

ENTWURF UND VERWERFUNG

Einige Bemerkungen zur (österreichischen?) Ekelkunst

Von Leopold Federmaier (Hiroshima)

Der vorliegende Aufsatz beschäftigt sich mit Werken dreier zeitgenössischer österreichischer Autoren (Lydia Mischkulnig, Josef Winkler, Elfriede Jelinek) unter dem Gesichtspunkt der Darstellung von ekelhaften, den Leser womöglich abstoßenden Bildern und Handlungen. Gezeigt wird dabei, dass noch die extreme Verwerfung gesellschaftlicher Phänomene auf einem positiven Gegenentwurf im Bereich der eigenen ästhetischen Praxis beruht, so dass sich unvermeidlich werkinterne Widersprüche ergeben.

This article is concerned with narrative works by three contemporary Austrian writers (Lydia Mischkulnig, Josef Winkler, Elfriede Jelinek) under the aspect of the representation of repulsive images and acts that might repel the reader. As is shown, even the most extreme distortion of social phenomena is based on a positive counter design within the author's own aesthetic practice from which inevitably contradictions in the work of art will arise.

In Lydia Mischkulnigs Roman ›Halbes Leben‹ verscharrt die Hauptfigur, ein Leichenbestatter, der bei einem Verkehrsunfall ein halbes Bein verloren hat, seine Ferse in der Kapuzinergruft. Was die Autorin da beschreibt, ist ein groteskes Begräbnis, eine Selbstbestattung, genauer: Bestattung eines Teils des eigenen Körpers, die, so kann man den Schlusssatz verstehen, der Person ein neues Leben, zumindest aber das Weiterleben ermöglicht. Der Schauplatz ist natürlich sehr bewusst gewählt, die Kapuzinergruft noch heute ein viel besuchter Ort, an dem touristische Klischees und eventuell noch vorhandene Habsburgernostalgie bedient werden. Ganz in diesem Sinn schildert Mischkulnig die Gruft, als Tummelplatz von „Geführten“, das heißt von Touristen, aber auch von an der Nase Herumgeführten und schließlich von Leuten, die sich nach starken Führern in der heutigen Welt sehnen. Durch ihren Sprachwitz raubt die Autorin dem Ort sein mythisches Flair und bedenkt die Szene mit jenem Zynismus, der den ganzen Roman grundiert und an die Bücher Elfriede Jelineks erinnert: „Die Kapuzinergruft ist voll, das Kaisergrab der Österreicher ist bei Hitze gut besucht, die riesigen Säрге kühlen besser als ein Gspritzter.“¹⁾ Auch der Gespritzte, der mit Soda vermischte Weiß-

¹⁾ LYDIA MISCHKULNIG, Halbes Leben, Graz und Wien 1994, S. 126.

wein, ist ein Erkennungszeichen Österreichs, allerdings auf einer ganz anderen, volkstümlichen Ebene, die zur dynastischen tritt, um sie zu konterkarieren und zu karikieren. Die Handlung des Einbeinigen, der mit bloßen Händen in der Erde eines Blumenbouquets scharrt, zeigt die Schwundform eines Begräbnisses. Von der Bombastik der Habsburger – sei es im Leben, sei es im Tod, in der todesseligen Erinnerung – ist nichts oder fast nichts übrig geblieben. Bekanntlich hatte Franz Ferdinand Trotta, der aus Slowenien stammende Held von Joseph Roths Roman ›Kapuzinergruft‹, noch ernstlich in den k. k. Katakomben Zuflucht gesucht: „Die Kapuzinergruft, wo meine Kaiser liegen, begraben in steinernen Särgen, war geschlossen.“²⁾ Ein „Bruder Kapuziner“ öffnet ihm, doch mit dieser Szene endet der Roman. Trotta verschwindet in der k. k. Unterwelt, von den Habsburgern bleibt in der Tageswelt nur der literarische Mythos. Vom Einbeinigen in Mischkulnigs Roman sagt die Erzählerin, er habe den Tod „erwischt und abgelebt“, in irgendeiner Weise also wohl überwunden oder, ein wenig besonnener formuliert, sich von seiner Todesobsession befreit.

Schluss mit dem Habsburger Mythos? Vielleicht. Bemerkenswert aber, dass die österreichische Literatur mit dem Schlussmachen nicht so rasch an ein Ende kommt. In Mischkulnigs Roman ›Umarmung‹ arbeitet die Ich-Erzählerin als Restauratorin in der Kapuzinergruft und entführt eines Tages das Rückgrat von Kaiser Franz II.³⁾ Gewiss, in der Gegenwartsliteratur ist es nicht der Geschichtsmythos, der die Verbalaggressionen von Autoren auf sich zieht, sondern die Wirklichkeit des kleinen Restlands. Trotzdem kann man vermuten, dass hinter der Zerstörungslust zeitgenössischer Sprachkunstwerke ein historischer Phantomschmerz fortwirkt, der die von ihm Betroffenen gegen etwas wüten lässt, das nicht mehr existiert. Die Ursachengeschichte der Symptome ist komplex. Der aus Deutschland importierte, von den meisten Österreichern ersehnte Nationalsozialismus hatte die Kapuzinergruft geschlossen. Die heutige Realität lässt sich mit dem „Gspritzen“ – dem verwässerten Wein – gut symbolisieren. Es ist oft vermutet worden, dass gerade in dieser Halbheit, in dieser Neigung zum Bemänteln und Verschweigen, zum Sudern und Kuschen, zum Dahinwursteln und Dahintschechern, ein wesentlicher Grund liegt für die Radikalität, mit der einige Autoren das sprachliche Skalpell der Satire und der Groteske ansetzen.

Dasselbe gilt für die bildende Kunst, und im Grunde sind es recht unterschiedliche Phänomene, die in diesem Zusammenhang immer wieder genannt werden. Das Zeigen und Hervorbringen von „Grauslichem“, von Abstoßendem und Ekelhaftem, von Körpersekreten, Blut und Fäkalien, spielt im Wiener Aktionismus, in Hermann Nitschs Orgien-Mysterientheater oder im Werk des Kärntner Künstlers Cornelius Kolig eine zentrale Rolle. Denselben Motivbestand findet man in literarischen Werken Werner Schwabs, Josef Winklers und Elfriede Jelineks. Der anti-

²⁾ JOSEPH ROTH, Die Kapuzinergruft, in: Werke, Bd. 6, hrsg. von FRITZ HACKERT, Köln 1991, S. 346.

³⁾ LYDIA Mischkulnig, Umarmung, Stuttgart und München 2002, S. 90.

österreichische, anti-soziale Affekt, den viele Stimmen oder Figuren bei Thomas Bernhard in einer Geballtheit an den Tag legen, dass man von einer regelrechten „Beschimpfungskunst“ sprechen kann, liegt zwar auch den Ekeldarstellungen zu Grunde; die unterschiedliche motivische Fixierung zieht hier aber auch eine Trennlinie. Das letzte große Werk von Thomas Bernhard trägt den Titel ›Auslöschung‹, und er ist durchaus programmatisch zu verstehen. Ähnlich hat Werner Kofler davon gesprochen, dass Kunst die Wirklichkeit zerstören müsse. Freilich, wenn der Schreibende zerstören will, bewahrt er zugleich das, worüber und wogegen er schreibt. In diesem performativen Selbstwiderspruch sind alle hier genannten Autoren befangen. Wenn Franz-Josef Murau, Bernhards Alter Ego, behauptet, sein „Bericht“ sei nur dazu da, „das in ihm Enthaltene auszulöschen“⁴⁾, so kann der Leser ergänzen, Wolfsegg, das Auszulöschende, sei durch den Berichterstatter überhaupt erst in die Literatur und damit gewissermaßen zur Welt gekommen. Der Auslöschungsakt ist immer auch eine Geburt. Zu fragen ist, wie sich der Selbstwiderspruch ausgestaltet und wo der Autor die Akzente setzt.

Ekel und Ekellust sind universale Phänomene, Österreich hat kein Vorrecht darauf. In den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurde in den USA unter dem Titel *Abject Art* eine neue Kunstrichtung lanciert. Die theoretischen und medialen Diskurse darüber, teilweise auch die Künstler in ihrer Arbeit, greifen die von Julia Kristeva geprägte – fast sollte man sagen: erfundene – Begrifflichkeit des „Abjekten“ auf. Betrachtet man die in diesem Zusammenhang genannten Werke, muss man sich allerdings fragen, wo hier der Ekelfaktor bleibt. Bei Louise Bourgeois, Cindy Sherman oder Gilbert & George, allesamt „internationale“ Künstler ganz unterschiedlicher Herkunft, die oft als Leitfiguren des Abjekten genannt werden, spielen ekelhafte Materialien oder die Erregung von Ekel durchaus keine Hauptrolle. *Abject Art* bezieht sich eher auf Konzepte der Verstörung und des Befremdens; im Übrigen fungiert sie als *Label* eines saturierten Kunstbetriebs, der routinemäßig nach Neuheiten schießt.⁵⁾ Verglichen mit den „Defäkations- und Kopulationsorgien des grotesken Körpers bei Rabelais, mit den Provokationen der Wiener Aktionisten in den sechziger Jahren oder mit der reichen literarischen Tradition des Skatologischen und des Obszönen“, schreibt Winfried Menninghaus Ende der neunziger Jahre, erscheine „die neueste Vermehrung von ‚shit‘ in Kunstwerken als vollendete Harmlosigkeit.“⁶⁾ Dasselbe gilt für den Vergleich mit den literarischen Werken der im Folgenden besprochenen österreichischen Autoren. Ein Grund dafür scheint, neben der Opposition zwischen einer verhärteten postfaschistischen Gesellschaftsstruktur und umso radikaleren künstlerischen Positionen, in der autobiographischen Verwurzelung des Schaffens dieser Autoren zu

⁴⁾ THOMAS BERNHARD, *Auslöschung*. Ein Zerfall, Frankfurt/M. 1986, S. 199.

⁵⁾ WINFRIED MENNINGHAUS, *Ekel*. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung (= stw 1634), Frankfurt/M. 2002, S. 563. Menninghaus spricht von der „(Selbst-)Darstellung einer Kunstszene“ und den „Etiketten ihrer Vermarktung“.

⁶⁾ Ebenda, S. 566.

liegen. Die insistierende Darstellung von Verworfenem zeugt von einer Obsession, hinter der man in bestimmten Fällen ein Trauma vermuten kann. Diese Kunstwerke vollziehen in ihrem Entwurf die sublimierte Wiederkehr von Verdrängtem.

Fern vom österreichischen Biotop (oder Nekrotop) stößt man in einem Roman des Argentiniers Alan Pauls auf Ekelkunst abseits der Ästhetisierungen. Ein Teil von ›El pasado‹ ist dem fiktiven Künstler Riltse gewidmet, dem Begründer der so genannten *Sick Art*, also der Krankheitskunst oder kranken Kunst. Riltse verwendet Elemente des eigenen Körpers als Material für seine Werke – was den Österreicher unweigerlich an die Selbstbemalungen, -verstümmelungen und -bandagierungen der Wiener Aktionisten erinnert. Zu diesen Materialien gehören kranke Gewebe und eiterige Sekrete. Literatur als Therapie? Im Gegenteil. „Wenn Riltse ein Geschwür von seiner Zunge abtrennt und sie an die Leinwand klebt, tut er es nicht, um sich zu heilen; er will, daß sich die Krankheit seiner Zunge *ändert*, daß sie in einen anderen Zustand übergeht.“⁷⁾ Ziel der *Sick Art* könne es nicht sein, die Krankheit zu ästhetisieren („artistizar“), vielmehr gehe es darum, die Kunst krank zu machen. Der Künstler ist in diesem Verständnis kein Arzt und kein Selbstheiler, nein: „Riltse ist der Virus“, wie sein Freund Pierre-Gilles es formuliert (die Wahl der Eigennamen lässt an Gilbert & George denken). Riltses kranke Kunst spiegelt sich im Haupterzählstrang des Romans in zahllosen kleinen, hyperrealistischen Beschreibungen abstoßender Szenen und Orte; umgekehrt sind die Riltse-Passagen Spiegelungen der Paulsschen Ekellust, die er in weiten, durchaus schönen Satzbögen realisiert. Literarische *Sick Art* hat Pauls schon in einem frühen Werk getrieben, das mit einem Arztbesuch einsetzt: Der Ich-Erzähler hat eine Zyste an der Schulter, und im Grunde dreht sich die ganze folgende Erzählung um diese unangenehme Zyste. Der Erzähler ist ein Freund der Homöopathie, aber: „Der Ärztin zufolge verfügt die Homöopathie über keine Mittel, die Zyste zu entfernen; immerhin hat sie eine Pomade anzubieten, die ihr Wachstum verhindert“, lautet der erste Satz von ›Wasabi.‹⁸⁾ In ›El pasado‹ heißt es einmal, die *Sick Art* sei die Umkehrung der Homöopathie.

Das Ekelhafte, Widerliche, Grauenhafte stößt uns ab – oder besser: wir stoßen es ab, als etwas, mit dem wir auf keinen Fall zu tun haben können oder wollen. Über manche Erscheinungen des Abstoßenden sind sich die allermeisten Menschen einig (stinkender Eiter, verstümmelte Leichen ...). Spontan meiden wir – die allermeisten von uns – diesen Anblick, diesen Geruch. In anderen Fällen sind die Reaktionen geteilt; die einen mögen zum Beispiel *nato*, gegorene Sojabohnen, die anderen nicht. Julia Kristeva beginnt ihre Abhandlung über die „Verwerfung“ mit einem Beispiel, das sie in Ich-Form ausführt: Milchhaut verursacht ihr Übelkeit, „ich‘ will davon nichts wissen, ‚ich‘ nehme sie nicht auf, ‚ich‘ stoße sie ab.“⁹⁾ Das

7) ALAN PAULS, *El pasado*, Barcelona 2003, S. 375.

8) DERS., *Wasabi*, Buenos Aires 1994, S. 11. Auch der Titel des Werks bezieht sich auf die Zyste.

9) JULIA KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 1980, S. 10.

Ich gebraucht Kristeva weniger, um einen Bekenntniston anzuschlagen, als in der Absicht, die Rede über das so unscheinbare Objekt – oder „Abjekt“ – auf eine subjektphilosophische Ebene zu heben. Die Milchhaut ist das ganz Andere, das Nicht-Ich, mit dem ich mich unter keinen Umständen anfreunden kann; es ist nicht einmal etwas anderes außer mir, sondern eben das, was kein Objekt werden, in gewisser Weise überhaupt nicht in Frage kommen kann. Ich verwerfe also die Milchhaut. Ich: das auf meine Identität bedachte Subjekt. Aber nicht ich, Leopold Federmaier, denn ich mag Milchhaut, besonders, wenn sie noch warm ist. Ich werfe sie nicht weg, sondern esse sie. Die weiche, warme Haut ist mir auf der Zunge so angenehm wie auf der Handfläche das Fell eines Kalbs oder – nun ja, genug der Bekenntnisse.

Im gewöhnlichen Sprachgebrauch bedeutet das Adjektiv *abject* nichts anderes als „gemein, niederträchtig, widerwärtig“. In einem Kommentar im Internet zu Issei Sagawa, der vor etwa drei Jahrzehnten in Frankreich eine holländische Studentin tötete, ihre Leiche sexuell missbrauchte und verzehrte und später diese Untat medial verwertete, lese ich den Satz: *Il est abject, et encore plus les personnes au Japon qui ont lu son livre sont abjectes!* („Der Mann ist widerwärtig, aber noch widerwärtiger sind die Leute in Japan, die sein Buch gelesen haben!“) Verwerfen ist bei Kristeva eine zugleich körperliche und geistige Reaktion. Das Wort *abjection* enthält den Stamm *jet*, also „Wurf, werfen“. Dieser Stamm findet sich auch in Wörtern wie *projet* und *objet*. Im Deutschen verläuft die Wortbildung teilweise ähnlich; „entwerfen“, „verwerfen“ und „Entwurf“ sind gebräuchlich. Interessant scheint mir darüber hinaus, dass der Geburtsvorgang bei Tieren oft als „Wurf“ bezeichnet wird. Wenn Heidegger von der „Geworfenheit“ des menschlichen Daseins spricht, schwingt in seinem Sprachgebrauch immer die Geburt mit als das, was der Geborene nicht gewählt hat und nicht beeinflussen kann. Die Rede vom „Entwurf“ ergänzt dieses Wort um den Aspekt der Wahl zwischen Möglichkeiten, die dem Individuum offen stehen. Heidegger bindet die Wahl sogleich wieder an ein Geschick zurück, als dürften Determination und Freiheit nicht zu sehr auseinander klaffen, als wären es zwei Seiten ein und derselben Medaille. Das Subjektive muss sogleich ins Objektive zurückkehren, das Individuelle darf sich nicht zu weit vom Gemeinschaftlichen Entfernen. Zum Entwurf braucht es Entschlossenheit: in seiner Freiburger Rektoratsrede vom Mai 1933 band er das, was in ›Sein und Zeit‹ eine individualistische Auslegung zuließ, den „Spielraum des Seinkönnens“¹⁰⁾ nämlich, an die Aktion eines Wir, was damals nur bedeuten konnte: eines Volks gebunden. Wie sehr die Euphorie in sein Denken hineinwirkte, zeigen die in der Folgezeit entstandenen Vorlesungsmanuskripte. „Jeder *Entwurf* ist Sturm, Beglückung, Schwung, Augenblick. Jede *Ausführung* ist Gelassenheit, Ausdauer, Verzicht“, lesen wir da in einem Abschnitt über „Wahrheit und Bergung“.¹¹⁾

¹⁰⁾ MARTIN HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, 14. Aufl., Tübingen 1977, S. 145.

¹¹⁾ DERS., *Beiträge zur Philosophie*. (Vom Ereignis.) Heidegger-Gesamtausgabe, Bd. 65. Frankfurt/M. 1989, S. 391.

Jeder Entwurf hat einen Wurf zur Voraussetzung, und dieser bleibt, so groß der Spielraum sein mag, durch jenen bedingt. In erkenntnistheoretischer Hinsicht mündet die Trennung vom Mutterleib in die Anerkennung einer objektiven Welt; auf die erste, körperliche Spaltung folgen weitere Trennungen fort, die Kristeva zufolge stets problematisch und zu hinterfragen bleiben. Um die anfängliche Spaltung zu unterlaufen oder zeitweise aufzuheben, gibt es verschiedene Praktiken und Erfahrungsmomente, vor allem religiös-ritueller und ästhetischer Natur. Kristeva greift einmal den von Francis Ponge gebildeten Neologismus *objeu* auf, der die Positionen von Gegenstand (*objet*) und Ich (*je*) mit Hilfe des Spiels (*jeu*) zum Tanzen bringt und neu verdichtet. Die Literatur der Moderne hat sich, nachdem die religiösen Praktiken an gesellschaftlicher Bedeutung eingebüßt hatten, auf derlei Identitätsspiele spezialisiert.

Noch einmal ist zu fragen, was in der Verwerfung eigentlich verworfen wird. Und weiters, von wem, in wessen Namen. In den eingangs erwähnten Texten österreichischer Gegenwartsliteratur, die von einem Impetus radikaler, affektiv besetzter Abwehr getragen sind, ist es eher „die Gesellschaft“ in Form von Typen, die sie repräsentieren, als das, was gemeinhin, also „in der Gesellschaft“, als abstoßend gilt. In Mischkulnigs ›Halbes Leben‹, Jelineks ›Lust‹, Winklers ›Wenn es so weit ist‹ wird Abstoßendes insistierend gezeigt; die Autoren gehen zwar einer Obsession nach, die das Ekelhafte, Makabre und Grotteske betrifft, sie stellen die Phänomene jedoch gerade nicht in der Absicht dar, sie auszugrenzen, und wenn es ihnen darum zu tun sein sollte, sie zu exorzieren, so geschieht dies auf einer zweiten Ebene, sozusagen im Rücken der Phänomene. Mit der Darstellung des körperlich Verworfenen kann ein gesellschaftskritischer, letztlich anti-sozialer Impuls einhergehen, dies muss aber nicht der Fall sein. Eine fundamentale Aussageabsicht dieser Autoren besteht darin, in ihren Erzählungen sinnfällig zu machen, dass die Figuren – nicht selten fungieren sie als Stellvertreter für ein Ganzes – sich nicht von dem gelöst haben, was sie als ihr Anderes ausgrenzen. Gegen den Anschein, den sie sich geben, sind sie selbst klebrig, schmutzig, gewalttätig, zerstörungswütig, makaber. Gerade bei Jelinek, aber auch bei Mischkulnig wirkt im Hintergrund ihres Schreibens eine ideologiekritische Absicht. Kristeva besteht jedoch auf der Ambivalenz des Ekelempfindens. Das „ganz Andere“, das wir von uns abgetrennt zu haben meinen, zieht uns auch an. In ihrer Abhandlung über die ›Revolution der poetischen Sprache‹ hatte Kristeva versucht, das Fortwirken des „Semiotischen“ in kulturellen Äußerungen, vor allem in der modernen Literatur, zu umreißen.¹²⁾ Das Semiotische definiert sie als archaischen Rest der Entwicklungsgeschichte des menschlichen Individuums, der dem Symbolischen gegenübersteht und von diesem überwunden wird, allerdings niemals zur Gänze. Dieses Semiotische erinnert an Nietzsches Begriff des Dionysischen; es ist, bei aller Ambivalenz, eher positiv besetzt. Es verweist auf mütterliche und pränatale Energien, die sich in Sprachkunstwerken im nicht-diskursiven Bereich – Rhythmus, Lautqualität – melden.

¹²⁾ JULIA KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, Paris 1974.

Das Abjekte ergänzt nun das Semiotische, etwa so, wie in der psychoanalytischen Theorie Freuds der Todestrieb den Lebenstrieb ergänzt und sich häufig mit ihm vermischt. Zum positiven Lustprinzip, das literarische Texte kraft ihrer semiotischen Energie ins Werk setzen, tritt ein destruktives Prinzip, von Freud mit dem Wunsch, den Zustand des Anorganischen wiederzuerlangen, in Verbindung gebracht: ein Zerstörungswille, der, psychoanalytisch betrachtet, aus der Umkehrung eines libidinösen Wunsches in Angst stammt oder aber auf ein frühes Trauma verweist. Freud hat in seinem Spätwerk den Monismus der Libido durch einen Dualismus zweier gegensätzlicher Triebe ersetzt. Vielleicht schließen sich die beiden Ansätze nicht aus. Die Ausgestaltungen traumatischer Wiederholung können, so scheint mir, wie in den Angstträumen eine ambivalente Libido bedienen. Solche Traumata, die in ihren Werken auf vermittelte, gebrochene Weise fortwirken, aber auch bewältigt sind, haben Winkler (in der Trilogie ›Das wilde Kärnten‹) und Jelinek (in ›Die Klavierspielerin‹) autobiographisch benannt.

Ein Werk setzt einen Entwurf voraus, es sei denn, es entstünde ausschließlich aufgrund einer Entscheidung für anarchischen, ungesteuerten Selbst-Ausdruck, wie ihn einige Surrealisten in der *écriture automatique* betrieben. Aber auch ein Leben – ein Dasein – setzt einen Entwurf voraus, wenn es gelebt werden will. Tatsächlich ist bei den zuletzt genannten Autoren das anarchische Moment stark ausgeprägt; eine schöpferische, das heißt aber bereits: gestaltete Anarchie, die sich in assoziativen Kompositionsformen und chronologischen oder seriellen Reihungen verwirklicht. Entwurf setzt Verwerfung voraus, doch wenn sich die Verwerfung restlos durchsetzt, bleibt kein Rest für schöpferische, künstlerische Arbeit. Es bleibt nichts, woran sich der Künstler erregen – ein Bernhard-Wort – könnte. Sieht man genauer hin, stellt man fest, dass bei Jelinek und Mischkulnig die Elemente des Verworfenen Spielelemente sind, mit denen die Autorinnen ihren jeweiligen Entwurf umsetzen. Das Ekelhafte mag beim Leser oder Zuschauer Ekel erregen, das Widerwärtige Ablehnung hervorrufen, die Haltung der Erzählerin bleibt dabei kühl, affektlos oder ambivalent. Die Poetik der Verzerrung und der Inkohärenz, wie Jelinek sie entwickelte, beruht auf Poiesis, also auf einem Machen, das ein deformierendes Formgeben ist.

Rönne, der junge Arzt in Gottfried Benns Erzählung ›Gehirne‹, hat die Haltung des Mediziners eingelernt, für den die von ihm behandelten Menschen bloße Körper, Körperteile oder Krankheiten sind. Am pathologischen Institut, von dem er kommt, sind „ungefähr zweitausend Leichen ohne Besinnen durch seine Hände gegangen“, und nun begrüßt er die Lungenkranken – eigentlich nur: die Lungen – mit den Worten „guten Morgen, was macht Ihr Leib?“ Die Art, wie er mit einer Krankenschwester spricht, bezeichnet er selbst als „leicht höhnisch“. Er hält an seiner Rolle fest, aber irgendetwas ist gekippt, er kann sich nicht mehr spontan im Raum verorten und sieht sich den Dingen nicht mehr gegenüber.¹³⁾ Offenbar

¹³⁾ GOTTFRIED BENN, *Gehirne*, in: *Gesammelte Werke in acht Bänden*, hrsg. von DIETER WELLERSHOFF, Wiesbaden 1968, Bd. 5, S. 1185–1191.

findet in seinem Inneren eine schleichende Rücknahme jener ersten Trennung statt, die es den Menschen gewöhnlich erlaubt, ihren Platz einzunehmen, sich von ihrer Umgebung zu unterscheiden und, um es mit Sartres Formel zu sagen, „sich zu wählen“. Der Arzt, der beruflich mit dem Verworfenen zu tun hat, verliert sein Ich im Bereich des Unentscheidbaren und überschreitet langsam die Grenze zum Anderen, das der Subjekt-Objekt-Spaltung vorausliegt. Ich bin überzeugt, dass aus dieser Erfahrung die frühen Gedichte Benns entstanden sind und dass sich damit der Eindruck von Ambivalenz erklärt, der beim Lesen zurückbleibt, auch wenn man die bewusst eingenommene Haltung, die Kälte des lyrischen – oder nicht mehr lyrischen – Ichs, zur Kenntnis nimmt. Die Rönne-Erzählung endet mit einer syntaktisch-semantisch durchgeführten Auflösung, in einem ichlosen Zustand: „in Trümmern des Südens – in zerfallendem Gewölk – Zerstäubungen der Stirne – Entschweifungen der Schläfe.“ Was der Arzt in der Morgue nüchtern beobachtet hat, hat von ihm selbst Besitz ergriffen: Zerfall, Zerstäubung, Zerstörung. Es ist ein abgehobener, ambivalenter, zugleich bedrohlicher und angenehmer Zustand.

In dem bekannten Gedicht ›Schöne Jugend‹ lässt der Autor nicht nur seinen Arztblick walten. So, wie sich der Blick bewegt, verrät er einen Zynismus, der durch das in der letzten Zeile formulierte Mitleid noch betont wird: „Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschten!“ Das Mitleid gilt den getöteten Rattenjungen, während ihm der Mund des toten Mädchens auf dem Seziertisch keine derartigen Gefühle entlockt – dieser Mund „sah so angeknabbert“ aus; angeknabbert just von den armen Ratten, für die der Mädchenmund eine kleine Vorspeise, ein *amuse-gueule* ist. Die Solidarität hat sich von der eigenen Spezies, also den Menschen, zur fremden Spezies der Ratten verlagert. Schärfer lässt sich ein vielleicht nur gespielter, höhnischer, auf jeden Fall aber ernst zu nehmender Antihumanismus kaum darstellen. Etwas davon findet sich auch im benachbarten Gedicht ›Kleine Aster‹, das ähnlich verfährt, indem es die Aufmerksamkeit von der Leiche des erdrosselten Bierfahrers weg zur Herbstblume lenkt: das Wasser war für den Menschen tödlich, aber seine Gehirnflüssigkeit dient nun der Pflanze als Lebensquell – und letztlich wohl auch als Totenbett. Jedenfalls gilt die letzte Anrede – „Ruhe sanft“ – nicht dem toten Bierfahrer, sondern der kleinen Aster.¹⁴⁾ Für den Arzt ist es ein Leichtes, von Ekelgefühlen abzusehen. Auf dieser emotionalen Tabula rasa kann er seiner beruflichen Aufgabe nachgehen oder, wie Rönne, den Blick nach innen wenden und den dortigen Zersetzungen nachgehen oder auch, wie das unlyrische Ich der Morgue-Gedichte, Haltungen erproben, die das unterlaufen, was gemeinhin als „menschlich“ bezeichnet wird. Man kann aus diesen tropischen Verschiebungen und Überblendungen das Drängen des phylogenetisch Verdrängten herauslesen – oder heraushören, herausspüren im Sinne des Semiotischen, das nicht nur im phonetischen Rhythmus, sondern auch in den Dynamiken der Bildlichkeit zu finden ist: sublimierte Wiederkehr einer Tiernatur, die im Wirkungsbereich der

¹⁴⁾ GOTTFRIED BENN, Kleine Aster, in: Gesammelte Werke (zit. Anm. 13), Bd. 1. 1960, S. 7 (›Schöne Jugend‹ auf der folgenden Seite).

zivilisatorischen Normen ekelbesetzt ist und nun im ekellosen Bildfeld ästhetisch umgewertet erscheint. „Die Erinnerung an die untergegangene Lust ist nicht ohne Rest zu tilgen: wir hören nie ganz auf, schnüffelnde Vierbeiner zu sein, schreibt Menninghaus, Sigmund Freud kommentierend.¹⁵⁾

Auch Louis-Ferdinand Céline war Arzt, und auch er stellte in seinen Werken gern das Widerliche aus. *Un homme, ce n'est rien après tout que de la pourriture en suspens*¹⁶⁾, lautet seine Formel: „Ein Mensch ist letztlich nichts anderes als noch nicht eingetretene Fäulnis“, wobei im Wort *pourriture* Bedeutungen wie „Müll“ und „Miststück“ mitklingen. Céline bringt damit eine Desillusionierung auf den Punkt, ein Absehen von allen Hoffnungen und Trostgründen, letztlich also eine Verzweiflung, der allein die Schöpfungskraft des Werks selbst, das heißt die *Darstellung* des Verfalls, entgegenwirken kann. Die Entropie ist stärker als alles, was der Mensch dem Tod entgegenzusetzen hat. Der Blick des Arztes entkleidet das Organische seiner kulturell-affektiven Besetzungen. Der Entwurf des Künstlers lässt es in einem anderen Licht erscheinen, indem er tierische, pflanzliche oder kosmische Aspekte hervorhebt; er findet ungewohnte Kontiguitäten und setzt das Zerstückelte auf neue – zum Beispiel groteske – Weise zusammen. Die Affekte, die dabei als Antrieb wirken oder erst entstehen und auf den Entwurf zurückwirken, reichen vom leisen Hohn (Benn) über den antisozialen Hass, der sich auf einzelne Bevölkerungsgruppen fixieren kann (Célines Antisemitismus), bis zur Häme als klammheimlicher Freude über die dargestellten Verwüstungen (Jelinek).

In ›Halbes Leben‹ beschreibt Lydia Mischkulnig eine Szene, die durch das erzählte Ineinander von Tod und Leben – das Leben nährt sich von Totem – an Benns Morgue-Gedichte erinnert.

Einmal lag der Leichnam eines Vogeljunges auf dem Ameisenbau. Die fleischigen Teile seines Körpers waren schwarz, die verpickten Federn zuckten über dem Getümmel. Die Ameisen fraßen das Vogeljunge leer, das Gerippe war für den Naturkundeunterricht, der Lehrer vermutete einen Specht oder eine Drossel, pfui Teufel, sagten die Mitschüler.

Dem Kind gefiel die Ekellosigkeit der Ameisen. Es spuckte in die Hände. Die gefräßigen Ameisen liefen hektisch über seine Finger.¹⁷⁾

Die namenlose Hauptfigur¹⁸⁾ wird in diesem Roman bis dahin, wenige Seiten vor dem Schluss, immer nur als „der Einbeinige“ bezeichnet, erst hier ist von „dem

¹⁵⁾ MENNINGHAUS, Ekel (zit. Anm. 5), S. 281. Es erstaunt, dass der Autor Gottfried Benn in seiner umfangreichen Studie nicht einmal erwähnt. Vermutlich hängt dies damit zusammen, dass er den Ekelbegriff sehr weit definiert und zahllose Phänomene und Äußerungen bespricht, die mit körperlichem Ekel wenig zu tun haben. Menninghaus beschäftigt sich überwiegend mit ästhetischen und kulturtheoretischen Schriften. Die Ubiquität des Ekels (im weiten Sinn verstanden) rechtfertigt seinen Entschluss, an literarischen Werken vor allem solche ins Auge zu fassen, die nicht primär Ekeldarstellungen enthalten (Nietzsches ›Zarathustra‹, Kafkas ›Verwandlung‹, Sartres ›Nausée‹).

¹⁶⁾ LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, Paris 1972, S. 426.

¹⁷⁾ MISCHKULNIG, *Halbes Leben* (zit. Anm. 1), S. 121.

¹⁸⁾ Der Leichenbestatter heißt Simon, doch er wird nur einmal, zu Beginn des Romans, beim Namen genannt. Im Verlauf der Lektüre stellt sich etwas wie ein Entnennungseffekt ein.

Kind“ die Rede. Diese Tatsache veranlasst mich zur Vermutung, dass sich das Ich der Autorin und das der Figur an einigen Stellen sehr nahe kommen, wenn nicht decken – überraschend, bedenkt man den Abstand, den die Grundkonstellation einführt: eine unversehrte Frau schreibt über einen einbeinigen Leichenbestatter männlichen Geschlechts. Die Ekellosigkeit der Ameisen, vom Kind bewundert, könnte also der Autorin als Maßstab für ihr Schreiben gedient haben. Der Naturkundler in der Schule steht auf der Seite des Kindes, während seine Mitschüler – die Gesellschaft im kleinen – die Neugier für Verwesendes oder Totes strikt verwerfen: „Pfui Teufel“, „dir graust vor gar nichts“.

In ›Schwestern der Angst‹, gut eineinhalb Jahrzehnte nach ›Halbes Leben‹ entstanden, findet sich eine Stelle, die wie ein Echo auf jene Kindheitserfahrung klingt. Die Parallele kann, scheint mir, die Vermutung einer autobiographischen, für das literarische Werk Mischkulnigs bedeutsamen Schlüsselszene erhärten. Auch in diesem Fall ist der Abstand zwischen Figur und Autorin auf den ersten Blick denkbar groß, handelt es sich bei Renate, so ihr Name, doch um eine zu Wahnvorstellungen neigende Mörderin. (Unweigerlich assoziiert man mit der Figur das „Inzest-Monster von Amstetten“, wie die Massenmedien den Gewalttäter getauft haben, der seine Tochter mehr als zwanzig Jahre lang gefangen hielt und sexuell missbrauchte.) In dieser Szene gegen Ende des Romans, auf einem Spaziergang in der Pariser Banlieue, lockern sich für einige Momente ihre Verhärtungen, bevor sie dann zu ihrer letzten Untat – Verstümmelung der Genitalien ihrer Schwester – schreitet.

Ich kam den Mauern näher und roch das Ziegelwerk, wie es mich wohlriechend lockte. Da zuckte ich vor dem Rest eines auf dem Asphalt klebenden Taubenflügels zusammen und schreckte zurück. Was bedeutete der Taubenflügel? Ich hockte mich hin. Verkrustetes Blut. Splitter am Flugknochen. Im Luftzug sich neigender Flaum der verdrecktem Daunen. Eine Deckfeder ragte auf und vibrierte im Wind. Ich zupfte am Flügel des Vögelchens und zog den Kiel aus dem Knochen. Verworfen lag unten im Graben ein Stöckelschuh ohne Stöckel. Oben auf dem Bahndamm donnerte ein Zug dahin. Ich war traurig über das Werden und Vergehen allen Lebens am Rande, des Inmitten, des unregelmäßig Angeordneten. Selbst Kanten, das den Beton Spaltende, das im Graben Liegende rührten mich, und das Tempo, mit dem ich auf etwas zuschritt, das mir erst im Nachdenken einleuchtende „Erst“...¹⁹⁾

Was an der Haltung der Ich-Erzählerin auffällt, ist das genaue Hinschauen, das unbedingte Sehen-Wollen, wo der „gewöhnliche Blick“ sich abwendet – wie oft ignorieren wir nicht die überfahrenen Vögel, Igel oder Schlangen auf der Straße. Renate, die Erzählerin, übt sich hier in der Tugend, wenn es denn eine ist, der Ekellosigkeit. Sie zeigt aber auch Gefühle, und zwar solche der Trauer über den Tod im allgemeinen, über die alles Leben erfassende Entropie – der Vanitas-Topos

¹⁹⁾ LYDIA MISCHKULNIG, *Schwwestern der Angst*, Innsbruck und Wien 2010, S. 216f. An beiden Textstellen kommt das Wort „zucken“ vor, wenn auch mit unterschiedlichem Bezug. Das Vibrieren im Wind im späteren Text erklärt nachträglich das Zucken der Federn, das wohl auch im früheren Text vom Wind herrührt.

wird von der Autorin fast als sentimentales Klischee eingesetzt, dann aber sogleich aufgeraut durch die harte Fügung von „Rand“ und „Inmitten“. Renate ist also traurig, und wenig später empört sie sich über den „herzlosen Mann“, der einer vom Autoverkehr bedrohten alten Frau, die fast so geendet hätte wie jene Taube, kein Mitleid entgegenbringt. Diese seltenen guten, moralischen Gefühle der Protagonistin werden später jedoch verdrängt von der obsessiven Hassliebe, die Renate ihrer Schwester entgegenbringt, einem ambivalenten Affekt, in dessen Wirkungsbereich sich im Verlauf des Romans der Hass gegenüber der Liebe durchgesetzt hat.

Ich weiß nicht, ob die Autorin eine solche Parallele im Auge hatte, aber man könnte die Szene in der Banlieue als Kontrafaktur zu einer Episode in Peter Handkes ›Stunde der wahren Empfindung‹ lesen; als leicht parodistische, unterschwellig auch sympathisierende Kontrafaktur zu einem aus der Erfahrung des verweilenden Augenblicks geschöpften Weltentwurf, der ein Einverständnis von Ich und Umwelt in der Wahrnehmung zwar nicht „grauslicher“, immerhin aber unscheinbarer, auch zerbrochener, unbrauchbar gewordener Dinge verwirklicht.

Dann hatte er ein Erlebnis – und noch während er es aufnahm, wünschte er sich, dass er es nie vergessen würde. Im Sand zu seinen Füßen erblickte er drei Dinge: ein Kastanienblatt, ein Stück von einem Taschenspiegel, eine Kinderzopfspange. Sie hatten schon die ganze Zeit so dagelegen, doch auf einmal rückten diese Gegenstände zusammen zu Wunderdingen.²⁰⁾

Die Dinge rücken zusammen: in der äußeren, der „objektiven“ Welt findet eine Rührung statt, die den Wahrnehmenden, das Subjekt, berühren. Ein Spiegelscherben, eine Zopfspange bei Handke – ein kaputter Stöckelschuh bei Mischkulnig. Ein Taubenflügel – ein Baumblatt, beides dem Verfall, dem Kreislauf von Tod und Leben ausgeliefert. Die Auswahl der rührenden Dinge ist bei Handke mit gängigen kulturell-affektiven Standards eher vereinbar als bei Mischkulnig, die noch die Kanten, die Spaltungen und das im Straßengraben – dem Massengrab der Autogesellschaft – Liegende zu „retten“ versucht. Ekellosigkeit, um das Verworfenen zu zeigen und daraus den einzig verbleibenden Trost eines Werkentwurfs zu beziehen, oder neues Empfinden in der Anpassung an eine moderne Welt, die nicht verworfen, sondern als Ort des ästhetischen Ereignisses anerkannt wird: zwei fundamentale Möglichkeiten der österreichischen Gegenwartsliteratur, die kaum in Einklang zu bringen sind, einander aber doch, wie wir gesehen haben, an manchen Stellen berühren.

Das Werden und Vergehen allen Lebens... Mit tragischer Geste vorgetragen, bedeutet der Topos ein Memento mori, welche Schlüsse der Adressat auch immer daraus ziehen mag. Ein Vorläufer der zeitgenössischen Ekelkunst, Charles Baudelaire, hat in einem Gedicht der ›Fleurs du mal‹ einen Kadaver beschrieben und ihn schon im Titel (›Une charogne‹) benannt, ohne zu spezifizieren, um welches Tier es sich handelt – im Grunde könnte es auch ein Mensch sein. Die Unkenntlichkeit kann dadurch bedingt sein, dass der Verwesungsvorgang schon weit fortgeschrit-

²⁰⁾ PETER HANDKE, Die Stunde der wahren Empfindung, Frankfurt/M. 1975, S. 81.

ten ist, oder dadurch, dass der Dichter bei allem Darstellungsrealismus doch nicht ganz genau hinschauen wollte. Vielleicht aber zeigt sich hier das ganz Andere im Sinne Kristevas, also eine Zone jenseits aller Objektivität, die das sprechende Subjekt vor eine unlösbare Aufgabe stellt und es letztlich abstößt, *le déjecte*. Den so genannten guten Geschmack verletzt zweifellos der Vergleich der Leiche mit einer lüsternen Frau, die die Beine in die Luft streckt. Schon bei Baudelaire werden die sonst säuberlich getrennten Bereiche vermischt und die Positionen vertauscht: das verwesende Fleisch ruft sexuelle Bilder wach, die auf den Zeugungsvorgang verweisen. Von der älteren Memento mori-Dichtung²¹⁾ unterscheidet sich ein Gedicht wie ›Une charogne‹ nur durch seinen Detailrealismus und die affektive Ambivalenz, also die sadistische Lust, die in der Darstellung des Grauens mitschwingt. Außerdem zieht er aus der Konstatierung des unaufhaltsamen Verfalls keine religiös-moralischen, sondern ästhetische Schlussfolgerungen. Der Leib der schönen Frau wird dereinst vom Ungeziefer küssend zerfressen werden wie der im Gedicht beschriebene Tierkadaver, doch das Wesen der Schönheit bleibt in der Formgebung des Dichters erhalten, auch wenn der Gegenstand – das Abjekt – noch so widerwärtig ist.²²⁾

Das körperlich Abstoßende ist in der Ekelkunst häufig sexuell besetzt, was darauf hindeutet, dass in der Auseinandersetzung mit den ekelregenden Phänomenen eine libidinöse Energie am Werk ist, unabhängig davon, ob das Subjekt zur Verwerfung neigt oder sich von den Phänomenen faszinieren lässt. In einigen Texten Elfriede Jelineks erscheint dieses Verhältnis umgekehrt, Sexualität wird durchwegs als abstoßend, gewaltbesetzt und letztlich todbringend dargestellt. In ›Die Klavierspielerin‹ ist die Perspektive der weiblichen Hauptfigur und der Erzählerin, die sie begleitet, ambivalent, insofern sie der Anziehungskraft dessen, was sie abstößt, nachgibt. In ›Lust‹ werden die Ekelphänomene mit jener distanzierten, aber nicht vollkommen kühlen, sondern hämischen Haltung dargestellt, die es der Autorin erlaubt, das sprachliche Skalpell zu handhaben, um jenen sprachlichen Erzählstrom zu erzeugen, der sich aus Rhythmen und Assonanzen, Wortspielen und montiertem Textmaterial speist.

Die Frau stößt mit dem Absatz ihres Hausschuhs ungefügt nach hinten, um das Ungefüge ihres Mannes zu treffen. Sein Gemächte hat sie wie einen Mähdrescher gegen den Badewannenrand

²¹⁾ Claude Pichois weist im Kommentar zu ›Une charogne‹ darauf hin, dass Baudelaire in seiner Jugend eifrig Barockgedichte las (CHARLES BAUDELAIRE, *Ceuvres complètes*, Paris 1975, Bd. 1, S. 889).

²²⁾ Menninghaus bestreitet, dass es sich hier um eine „Transfiguration von vergänglicher Leibesschönheit in die unvergängliche Schönheit der Dichtung“ handelt (MENNINGHAUS, *Ekel*, zit. Anm. 5, S. 213). Zweifellos gilt, dass Baudelaire nicht mehr mit der „transzendenten Sicherung“ schreibt, die den Barockdichtern selbstverständlich war. Wohl aber hat er teil an jener Bewegung, die religiöse durch ästhetische Transzendenz ersetzt. Am Ende seiner Monographie kommt Menninghaus übrigens zu dem Schluss, noch die neueste „Überbietungsarbeit der Kunst“ am Ende des 20. Jahrhunderts bleibe dem klassischen Dualismus von ekellosem Idealkörper und Transgression der einschlägigen Tabus verhaftet (ebenda, S. 566f.).

schlagen hören. Das macht ihn wütend. Kotreste werden bald an ihm kleben, was für ein Leben. Schlau kocht es im schwachen Geschlecht, das sich bemüht, auch noch schön zu sein. Der Mann beschließt, der Frau das Einhalten des Ehevertrags zu gebieten. Er preßt ihr die Hand auf den Mund und wird mit ein paar Prozent ihrer Kieferkraft gebissen. Da muß er die Hand wieder wegziehen. Er deckt die Frau mit Nacht zu, steckt ihr aber seine elektr. Leitung zu ihrer Erleuchtung und ihrer Zufriedenheit in den Hintern. Sie versucht ihn abzuschütteln, erlahmt aber bald, sie muß bleiben, die Augen zu. Nicht liebt er Wildes, wild ist er selber.²³⁾

Was hier beschrieben wird, ist ein ehelicher Sexualakt im Badezimmer: Analverkehr, Kot, Gewaltanwendung des Mannes, in geringerem Maß auch vonseiten der Frau. Eine ziemlich triviale Szene, Pornographie, durch Wortspiele und Assonanzen ergänzt, die zum Teil bewusst trivial gewählt sind. Jelinek hat dem trivialen Cocktail aber auch hochliterarische Textelemente einverleibt und damit ein Stück hoher Literatur vorsätzlich trivialisiert. Der zitierte Abschnitt enthält zwei Zitate aus Hölderlins Hymne ›Dichterberuf‹: „nicht liebt er Wildes“ und „er deckt die Frau mit Nacht zu“. Im Original lautet die Stelle: „Der Vater aber deket mit heilger Nacht, | Damit wir bleiben mögen, die Augen zu.“²⁴⁾ Das handelnde Subjekt ist bei Hölderlin ein Gott, bei Jelinek der Ehemann, der als Vertreter der patriarchalischen Gesellschaft nicht Güte, sondern Macht und Gewalt verkörpert. Das literarische Prinzip der Verdrehung macht vor der literarischen Tradition nicht halt. Dem Gegner verdreht man das Wort vor dem Mund und richtet es wie eine Waffe gegen ihn, man stopft ihm das Maul mit seinem eigenen Zeug. Sprachgewalt richtet sich gegen die Verdränger (die Agenten der Verwerfung), aber auch gegen die Sprache, sei es die Sprache des Volksmunds, sei es die der deutschen Dichter. Gegner ist in erster Linie der männliche Machthaber, doch wenn sich alle, auch die Frauen, wie Jelinek suggeriert, ins Gefüge der Macht haben verstricken lassen, gibt es am Ende überhaupt nur noch Gegner. Die Lachkultur im Sinne der Renaissance, von Michail Bachtin theoretisch verarbeitet, hat bei Jelinek ausgedient, weil sie nicht mehr als Teil einer Gegenkultur des Volks fungiert, sondern von der Macht und ihren Medien längst vereinnahmt worden ist.²⁵⁾ Unter diesen Bedingungen bleiben nur noch der aggressive Aufweis des Verworfenen und die Häme als Ausdruck einer Zerstörungslust, die man als Ausdrucksform des Todestriebs ansehen kann. Auch der negativ besetzte, weil abwehrende und verwerfende Ekel ist für Freud eine transformierte Form von Lust.²⁶⁾ Im Ekel, und erst recht in der Freude an ihm, lebt eine archaische Lust weiter, die der Zivilisationsprozess in den Untergrund gedrängt hat, aber nicht abzutöten vermocht hat. Von dort holen Autor(inn)en wie Jelinek sie in ihren Fiktionen wieder hervor.

²³⁾ ELFRIEDE JELINEK, *Lust*, Reinbek bei Hamburg 1992 (Erstausgabe 1989), S. 26.

²⁴⁾ FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Dichterberuf* [Zweite Fassung], V. 53f., in: DERS., *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von MICHAEL KNAUPP, München 1992 (Darmstadt 1998), Bd. 1, S. 329ff., hier: S. 330.

²⁵⁾ Vgl. BURKHARD MEYER-SICKENDIEK, *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*, Würzburg 2005, S. 462.

²⁶⁾ Vgl. SIGMUND FREUD, *Briefe an Wilhelm Fließ 1887–1904*, hrsg. von JEFFREY MOUSSAIEFF MASSON, Frankfurt/M. 1986, S. 304.

In Mischkulnigs ›Halbes Leben‹ gibt es eine Szene, die die Hauptfigur, den namenlosen einbeinigen Bestattungsunternehmer, allein mit einer weiblichen Leiche zeigt.²⁷⁾ Der Einbeinige prüft die Tote mit jener Ekkellosigkeit, wie sie von einem Pathologen beim Sezieren erwartet wird. Die Leiche ist „jung und sehr schlank, sie hat eine gute Figur.“ Der Einbeinige betrachtet sie zunächst aus geringer Entfernung, mit interessiertem Blick, der auch einer Lebenden gelten könnte: der Rahmen des Sargs „steht ihr“ (wie man von einem Kleid sagt, dass es seiner Trägerin steht), die Tote „trägt ein beiges Kostüm, keine Strümpfe“ (die Leichen seien im Sommer „luftig gekleidet“, lautet der Erzählerkommentar), im Übrigen schlägt der Pragmatismus des Unternehmers durch, der befürchtet, die schmale Tote könne bei der Überführung im Sarg „hin und her rumpeln“ (er löst das Problem mit Schaumgummi). Dann berührt er die Tote; man könnte sagen, er greift sie aus. Das groteske Moment zu Beginn dieses Vorgangs – er „erwürgt die Tote“, indem er seine Hände um ihren Hals legt und zudrückt – wird sogleich durch die nüchterne Erforschung des Körpers verdrängt, deren Ziel es ist, die „kälteste Stelle“ des Leichnams zu finden. Den erogenen Zonen schenkt er zwar besondere Aufmerksamkeit, aber nicht, wie der Leser anfangs erwarten könnte, um ein (perverses) sexuelles Bedürfnis zu befriedigen. Der Einbeinige ist nicht nekrophil. Als er bei den Schamlippen der Toten angekommen ist, bemerkt der Erzähler, immer hautnah an der Figur: „Er ist nicht erregt. Er ist nur neugierig.“ Dort, wo sich der Sexualtrieb regen könnte, haben die Sätze die Form von glasklaren, harten Protokollsätzen ohne Ambivalenz, ohne Gefühlsausdruck, ohne Aussparungen oder Überhöhungen.

Die Schamhaare sind rau, die Schamlippen liegen eng beieinander. Die Schleimhäute sind trocken. Die Scheide schließt sich kühl und hart um den Finger. Im Inneren ist es eiskalt, die Tote liegt züchtig da, er legt ihre Beine zusammen, läßt seinen Finger drinnen ...

Der Einbeinige ist ans Ziel gekommen, er hat die kälteste Stelle gefunden. Dabei ist er durchaus nicht frei von sexuellen Anwandlungen. Wenn er gegen Ende der Szene die Leiche mit seinem Beinstumpf „ficken“ will, dann „aus Neugier“. Seine Phantasie weilt unterdessen bei seiner Ex-Frau, bei ihren aufgestellten, also sehr lebendigen Brustwarzen. Gegen Ende der Szene kommt noch einmal ein groteskes Moment ins Spiel: der Beinstumpf als Phallus. Geschlechtsverkehr wird hier als eine Art Phantomgeschehen imaginiert.

Keine „Berauschung angesichts des Leichnams“, wie Kristeva sie an Célines ›Mort à crédit‹ feststellt.²⁸⁾ In der österreichischen Literatur findet man solche Berausungen eher bei Josef Winkler. Wenn er in ›Natura morta‹ den Markt auf der römischen Piazza Vittoria beschreibt, heftet sich sein zu höchster Aufmerksamkeit gespannter Blick fast genüsslich – und sicher auch provokant – auf Verwesendes und Verfaulendes, Schleimiges und Schmieriges, Erschreckendes und Peinliches.

²⁷⁾ MISCHKULNIG, Halbes Leben (zit. Anm. 1), S. 68f.

²⁸⁾ KRISTEVA, Pouvoirs de l'horreur (zit. Anm. 9), S. 175.

Hier ein winziges Detail aus der Novelle, die mosaikartig aus solchen Details zusammengesetzt ist:

Nachdem eine Nonne – ihr Gesicht war voller Warzen – winzige Muscheln ausgesucht hatte und dem jungen Piccoletto die Geldscheine gereicht hatte, fiel einem schleimigen Tintenfisch das Ende ihres weißen Stricks, den sie um ihre Hüften geschlungen trug, um den Hals. Unbeachtet vom jungen Fischverkäufer zog sie, peinlich berührt, den Strick aus der weißen, mit Tintenfischen gefüllten Porozellkiste.²⁹⁾

Jede Wahrnehmung ist selektiv. Der römische Markt könnte in seiner sinnlichen Lebensfülle beschrieben werden; seinem Werkentwurf folgend privilegiert Winkler mit größter Entschiedenheit die Aspekte des Sterbens, des Abfalls und des Ekelerregenden. Dieser Zugang erinnert an jene alten Stillleben, wo sich mitten in der ausgestellten Opulenz die Vanitas meldet. Und sie erinnert an die Fleisch-Bilder von Chaim Soutine, dem Winkler unlängst einen Essay widmete, der sehr genau beschreibt, wie Soutine Tierkadaver in sein Atelier schaffte, die dort verwesten, bis der Maler eine Methode fand, die toten Tiere eine Weile zu konservieren.³⁰⁾

Durch die säuberliche Bearbeitung des Sprachmaterials in wohlkonstruierten, verschachtelten, ein- und zuordnenden Sätzen versucht Winkler die stets pulsierende, durch die Satzgitter drängende Libido zu bändigen. Bei Jelinek und Mischkulnig scheint die strikt durchgehaltene Distanz der Erzählerin zum Erzählten, der Autorin zur Ich-Erzählerin jene Verschränkung von Apokalypse und Karneval zu ermöglichen, die Kristeva zufolge das Célinesche Werk kennzeichnet. Verzerrung, Zerstückelung und Rekomposition sind auch dann, wenn die Autorinnen auf Provokation aus sind, Verfahren, die einen kalten Handwerker, einen Sprachchirurgen voraussetzen. Diese sprachlichen und narrativen Verfahren erzielen groteske Bilder, sie stehen im Dienst einer anarchischen Poetik der Inkohärenz, die in Jelineks ›Lust‹ einen wirbelnden Höhepunkt erreicht, in Mischkulnigs ›Halbes Leben‹, einem stilistisch schwankenden Buch, jedoch austariert wird durch Abschnitte rückblickenden Erzählens, die in ihrem wortspiellosen Ernst an den kritischen Heimatroman der siebziger Jahre erinnern. *Le décousu retrouve sa cohérence dans la permanence de l'abjection*, schreibt Kristeva mit Blick auf Céline.³¹⁾ An der Rückseite der Erzählstränge, Schnittlinien und Assoziationsketten stellt sich eine andere, wenn man so will: poetische Kohärenz ein, die sich aus der Energie der Verwerfung speist.

Bei Jelinek, in etwas geringerem Maß bei Mischkulnig, wird einerseits das Triviale, andererseits das Verworfenne verfremdet und damit in gewisser Weise sogar geadelt, jedenfalls aber in den Stand der Literatur gehoben. Sprachanalytisch

²⁹⁾ JOSEF WINKLER, *Natura morta. Eine römische Novelle* (= st 3575), Frankfurt/M. 2004 (Erstveröffentlichung 2001), S. 21.

³⁰⁾ DERS., „Ich spreche keine Sprache nicht“. Über den „peintre maudit“ Chaim Soutine, in: *Volltext 1* (2010), S. 9–11.

³¹⁾ KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur* (zit. Anm. 9), S. 174.

kann man von den poetisch geladenen Formulierungen zurückgehen zur Normalsprache, um auf jene trivialen, trivial-makaberen oder trivial-widerwärtigen Erzählkerne zu stoßen. *Lust* besteht ausschließlich aus solchem Sprachmaterial, aber auch in ›Halbes Leben‹ wird man fündig. „Der erste Tod in der Familie galt dem Großvater“ ist eine verzerrte Formulierung der Aussage ‚Der erste Tote in der Familie war der Großvater‘. – „Die Mutter erzählte [...] nur über die Magengeschwüre, in die sie die Cremeschnitte stopfte“ ist eine verdichtete Version der Aussage ‚Sie stopfte Cremeschnitten in sich hinein und litt daher unter Magengeschwüren‘.³²⁾ – Der Satz „Die Nachbarschaft hatte den Schuß gehört und war aus der Nachbarschaft getreten, an den Zaun, der unmittelbar Grund von Grund unterschied“ verfremdet sprachlich die Erzähleinheit, die in etwa besagt, dass die Nachbarn ihre Häuser verließen, deren Grundstücke durch Zäune getrennt (oder „geschieden“) waren.³³⁾ Die Verwendung von „unterschieden“ könnte auf den Willen der Familien, sich durch ihr kleines – kleinbürgerliches? – Anwesen von den Nachbarn zu unterscheiden, und damit letztlich auf eine Tendenz zur Gleichschaltung verweisen. Derlei Beispiele durchziehen den gesamten Text, sie treten zuweilen gehäuft, in anderen Abschnitten eher selten auf.

Die Darstellung von Ekel und Verwerfung im Rahmen dessen, was ich „Poetik der Inkohärenz“ genannt habe, setzt eine Figur des Autors (oder des Erzählers) voraus, die das Material reflektierend und methodisch zu bearbeiten versteht. Einen Sprachchirurgen, der zugleich zu amputieren und „plastisch“ zu wirken, also das Verlorengegangene oder Beschnittene durch künstliche Teile zu ersetzen versteht. „Die plastische Chirurgie ist eine Chirurgie, die aus funktionellen oder ästhetischen/kosmetischen Gründen formverändernde oder wiederherstellende Eingriffe an Organen oder Gewebeteilen vornimmt.“ Die Wikipedia-Enzyklopädie, aus der diese Definition stammt, gibt auch über die Wortetymologie Auskunft: „plastisch“ kommt vom griechischen *plaittein*, „bilden, formen, gestalten“. Es handelt sich also um einen Entwurf aufgrund von Verworfenem. Kristeva spricht von (sprachlichen) Manipulationen, von einem *remaniement* – Umbildung, Verformung – im Bereich von Syntax und Wortwahl. Zwischen Ekelkunst, antisozialer Haltung und dem, was man gern als sprachexperimentelle Tradition bezeichnet, gibt es einen nicht nur zufälligen, sondern wesentlichen Zusammenhang.

Von anderer Art ist die Kälte in Werken wie ›Nox‹ von Thomas Hettche und ›Crash‹, dem Film von David Cronenberg, die man getrost dem Horrorgenre zurechnen kann (eine weitere Gemeinsamkeit ist, dass beide Extremformen menschlicher Sexualität thematisieren). Die Erzählebene wird in ›Nox‹ wie in ›Crash‹ von einem Streben nach Lustgewinn beherrscht, das immer wieder Erfüllung findet. Während Mischkulnig und Jelinek abstoßende Bilder in deformierendem Sprachgebrauch konstruieren, bedient sich Hettche einer gewählten, zuweilen fast edlen Sprache, die dem Grauen des Beschriebenen – oder der beschriebenen Lust am

³²⁾ MISCHKULNIG, *Halbes Leben* (zit. Anm. 1), S. 103.

³³⁾ Ebenda, S. 48.

Grauen – entgegenwirkt. Es handelt sich um eine Ästhetisierung, die der (kommentarlosen) Affirmation perverser Lust ohne weiteres entspricht und in ihrem Werkentwurf jede Anarchie, die im Thema möglicherweise stecken könnte, bereinigt. Menninghaus' Beobachtung, Cindy Shermans Ekel-Stilleben seien „von einer eigenartigen Hochglanzschönheit“³⁴), lässt sich ohne Umschweife auf ›Nox‹ und ›Crash‹ übertragen, beide Werke gehören in diesem Sinn zur globalen *Object Art* der neunziger Jahre. Auf dem Höhepunkt der sadomasochistischen Erzählung beugt sich in einer lesbischen Szene eine Figur „wie über einen Wasserspender hinab“ auf das Geschlecht ihrer Partnerin „und leckte darüber hin.“ Allein die Präfixe und Präpositionen schaffen hier eine gediegene Atmosphäre, die die krude Sexualität umhüllt und wohl auch entschärft. Zweifellos bewusst hat der Autor gegen Ende dieser Szene genau dieselbe Formulierung gewählt, als sich eine andere weibliche Figur von einem Hund penetrieren lässt: „Speichel tropfte ihr auf den Rücken, und seine Zunge (die des Hundes, L. F.) leckte darüber hin.“³⁵) Dieser Hund kann sprechen, er flüstert der Frau nach vollzogenem Koitus ihren Namen ins Ohr. Wie in Benns Morgue-Gedichten kommt es zu einem sprachlich markierten Gleiten zwischen tierischem und menschlichem Bereich. Hettche hat in seine Erzählung unmissverständliche Irrealitätseffekte eingestreut, die den Ästhetizismus des Ganzen verstärken. Die perversen Handlungen selbst werden oft nur andeutend oder umschreibend vorgebracht, ohne dass Zweifel an ihrer Faktizität entstünden.

Cronenbergs Film dreht sich um ein Vorhaben – oder eher: um eine erotische Obsession, die *the re-shaping of the human body by modern technology* zum Ziel hat. Autounfälle, Todesnähe, Verstümmelungen, Narben, Prothesen wirken auf die Figuren anregend; in einer der Sex-Szenen treibt es ein Filmregisseur mit einer attraktiven Frau, deren Körper mehr aus Prothesen denn aus „natürlichem“ Fleisch und Blut besteht. Der Einbeinige mit seinem Phallus-Ersatz in Mischkulnigs ›Halbes Leben‹ nimmt sich gegen diese technologische Zukunftsvision recht bieder aus. Die eleganten Figuren des Films und selbst die Autos bewegen sich wie in Trance, die Bilder wirken narkotisierend³⁶), die verstümmelten Körper ziehen den Betrachter in ihren Bann. Das Verworfenen wird restlos in die Ebene des Symbolischen integriert, vom Schmutz des Abjekten gesäubert und aus dem Chaos der Zerstückelung in eine ästhetische Ordnung gehoben. Die Erfahrung von Desintegration und Vernichtung ist ins Erhabene sublimiert und bewirkt jene wohligen Schauer, die die klassische Ästhetik dem Erhabenen als wesenseigen zuschreibt.

Wo jedoch das Verworfenen ohne den Filter der Sublimierung ins Werk drängt, droht der Sinn immer wieder zu zerfallen; was sich zeigt, ist keine Zukunftsvision, sondern das Absurde der menschlichen Existenz. Der Sinn zerfällt, aber nicht

³⁴) MENNINGHAUS, Ekel (zit. Anm. 5), S. 566.

³⁵) THOMAS HETTICHE, Nox, Berlin 2004 (Erstveröffentlichung 1994), S. 119, 121.

³⁶) So DIETER WENK in seiner Besprechung ›Auto und Verklärung‹, in: <http://www.textem.de/index.php?id=dauidcronenbergcr> (17.12.2011)

notwendig die Form des Werks; diese wird durch das Semiotische, das Nicht-Sprachliche, durch das Pulsieren der Obsession gesichert.

Die Erstgestorbene war in einen Teppich gewickelt, die Zweitgestorbene mußte sie bestattet haben, während sie vergessen hatte, daß sie tot war und darauf selber starb. Die Zähne der Schwestern lagen in verdunsteten, staubigen Gläsern, die Münder waren zu Freßschlitzen zerfallen.³⁷⁾

Der mögliche Sinn dieser Schwesterngeschichte wird mit einer Vehemenz torpediert, die auf die libidinöse Besetzung des Destruierungswerks verweist. Wo Lust als Ausübung von Macht und Gewalt verworfen wird, kommt ein alternativer, im Wortsinn perverser, verdrehter, umgedrehter Energiestrom in Bewegung.

In anderen Fällen, etwa bei Josef Winkler, wird man das Insistieren auf Verworfenem als literarische Ausgestaltung eines Wiederholungszwangs sehen dürfen. In ›Jenseits des Lustprinzips‹ erwähnt Freud mehrmals sogenannte „Unfallsneurotiker“ und ihre sich wiederholenden Träume (vielleicht sollte man ›Crash‹, das Buch wie den Film, einmal unter diesem Gesichtspunkt lesen). Diese Träume, schreibt Freud, dienen nicht unmittelbar der Wunscherfüllung, also dem Lustprinzip, vielmehr suchen sie die Reizbewältigung eines Traumas, deren Unterlassung die Ursache der traumatischen Neurose geworden ist, unter Angstentwicklung nachzuholen.³⁸⁾ Da der Neurotiker nicht alles Verdrängte erinnern kann, ist er genötigt, das Vergangene als gegenwärtiges Erlebnis zu wiederholen. Womöglich wirken in der halluzinatorischen Wiederholung nicht nur Traumata der infantilen Sexualität nach, sondern Erfahrungen vor jener ersten Verdrängung, die Kristeva als Voraussetzung jeder Identitätsbildung bezeichnet. Freud bringt den Wiederholungszwang mit dem Versagen des Reizschutzes bei einem frühen Traum in Verbindung. Auch die Werke der Ekelkunst heben den Reizschutz auf, oder genauer: sie filtern die Wahrnehmung und lenken die Aufmerksamkeit auf das körperlich Schmerzende, einem Kriterium folgend, das der Schutzfunktion entgegengesetzt ist. Sie wollen irritieren, wollen verletzen, und zwar über die Grenze des Dargestellten hinaus.

Ambivalente Wertungen und Affekte bei der Darstellung von Verworfenem könnten Ausdruck widersprüchlicher Triebregungen sein, die letztlich auf den Selbstwiderspruch des Semiotischen im Symbolischen, des Destruktiven in der Konstruktion, des Verworfenen im Verwurf hinführen. Der Selbstwiderspruch wäre demnach so etwas wie der Motor der Ekelkunst, ohne den diese Kunstform in Pornographie ableiten oder zu einer kohärenten, sei es erhabenen, sei es „realistischen“ Darstellung aufsteigen würde. Die dritte Variante des Aufstiegs findet in Mischkulnigs ›Halbes Leben‹ phasenweise statt; Jelinek hat sie in der ›Klavierspielerin‹ als Voraussetzung der Radikalisierung späterer Werke erarbeitet.

Zuletzt stellt sich noch einmal die Frage nach Absicht und Wirkung. Wo das destruktive Moment vorherrscht, mag es beim Surren des Motors des Selbst-

³⁷⁾ MISCHKULNIG, Halbes Leben (zit. Anm. 1), S. 33.

³⁸⁾ SIGMUND FREUD, Jenseits des Lustprinzips, in: Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe, Bd. 3. Frankfurt/M. 1975, S. 241f.

widerspruchs bleiben: die literarische Maschine produziert eine das Werk gestaltende und zugleich entstaltende, entstellende Serie grotesker, letztlich absurder Bilder und Situationen auf der Basis einiger weniger Grundannahmen über „die Gesellschaft“. Künstlerische Destruktion ist nicht erbaulich, sie kann aber auf den Horizont einer Konstruktion hinwirken und das Defilee des Widerwärtigen, Abartigen, Perversen, Makabren in den Dienst einer Katharsis stellen: Besudelung zum Zweck der Reinigung, Baden in Blut und Kot im Dienste der Selbsterkenntnis – so die Absicht von Hermann Nitschs Orgien-Mysterien-Theater. Julia Kristeva schreibt im Anschluss an Aristoteles, die poetische Reinigung sei selbst ein unreiner Akt, „der nur dann vor dem Verworfenen schützt, wenn man darin eintaucht. Das Verworfene, auf einer Laut- und Sinn-Ebene mimetisch dargestellt, wird *wiederholt*.“³⁹⁾

Mischkulnigs Einbeiniger, dieser widerwärtige Kerl, wäscht sich die Hände, nachdem er die schöne Tote ausgegriffen hat. Symbol der Reinigung? Oder schlechtes Gewissen, Imperativ des Über-Ichs? Oder einfach nur Pragmatismus eines Kleinunternehmers, Hygiene zuerst? Am Ende des Romans, nach dem Begräbnis seiner Ferse, wäscht er sich ein weiteres Mal die Hände. Er hat den Tod „abgelebt“, sich vom Makabren gelöst – vielleicht, denn der Roman hat ein offenes Ende.⁴⁰⁾ Die Erzählung von ›Halbes Leben‹ umfasst eine Zeitspanne der Versehrtheit, die nun, da er die Leere durch eine Prothese ersetzen, gleichsam verdrängen wird, beendet ist. Der Einbeinige hat seine Zweibeinigkeit, also seine Integrität, seine Ganzheit wiedergefunden, und zwar dank orthopädischer Technik. Happy End bei Mischkulnig? Noch einmal: vielleicht. Das heißt freilich nicht, dass der Kampf mit dem Verworfenen (und der Verwerfung) beendet ist. Er geht immer wieder los, in anderen Entwürfen. Das Verworfene ist nicht verwerflich.

³⁹⁾ KRISTEVA, Pouvoirs de l'horreur (zit. Anm. 9), S. 36: „l'abject, mimé avec du son et du sens, est *répété*.“ Kristeva bezieht sich hier auf die phonetische (oder musikalische) und die semantische Ebene.

⁴⁰⁾ Zu einer ähnlichen Schlussfolgerung gelangte Gerhard Melzer, einer der ersten Leser des Buchs, in einer 1995 erschienen Rezension: Die Form des Romans sei ein einziger „Einspruch gegen die Lockungen des Todestriebs.“ (GERHARD MELZER, Die Saat des Todes. Lydia Mischkulnigs Romanerstling ›Halbes Leben‹, in: Neue Zürcher Zeitung, 4./5. Februar 1995.)

