht universell negiert. So verbürgt es bei Aretino die volle Realität der Welt gegenüber den platonisierenden Idealen des Humanismus und den bereits vollkommen konventionalisierten rhetorischen Arsenalen des Petrarkismus. Ähnlich wie bei Rabelais ist in den *Ragionamenti* das Ekelhafte in auffallender Weise *nicht* genderisiert – es wird nicht an die *Vetula-Topik* delegiert, männliche und weibliche Körper können gleichermaßen abstoßend sein und trotzdem an sexuellen Aktivitäten partizipieren; die sowohl vom poetischen als auch vom »Benimm«-Sprachspiel (für das Castigliones zeitgleicher *Cortegiano* entstehen kann) ausgegrenzten Manifestationen des Körpers werden mit großer Selbstverständlichkeit vom Text mitgeführt. Die Thematisierung von ›Ekelhaftem‹ hat trotz ihrer textlichen Präsenz etwas Beiläufiges, das sie in der Moderne nie wieder gewinnen wird. Auch dort, wo später das Ekelobjekt vitalistisch aufgewertet wird zum Signum des Lebens selbst, vor dem die Abscheu überwunden werden muß, behält diese Aufwertung etwas vom angestregten Ton eines Manifestes. Es geht von ihr etwas Verkrampftes aus, das von der ganzen Kraftanstrengung zeugt, die mit einer ›Umwertung‹ im Nietzscheanischen Sinne einhergeht. Wie die Privilegierung der Sucht und des Bösen ist sie eine Manifestation der Differenziertheit von Literatur gegen andere Systeme, so daß die (scheinbare) Grenzüberschreitung zugleich wiederum ein Akt ist, der Systemgrenzen zementiert und zelebriert.

9 Dies hat Aretino die durchaus mißverständliche Sympathie marxistisch orientierter Literaturgeschichtsschreibung eingetragen, welche in den Produkten des Satirikers eine Parteinahme für ein wie auch immer verfaßtes Bürgerliches gegen ›die‹ Aristokratie zu erkennen meinte. Aretinos Text zeigt aber nicht erkennbar mehr Zuneigung für Bauern und Händler als für Gouverneure, insofern sind die *Ragionamenti* der mittelalterlichen Ständekritik verhaftet.

Man hat dem Ekelhaften nichts Transzendentes mehr entgegenzusetzen: Dieses gerät damit – im Zivilisationsprozeß ohnehin ausgegrenzt – in steigendem Maße zur Obsession. Den alteuropäischen Texten kann das Abstoßende als das Lachhafte erscheinen und zugleich als das ›weltlich Irdische‹ schlechthin; durch dieses Vorhandensein einer ›anderen Hälfte‹ ist es in seiner Existenz zugleich depotenziert und entschuldigt. Auch Rabelais' angeblich so strotzender Materialismus bezieht aus dieser ›Hälftigkeit‹, dieser Partikularisierung des Materiellen, das ›nicht alles ist‹, seine Heiterkeit.

### Burke oder die Limitierung des Ekels – das Erhabene als selbstauflösende Kategorie

Äußerst aufschlußreich ist die Perspektivierung des Ekelhaften in Burkes *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (*Über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, 1757), einer Abhandlung, deren grundlegender Bedeutung die Forschung in den letzten Jahrzehnten Rechnung getragen hat, umreißt sie mit dem Erhabenen doch eine Kategorie, die nicht nur für die Entwicklung der Ästhetik, sondern vielleicht noch mehr der Literatur selbst folgenreich gewesen ist. Das Ekelhafte wird von Burke in einem entsprechend kurzen Abschnitt über »Smells and Tastes« (»Geruch und Geschmack«) als Marginalie gerade eben gestreift, während die meisten Abschnitte über das Erhabene dem Sehsinn zugeordnet sind, worin die Hierarchie der Sinne deutlich erkennbar wird.

I shall only observe, that no smells or tastes can produce a grand sensation, except excessive bitters, and intolerable stench. It is true, that these affections of the smell and taste, when they are in their full force, and lean directly upon the sensory, are simply painful, and accompanied with no sort of delight; but when they are moderated, as in a description or narrative, they become sources of the sublime as genuine as any other, and upon the same principle of a moderated pain. [...] Nor is this passage of Virgil without sublimity, where the stench of the vapour in Albunea conspires so happily with the sacred horror and gloominess of that prophetic forest. [...] In the sixth book, and in a very sublime description, the poisonous exhalation of Acheron is not forgot, nor does it at all disagree with the other images amongst which it is introduced. [Es handelt sich um »gelbschweflige Dünste« und »giftigen Brodem«, Anm. der Verf.] [...] I have added these examples, because some friends, for whose judgment I have great deference, were of opinion, that if the sentiment stood nakedly by itself, it would be subject at first view to burlesque and ridicule; but this I imagine would principally arise from considering the bitterness and stench in company with mean and contemptible ideas, with which it must be owned they are often united; such an union degrades the sublime in all other instances as well as in those. But it is one of the tests by which the sublimity of an image is to be tried, not whether it becomes mean when associated with mean ideas; but whether, when united with images of an allowed grandeur, the whole composition is supported with dignity. Things which are terrible, are always great; but when things possess disagreeable qualities, or such as have indeed some degree of danger, but of a danger easily overcome, they are merely *odious*, as toads and spiders. (Burke 1990, 78 f.)

Burke schließt das Ekeleregende nicht direkt aus (das muß offenbar überhaupt nicht gesagt werden) – er bündigt es effektiver, indem er es an die Bedingung des ›großen Sujets‹ bindet (»Bilder von unzweifelhafter Großartigkeit«) und damit neutralisiert. Und das sind alle reproduktiven und digestiven Körperfunktionen sowie die Verwesung offensichtlich nicht. Daß an dieser Stelle der *Philosophical Enquiry* – zur Absicherung auf die Meinung des sozialen Umfelds rekurriert wird, ist bezeichnend. Das Ekelhafte figuriert daher hier nur in einer Form, in der es heute kaum als solches wahrgenommen würde; der »gelbschweflige Brodem« mag übelriechend sein, aber da er einem mythischen Fluß entsteigt und nicht etwa einem Körper, ist er im historischen Dispositiv dieser Ästhetik nicht anstößig. Auch das Naturphänomen kann nur auftreten, wenn und sofern es den Eindruck des Erhabenen steigert, keineswegs jedoch wenn es ihn unterläuft. Eben dieses Unterlaufen wird der Zweck des Einsatzes literarischen Ekels in der Moderne sein. Dem Erhabenen als mächtigstem ästhetischen Dispositiv seit der Devaluierung des Schönen steht in der Moderne eine systematische Tendenz von dessen Zersetzung zur Seite – und der Ekel ist deren bevorzugtes Instrument. Möglicherweise ist es gerade die außergewöhnliche Karriere dieses Konzeptes und seiner künstlerischen und literarischen Umsetzungen, welche ein gesteigertes Interesse am Ekel erst katalysiert. Denkt man an die vielen Schiller-Parodien, so scheint das Erhabene über eine *scatologisch* besetzte Kehrseite zu verfügen, es ist gewissermaßen diskursiv selbstauflösend.

Zugleich bildet der Ekel eine Kehrseite der Subjekttheorie, die sich durch Kants *Kritik der Urteilskraft* an das Erhabene ankoppelt: erhaben ist das Subjekt, das sich ›im Kern‹ unzerstörbar weiß – damit gewinnt das Zerstörbare, nicht Subjekthafte und nicht Subjektfähige eine neue Faszination. In beiden Fällen ist es die Setzung einer scharf konturierten Denkfigur mit wirkmächtiger Ausstrahlung in den Bereich künstlerischer Produktivität, welche das von ihr Ausgeschlossene erst als relevant zur Geltung bringt.

Eine Steigerung des angenehmen Grauens, das traditionell dem Schrecken zukommt, ist nicht mehr das Ziel: das Angenehme soll durchschlagen werden, um den Leser zu erreichen. Die Nähe zu bzw. Teilidentität der Ekelwirkung mit Schock- und Verfremdungseffekten wird hier deutlich. Im Arsenal der Schockwirkungen ist der Ekel keine vernachlässigbare Waffe und erfüllt damit für die Befreiung der Wahrnehmung aus den Fesseln jeweils konventionalisierter Ästhetik eine wichtige Funktion. In diesem Kontext leistet er einen Beitrag zur Doppelstrategie, die Kunst seit der Ausdifferenzierung fährt, um ihre Grenzen auszutesten: der Ekel setzt einerseits genau wie die Literatur des Bösen auf Lizenz durch Ausdifferenziertheit; geltendes Moral- und Anstandsempfinden soll im Kunstsystem keine Geltung haben, eine Forderung, die erst durch den historischen Erfolg der Avantgarden ihre flächendeckende Einlösung erfährt. Zugleich aber soll die durch den Ekel ausgelöste Intensität der Empfindung den »als ob«-Charakter durchschlagen; das durch den Autonomisierungsprozeß überhaupt möglich gewordene Kunstmittel wendet sich damit gegen diesen zurück.



Ekel und Zeit – Baudelaires *Une charogne*

*Une charogne* (*Ein Aas*) ist einer jener Texte, die in ihrem provokanten Gestus wie Paukenschläge auf die radikalisierte Moderne um 1900 vorausweisen. Wie nirgendwo anders in der zeitgleichen Literatur scheint sich der Ekel als dominierendes Element des Textes bemächtigt zu haben, scheint der Leser mit nichts anderem als der libidinösen Fixierung auf ein abstoßendes Objekt konfrontiert. Doch trägt eine solche Lektüre der bi-polaren Anlage des Gedichts nicht Rechnung.

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine  
 Qui vous mangera de baisers,  
 Que j'ai gardé la forme et l'essence divine  
 De mes amours décomposés!  
 (Baudelaire 1975-76, 1/32)

Der Schluß des Textes, auf den, wie immer bei Baudelaire, der Text sorgfältig hinkomponiert ist, läßt sich nicht einfach überlesen oder entwerten; in exponiertester Position ist er sowohl als eine rhetorische Überbietung des Vorangegangenen als auch nach Art einer Pointe angelegt:<sup>10</sup> Die »amours décomposés« sind doppelt lesbar als die zersetzten Körper der einstigen Geliebten einerseits (womit die Angesprochene in subtiler Abwertung und im Kontrast zu den emphatischen Anreden als »eine« unter »vielen« gekennzeichnet wird) und die ebenso zersetzten Gefühle des gewesenen Liebhabers. Der Vergänglichkeit der Materie entspricht im Gegensatz zu den klassischen Beteuerungen der Liebesrhetorik auch die des Gefühls. Was »forme« und »essence divine« bewahrt, ist einzig und allein die Sprache. Daß diese Konsequenz eine ›klassische‹ ist, d.h. keine neue Baudelairesche Lösung, spricht nicht gegen sie: Baudelaire greift die Shakespearesche (und Vor-Shakespearesche, Horazische usw.) Topik von der Sprache als Bollwerk gegen das Wandelbare, gegen Tod und Verwesung, auf, und diese wird nicht entwertet, sondern in gewisser Weise verschärft, verfügt doch die radikal imaginierte Vergänglichkeit über kein metaphysisches Pendant mehr. Die Sprache gerät so in die Position der *einzig* archivierenden Instanz, der einzigen Instanz, die der Bedrohung körperlichen Verfalls die Stirn zu bieten vermag. Triumphierend erhebt sie sich über Ekel- und Lustobjekt zugleich.

Ekel unterhält einen grundlegenden Zusammenhang mit der Zeit – weniger auffallend, als der auf der Hand liegende mit der Materialität, aber nichtsdestoweniger präsent. Unendlichkeit, wenn auch des Raums, gehörte bei Burke unter die erhabenen Ideen. Indirekt läßt sich das auch aus der Kantschen Variante schließen, denn die unzerstörbare Instanz im erhabenen fühlenden Subjekt impli-

10 Über Baudelaires Nähe zur Karikatur ist nachgedacht worden, auch Überlegungen zur Analogie, die viele seiner Gedichte zum Witz unterhalten, wären durchaus ausbaufähig. Mit dem Witz teilen diese die überraschende Schlußwendung, die noch einmal neues Licht auf das Vorangegangene wirft, also die Pointe. Diese besteht hier nicht in der Vergänglichkeit des weiblichen Körpers, von der wir bereits gelesen haben, sondern in der nunmehr explizit hervortretenden Opposition zum männlichen Ich, das sich mit einer überzeitlichen Instanz verbunden weiß.

ziert ebenfalls Dauer.<sup>11</sup> Auch hier bezieht sich der Ekel auf das Sublime, das er benötigt, um es zu konterkarieren, denn immer verbindet er sich mit Assoziationen physischer Prozesse und Vergänglichkeiten. Er ist auch eine Antwort auf die radikale Verzeitlichung und Beschleunigung säkularisierter Moderne. Das Aas wertet die Tätigkeit des Dichters auf, der ihm sein *exegi monumentum* triumphierend entgegenstellt. Der Text ist deshalb keineswegs zwingend als ironischer zu lesen – ich möchte im Gegenteil behaupten, daß die Sprache genau dasjenige ist, was Baudelaire von seiner Ironie ausnimmt.<sup>12</sup> Während das Ekelhafte als Gegenstand einer genußvoll ausgespielten Faszination in Szene gesetzt wird, und so im Sinne eines Tabubruchs und semantischen Terraingewinns als ästhetisch ›progressiv‹ oder vorausweisend verbucht werden kann, funktioniert es im Kosmos des Textes zugleich ›konservativ‹ als Anlaß zur Bewahrung oder besser Re-Instaurierung einer ›Ewigkeitsfunktion‹; seine Aufgabe besteht hier gerade darin, durch sein Auftreten Zeit indifferent zu stellen. Daß das Vergehen der Zeit<sup>13</sup> eine der zentralen Obsessionen der *Fleurs du Mal* ist, vermag diese Lesart zu stützen.<sup>14</sup> Baudelaire schafft sich das transzendente Andere innerhalb seiner Poetik neu. »Die Poesie ist das wirklichste, sie ist das, was erst in einer anderen Welt wahr wird.«<sup>15</sup> Nur im Schutze dieser Transzendenz vermag das Ekelhafte um die Mitte des 19. Jahrhunderts so abstoßend-lustvoll hervorzutreten.

### Physischer vs. moralischer Ekel

Ein weiterer Aspekt kompliziert die Rede vom Ekel: Sie bezog sich hier stets eindeutig auf das physische Revoltiert-Sein durch ein abstoßendes Objekt bzw. durch dessen Repräsentation. Wie verhält sich dagegen der Ekel dazu, den Nietzsche geradezu zu einer Vorbedingung der Erkenntnis erhoben sehen möchte?<sup>16</sup>

11 »Also ist die Erhabenheit in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserm Gemüte enthalten, sofern wir der Natur in uns und dadurch auch der Natur (sofern sie auf uns einfließt) außer uns überlegen zu sein uns bewußt werden können.« (Kant 1975, 296). Dieser Gedanke wird von Kant mehrfach variiert. »Denn das werden wir bald inne, daß der Natur im Raume und der Zeit das Unbedingte, mithin auch die absolute Größe, ganz abgehe, die doch von der gemeinsten Vernunft verlangt wird.« (Ebd., 297) Vernunft und, in der Folge, Sittlichkeit sind die Instanzen, die als »unbedingte« den Menschen der lediglich »im Raume und in der Zeit« operierenden Natur überlegen machen.

12 Ihm einen ›ironischen Platonismus‹ zuzusprechen unterstellt Baudelaire das abgeklärte Bewußtsein eines Kulturwissenschaftlers des 20. Jahrhunderts.

13 Vgl. dazu auch Verf.: Gender als Strategie der Dauer. Eine Lektüre von Baudelaires *Une Charnogne*, in: Sabine Kampmann, Alexandra Karentzos u. Thomas Küpper (Hg.): Systemtheorie und Gender (erscheint Würzburg 2004), der eine auf die Differenz von Medium und Form gestützte Untersuchung dieses Gedichts unternimmt und Gender dabei als eine spezifische Zeitstruktur analysiert.

14 Und nicht nur der *Fleurs du Mal*: »Il faut être toujours ivre. Tout est là: c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui vous brise les épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.« (Baudelaire 1973, 115).

15 Artikelentwurf 1855 zitiert nach Pia 1958, 90.

16 Menninghaus (2002) bringt dies als Folgerung aus *Jenseits von Gut und Böse* und *Genealogie der Moral* summierend auf die griffige Formel: »Es eckelt mich, also bin ich zur Erkenntnis vorbestimmt« (248).

Haben wir es bei Nietzsche mit physischem oder mit (im weitesten Sinne) moralischem Ekel zu tun, und wie wäre die Verbindung dieser Ekeltypen zu denken? Die Identität des Terminus verdeckt und bezeichnet zugleich. Was sie verdeckt: moralischer und physischer Ekel sind *keinesfalls* dasselbe. Dies läßt sich unter dem Aspekt des Zwanghaften zeigen, durch das die reale körperliche Ekelempfindung gekennzeichnet ist. Sie ist eine Spontanreaktion, im Extrem durch Brechreiz gekennzeichnet und als solche vergleichsweise ideologisch indifferent: Die Objekte, die sie auslösen können, sind kulturspezifisch festgelegt (möglicherweise mit einem anthropologischen ›Kern‹) und sie wird durch Gesehenes, durch Geruch und Geschmack, also unmittelbar sensorisch, ausgelöst. Dies ist mitnichten bei dem Ekel der Fall, den Nietzsche anspricht. Der reagiert auf weitaus komplexere Sachverhalte und erzwingt auch keine körperliche Reaktion (die allenfalls postuliert wird), er ist Diskurs, nicht Reflex – als letzterer erreicht die körperliche Reaktion das Universum der Rede gar nicht. Sensorischer Ekel dient als Metaphernspender für moralischen. Real-physischer Ekel und Erkenntnis sind sich geradezu *avers*, denn die Ekel-Sensation verweist auf nichts als auf sich selbst – sie blockiert geradezu durch ihre Heftigkeit jeglichen Erkenntnisprozeß und sie koppelt sich auch nicht mit einem moralischen oder kognitiven Urteil: sie ist gewissermaßen pure *Aisthesis*. Dies aber ist selbst für Ästhetik und Kunstprogramm der Moderne, die sich immer mehr darauf zurückziehen, Wahrnehmung als solche zu zelebrieren, auf die Dauer zu wenig. Auch deswegen ist das Nur-Physische der literarischen Ekel-Reaktion häufig bloßer Schein.

Diese Differenzierung ist daher auch für die im folgenden untersuchten Texte aus dem Feld der Gegenwartsliteratur von Bedeutung, deren Ekelinszenierungen ohne sie unverständlich bleiben müßten:

heinz denkt an die gleichen sachen wie brigitte, nämlich an sein eigenes geschäft.

Heinz hofft, daß das mit brigitte keine folgen haben wird. wenn heinz an brigitte denkt, dann nicht an sie selber, sondern an die möglichen folgen. heinz wägt b. gegen ihre folgen ab.

Brigitte hofft, daß das mit heinz folgen haben wird, folgen haben MUSS.

Ein kindchen muß her! Ein ekelhafter, weißer, krallender engelingssäugling. Für heinz wird es schlicht und prägnant: unser Kind! sein. es soll das dauerhafte band verkörpern, nach dem b. sucht.

Heinz sucht jedes dauerhafte band mit allen mitteln zu verhindern. Für heinz wäre ein baby ein klotz am bein, ein hemmschuh, ein prellbock für seine vielversprechende entwicklung in richtung: unternehmer.

Brigitte will es in sich hineinkriegen und, daß es dann auch drinnenbleibt und nicht wieder ungenützt, sinnlos und zukunftslos herausinnt. Brigitte will, daß heinz abdrückt und ihr den extrakt aus dem rindsbraten und den semmelknödeln von heute mittag hineinschießt. jetzt muß dieser schlatzige mist doch endlich hineingespritzt und drinnen sein, aber nein, gut ding braucht weile, und heinz braucht auch weile.<sup>17</sup>

---

17 Jelinek 1975/1994, 47. Für eine Koitus-Parallelstelle vgl. ebd., 108 f., wo die auf dem dreckigen Boden rollenden Nußkipferln und das Bedauern darüber sowie die Abscheu vor dem »übelriechenden schleim«, mit dem heinz brigitte bedeckt, die Beschreibung dominieren.

Der massive Sexual- und Nahrungsekel wird in diesem Text in einer Weise ausbuchstabiert, die jede Zweideutigkeit vermeidet und die faszinierende Ambivalenz des Ekels tilgt.<sup>18</sup> Die Kontextualisierung im Kampf um den gesellschaftlichen Aufstieg macht klar, worum es geht: Mit holzschnitthafter Deutlichkeit erfolgt die Begründung in den wirtschaftlichen Machtverhältnissen, deren Produkt blinder gesellschaftlicher Ehrgeiz ist, und von hier ausgehend erst im Machtgefälle zwischen den Geschlechtern. Der ›Roman‹ thematisiert in experimenteller Parallelführung die ›Geschichten‹ von ›paula‹ und ›brigitte‹, beide Näherinnen in einer Miederfabrik der Provinz. ›paula‹ wird schwanger und vom daueralkoholisierten Holzfäller ›erich‹ geheiratet. ›brigitte‹ wird schwanger und vom angehenden Elektromeister und Geschäftsmann heinz geheiratet. ›paula‹ steigt ab, brigitte steigt auf. Die beharrliche Kleinschreibung kennzeichnet die Figuren als bloße Rollenträger, deren Vorstellungen von Individualität der Text als illusionär präsentiert, indem er sie auf Groschenphrasen reduziert.

›brigitte‹ ist haßerfüllt, und insbesondere haßt sie ›heinz‹. Was in der Figur ›brigitte‹ den Ekel erzeugt, ist die Notwendigkeit, die ›eigentlichen‹ Besitz- und Anerkennungsmotive zu verschleiern und den Koitus als eine ungeliebte Prozedur über sich ergehen zu lassen. In der erlebten Rede ist das Abstoßende für die Innenperspektive reserviert – »ein ekelhafter, weißer, krallender engerlingsäugling. Für heinz wird es schlicht und prägnant: unser Kind! sein«, und repräsentiert so die ›Wahrheit‹ des Ablaufs. Der Ekel ist hier Ergebnis einer ›klassischen‹ Diskrepanz zwischen Sein und Schein, wie die marxistische Kritik am Bürgertum sie, seit es sie gibt, moniert hat. Die einschlägige Thematik beschränkt sich aber nicht auf diesen gewollt simplizistischen, lehrstückhaften Text. Von *Die Ausgesperrten* führt er weiter über *Die Klavierspielerin*, *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*, zu *Lust*, zu *Ein Sportstück* und zu *Gier*. Während überall der Ekel an konkreter Körperlichkeit die Vorderbühne der Texte beherrscht, verdankt er seine ausgiebige Thematisierung einem in höherem Grade vermittelten Gefühl: einer Entfremdung vom, einer Ablehnung des Gesellschaftszusammenhanges, in den die Autorin verstrickt bleiben muß. Entsteht der körperliche Ekel aus der Unabweisbarkeit, der fehlenden Distanz, so kann sich der moralische im Gegenteil nur aus einer außergewöhnlichen Distanz entwickeln, die das (schreibende) Subjekt in Hinblick auf andere Menschen oder die Gesamtgesellschaft empfindet.

Überprüfen wir diese These an zwei weiteren Beispielen.

I became nonsexual and my body felt inside-out – covered with ice and carbon and plywood like the abandoned mini-malls, flour mills, and oil refineries of Tonawanda and Niagara Falls. Sexual signals became omnipresent and remained repulsive. Accidental eye-contact with 7-Eleven grocery clerks became charged with vile meaning. [...] I started to find humanity repulsive, reducing it to hormones, flanks, mounds, secretions, and compelling methanous stinks. At least in this state I felt that there was no possibility of being the ideal target market any more. [...] But what really got me was the way *young* people can look into your eyes, curious but without a trace of bodily hunger. [...] That

18 Auf produktionspsychologischer Ebene läßt sich natürlich vermuten, daß gerade diese Über-Explizitheit eine ausgeprägte Faszination fürs Ekelhafte rationalisiert.

guileless look had been erased forever in me, so I felt, and I was convinced that I would walk around the next forty years hollowly acting out life's motions, while listening to the rustling, taunting maracas of youthful mummy dust bounce about inside me. [...] But my crisis wasn't just the failure of youth but also a failure of class and of sex and the future and I *still* don't know what. I began to see this world as one where citizens stare, say, at the armless Venus de Milo and fantasize about amputee sex or self-righteously apply a fig leaf to the statue of David, but not before breaking off his dick as a souvenir. [...] So the point of all of this was that I needed a clean slate with no one to read it. I needed to drop out even further. My life had become a series of scary incidents that simply weren't stringing together to make for an interesting book, and *God*, you get old so quickly! (Coupland 2001, 35 f.)

In Douglas Couplands *Generation X. Geschichten für eine immer schneller werdende Kultur* erzählen sich drei Aussteiger um die dreißig - zwei Männer und eine Frau - in einer Wüstengegend des amerikanischen Südens Geschichten. Die Ekelempfindung beginnt damit, daß der Körper die häßlich-industrialisierte Topographie der Umgebung in sich aufnimmt und über kein davon unterschiedenes Inneres mehr verfügt. Die Innen-Außen-Differenz ist nicht mehr tragfähig und daher ist der Körper nicht mehr sexualisiert, setzt Sexualität doch Körpergrenzen voraus, deren Aufhebung aktiv phantasiert werden kann. Hier jedoch bemächtigt sich die Außenwelt des Körpers, besetzt und lähmt ihn mit ihrer eigenen Tristesse. Sexualität als bloß potentielle («sexuelle Signale»; Coupland 1991, 48) wird so schon zur Zumutung und damit auch eine Gesellschaft, die solche Signale ununterbrochen erzeugt. Der Ekel an der »Menschheit« reagiert in diesem Falle schlicht auf die Aufforderung, ununterbrochen als sexualisiertes Subjekt zu funktionieren.<sup>19</sup> Als Antwort auf dieses Ansinnen erscheinen Körper »reduziert[e] auf Hormone, Weichteile, Haufen, Sekrete und stinkende, unwiderstehliche Ausdünstungen« (ebd.). Konsequenter folgt dieser Beobachtung nicht eine existentielle Reflexion über *nausée*, sondern das Bewußtsein, mit der sexuellen Daueransprechbarkeit auch den integrierten Status der »idealen Marketing-Zielgruppe« (ebd.) verloren zu haben, was in den Kollaps sämtlicher Identifikationsmuster (»Klasse, Geschlecht, Zukunft und Was-weiß-ich-noch-Allem.«, Coupland 1991, 49) führt. Die Empfindung des Widerlichen katalysiert schließlich den Entschluß zur *vita nuova*, dem sie als Krise vorausgeht. Der Erzähler läßt mit seinen Freunden die *Consumer Society* mit ihren komplizierten Statusimperativen und ihren Sexualisierungsgeboten zurück, um sich in Mexico, »einer neueren, weniger betuchten Welt« (Coupland 1991, 241), niederzulassen und dort ein bewußt schäbiges Hotel zu eröffnen, von dem sie hoffen, daß es möglichst wenig besucht wird. Die Muster, die Coupland anspricht, sind altbekannt, Aussteigerphantasien von Rousseau bis zum *Steppenwolf* und seinen Folgen (die hier, bedenkt man Hesses außergewöhnliche Popularität in den Vereinigten Staa-

19 Und unterscheidet sich damit von dem Ekel an der Menschheit als Materie, den schon Baudelaire äußert. Denn natürlich ist *Une charogne* bei weitem nicht das einzige Gedicht, das Ekel thematisiert: vgl. die Ekelhaftigkeit der unansehnlichen nackten Körper, die mit der Perfektion der griechischen (Statuenkörper!) verglichen werden, die unendliche Menschheit, die in einem Kochtopf kocht, der Speichel der Geliebten usw. Baudelaire reagiert primär auf die »Häßlichkeit« des »Alltagsmenschen«.

ten, durchaus noch wirksam sein mögen) und verfallen lediglich einer sanften Ironisierung. So auch das Bedürfnis nach Sinn- und Kommunikationszusammenhang, das gleichzeitig ironisiert (in der banalen Abschlußphrase des Passus) und eingeklagt wird: Es muß nach dem Muster eines »interessanten Buches« (d.h. mit »Zusammenhang«) gedacht werden, um positiv bewertet werden zu können, eines imaginären Buches, das sich zusammenstellen lassen muß, bevor das Alter zuschlägt. Das Leben ist also nicht zuletzt ekelhaft, weil es der Literatur so überhaupt nicht entsprechen will – weder im Geschlechtsbereich noch in dem der Karriere, wo auch die gerichteten, sinnvollen Abläufe, welche das Wort »Karriere« impliziert, eben nicht stattfinden.<sup>20</sup> Ekel entsteht hier (im Rahmen dieser Figurenrede) also auch aus der Diskrepanz zwischen Literatur und Leben – Literatur wird dabei ganz traditionell begriffen als Instanz, deren Aufgabe es sein soll, Zusammenhänge herzustellen.

Das Ritual gemeinsamen Erzählens verbürgt entsprechend einen – den einzigen – ekelfreien Raum. Das ist ein erstaunliches (weil erstaunlich konservatives) Fazit für einen Roman, der sich als »Kultbuch über die Kinder der amerikanischen achtziger Jahre« (Coupland 1999, Klappentext) verkaufte, also über eine Generation, die sich vermeintlich über die Nutzung ihrer Bildschirme identifiziert.

In anderer Version kehren einige dieser Elemente im Werk Michel Houellebecqs wieder. Sein erster Roman *Extension du domaine de la lutte* (*Ausweitung der Kampfzone*, 1994)<sup>21</sup> ist die in der Ich-Form vorgetragene Geschichte eines dreißigjährigen Programmierers, der bei einer großen Firma arbeitet und bar jeder persönlichen Beziehung (es gibt weder Partnerin, noch Eltern, Verwandte oder Freunde) nach einer gescheiterten Partnerschaft vor sich hin lebt, d.h. vor sich hin arbeitet. Gelegentlich verfaßt er Tiergeschichten, die dazu verführen, den Vergleich zu La Fontaines Fabeln zu ziehen, aber im Gegensatz zu diesen über keine moralische Pointen verfügen, sondern durch eine surrealistische Grausamkeit gekennzeichnet sind. Seine Grundhaltung ist die eines fundamentalen Befremdens über das Funktionieren der zeitgenössischen Gesellschaft, insbesondere von deren Sexualität. Der Unterschied zum Helden von Sartres *Nausée*, der sich nicht als Angestellter durchschlägt, sondern einer selbstgewählten Beschäftigung frönt – und den eine gewissermaßen luxuriösere Form des Ekels ereilt, wie sie der höheren Vorstellung des Intellektuellen von sich selbst entspricht, liegt im in jeder Beziehung beengteren Rahmen. Die Arbeit des marktführenden Unternehmens und die der dessen Dienste in Anspruch nehmenden Ministerien erscheint als Inbegriff von Ineffizienz und Bluff. Menschliche Kontakte im Rahmen von Arbeitssessen und Betriebsfeiern bleiben hilflos.

20 Der Ich-Erzähler war in seinem Leben noch nie verliebt und möchte immer erleben, wie das ist; die beiden anderen Figuren leiden unter unerwiderten oder mangelhaft erwiderten Neigungen.

21 Zu Houellebecq vgl. den Artikel von Uwe Lindemann in *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur* (Lindemann 2002).

Je n'aime pas ce monde. Décidément, je ne l'aime pas. La société dans laquelle je vis me dégoûte; la publicité m'écœure; l'informatique me fait vomir. Tout mon travail d'informaticien consiste à multiplier les références, les recoupements, les critères de décision rationnelle. Ça n'a aucun sens. Pour parler franchement, c'est même plutôt négatif; un encombrement inutile pour les neurones. Ce monde a besoin de tout, sauf d'informations supplémentaires. (Houellebecq 2002, 108)

Die Welt, die Houellebecq zeichnet, ist zugleich grotesk und vollkommen realistisch angelegt. Vor diesem Hintergrund wird der Ich-Erzähler mit seinem Kollegen Tisserand in die Provinz geschickt, um dort widerwillige Nutzer in überflüssige neue Programme des Landwirtschaftsministeriums einzuarbeiten. Und dieser Kollege des Ich-Erzählers, Raphael Tisserand, hat ein zentrales Problem: seine abstoßende Häßlichkeit, die ihn bislang daran gehindert hat, irgendeinen sexuellen Kontakt aufzubauen. »Er hat exakt das Aussehen einer Büffelkröte - fleischige, grobe, breite, deformierte Züge, das genaue Gegenteil von Schönheit. Seine glänzende Aknehaut scheint unaufhörlich ein fettiges Sekret auszuschwitzen.« (Houellebecq 2001, 60). »Jedes Mal, wenn Tisserand sich der armen kleinen Sekretärin nähert, verkrampft sich ihr Gesicht zu einem Ausdruck unwillkürlicher Abneigung, ja von Ekel. Das Schicksal ist unerbittlich.« (Houellebecq 2001, 65 f.) Der gemeinsame Aufenthalt in der Provinz wird im wesentlichen durch Tisserands verzweifelte Versuche sexueller Kontaktnahme strukturiert, die im Ich-Erzähler ein teils sympathisches, teils sadistisch gefärbtes Echo wachrufen, das schließlich in der Weihnachtsnacht in eine böse Einflüsterung übergeht: Raphaels einzige Möglichkeit, eine Frau jemals zu besitzen, bestehe im (Lust)mord. Dieser widersetzt sich jedoch in der letzten Sekunde vor der Ausführung der suggerierten Tat und wird auf der überstürzten Rückfahrt nach Paris Opfer eines Verkehrsunfalls. Der Erzähler begibt sich nach Selbstkastrations- und Selbstblendungsphantasien in psychiatrische Behandlung, die erwartbarerweise an seinem Lebensgefühl nichts zu ändern vermag; der Schluß deutet totale Resignation oder Selbstmord an.

Raphael Tisserand wird in einer Rückblende die Figur einer ehemaligen Mitschülerin des Erzählers<sup>22</sup> an die Seite gestellt, die genauso verunstaltet ist wie jener - und Brigitte Bardot heißt, ein narratives Experiment, mit dem Houellebecq an die Wurzeln des Schönheitskults der Moderne rührt. Beide fungieren als Ekelobjekte, das zentrale Ekelobjekt aber ist die ›Gesellschaft‹, wie der Erzähler sie wahrnimmt. Die »Ausweitung der Kampfzone« ist das »fortschreitende Verlöschen menschlicher Beziehungen« (Houellebecq 2001, 46), das immer weitere Eingreifen wirtschaftlicher und sexueller Hierarchiestrukturen in die vormals wenigstens teilentlasteten Bereiche des Privatlebens. »Der Wirtschaftsliberalismus ist die erweiterte Kampfzone, d.h. er gilt für alle Altersstufen und Gesellschaftsklassen. Ebenso bedeutet der sexuelle Liberalismus die Ausweitung der Kampfzone, ihre Ausdehnung auf alle Altersstufen und Gesellschaftsklassen.« (Houellebecq 2001, 108 f.) Die Kehrseite der Hochglanzschönheit ist die gestei-

22 Und zwar nicht des Roman-Erzählers, sondern des Erzählers einer Binnengeschichte mit dem Titel »Dialogue d'un teckel et d'un caniche«, Houellebecq 2002, 111-130.

gerte Radikalität der Ausschließung, die Kehrseite des Luxus der glatten Oberflächen ist das Ekelhafte, Abstoßende, Exkrementelle:

Au-dessus de la gare routière proprement dite s'étage une structure hypermoderne de verre et d'acier, à quatre ou cinq niveaux, reliés par des escalators nickelés qui se déclenchent à la moindre approche; rien que des magasins de luxe (parfumerie, haute couture, gadgets...) aux vitrines absurdement agressives; rien qui vende quoi que soit d'utile. [...]Le bâtiment, la nuit, est envahi par une bande de zonards et de semi-clochards. Des créatures crasseuses et méchantes, brutales, parfaitement stupides, qui vivent dans le sang, la haine et leurs propres excréments. Ils s'agglutinent là, dans la nuit, comme des grosses mouches à merde, autour des vitrines de luxe désertes. (Houellebecq 2002, 177 f.)

Die beiden Pole der Beschreibung sind, so legt der Text nahe, einander wert: der Stahl- und Glaswelt, »wo man nichts Nützliches bekommt«, entsprechen die »schmutzigen und böartigen Kreaturen«, sie gehören zusammen wie »Fliegen« und »Scheiße« (Houellebecq 2001, 143 f.).

Es ist offenkundig, daß in den hier zitierten Texten Ekelreaktionen nicht auf physisches Erleben als solches antworten (was sie als Literatur übrigens auch allenfalls fingieren können). Auch handelt es sich bei allen drei Autoren keineswegs um ein metaphysisch oder existenzphilosophisch begründetes Phänomen. Ekel wird deutlich erkennbar als eine sekundäre und vermittelte, eben *nicht* als »primäre« Empfindung. Diese wird, abgesehen von ihren libidinösen Effekten, aufgesucht und inszeniert, um einem noch weit komplexeren Syndrom Ausdruck zu verleihen: dem artikuliert-unartikulierten Unbehagen an einem Gesellschaftszusammenhang, der Ekelgefühle an den verschiedensten Stellen gleichsam hervorschießen läßt. In seiner Verknüpfung mit dem Amorphen eignet der Ekel sich hervorragend dazu, die Gestaltlosigkeit dieses Unbehagens darzustellen, das nicht durch die Diskursivität einer Gesellschaftstheorie erfaßt wird.<sup>23</sup> Aus dieser Perspektive bildet er, mit allen Lizenzen beschworen, die der Kunst zukommen, *auch* ein literarisches Pendant zu kritischen Gesellschaftstheorien.<sup>24</sup> Wo Theorie ihre Irritation in abstrakte Kohärenz umbaut, simuliert Literatur eine unberechenbare und disruptive Sprache des Körpers.

## Bibliografie

- Aretino, Pietro: Die Gespräche des göttlichen Pietro Aretino, übertragen von Heinrich Conrad, Leipzig 1985. [zitiert als: Aretino: *Gespräche*]
- Aretino, Pietro: Ragionamento. Dialogo, mit einer Einleitung von Nino Borsellino, s. l. (Garzanti) 1984. [zitiert als: Aretino: *Ragionamento*]

23 Offensichtlich auch nicht, wenn der Autor bzw. die Autorin dies glaubt. Zu Elfriede Jelinek *Die Liebhaberinnen* vgl. in diesem Zusammenhang neuestens Christian Jäger *Marxismus, der zur Sprache kommt. Zur impliziten politischen Theorie bei Elfriede Jelinek*, in: Bettina Gruber u. Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*, erscheint Würzburg 2004.

24 Gegen deren politische Provenienz er bezeichnenderweise auffallend immun bleibt, wie der Vergleich von Jelinek und Houellebecq belegt. Er markiert daher trotz seiner politischen Implikationen die Stelle, an der Literatur und Theorie sich unterscheiden.



- Baudelaire, Charles: *Œuvres Complètes*, 2 Bde., mit Anmerkungen hg. von Claude Pichois, s. l. (Gallimard) 1975-76. [zitiert als: Baudelaire 1975-76 mit Band/Seitenangabe]
- Baudelaire, Charles: *Petits Poemes en Prose (Le Spleen de Paris)*, hg. von Robert Knopp, s. l. (Gallimard) 1973. [zitiert als: Baudelaire 1973]
- Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, mit einer Einleitung hg. von Adam Phillips, Oxford, New York 1990. [zitiert als: Burke 1990]
- Coupland, Douglas: *Generation X., Geschichten für eine immer schneller werdende Kultur, aus dem Amerik.* von Harald Riemann, München o. J. (<sup>1</sup>1991). [zitiert als: Coupland 1991]
- Coupland, Douglas: *Generation X. Tales for an Accelerated Culture*, London 2001 (<sup>1</sup>1991 St. Martins Press/USA). [zitiert als: Coupland 2001]
- Houellebecq, Michel: *Extension du domaine de la lutte*, hg. von Ernst Kemmer, Stuttgart 2002 (<sup>1</sup>1994). [zitiert als: Houellebecq 2002]
- Houellebecq, Michel: *Ausweitung der Kampfzone*, aus dem Franz. von Leopold Federmair. Reinbek bei Hamburg 2001. [zitiert als: Houellebecq 2001]
- Jelinek, Elfriede. *Die Liebhaberinnen*, Reinbek bei Hamburg 1975, Neuausgabe 1994. [zitiert als: Jelinek 1975/1994]
- Kant, Immanuel: *Die drei Kritiken. Eine kommentierte Auswahl*, Stuttgart 1975. [zitiert als: Kant 1975]
- Lindemann, Uwe: Houellebecq, in: *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur* 59; Nlg. (10/02). [zitiert als: Lindemann 2002]
- Menninghaus, Winfried: *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt/Main 2002. [zitiert als: Menninghaus 2002]
- Pia, Pascal: *Charles Baudelaire. In Selbstzeugnissen und Dokumenten*, Hamburg 1958. [zitiert als: Pia 1958]
- Rabelais, François: *Gargantua und Pantagruel. Vollständige Ausgabe*, hg. von Horst u. Edith Heintze; 2 Bde., Leipzig 1970. [zitiert als RG mit Seitenangabe]
- Rabelais, François: *Œuvres Complètes*, hg. von Mireille Huchon unter Mitarbeit von F. Moreau, Paris 1994. [zitiert als: ROC]
- Wittschier, Heinz Willi: *Die italienische Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Tübingen <sup>2</sup>1979. [zitiert als: Wittschier 1979]