

Haarkamp, Jens

Der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft
der Universität Bielefeld
zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie (Dr. phil)
eingereichte Dissertation

Sade, Huymans, Houellebecq —

Positionen einer Tradition negativer Spiritualität

Erstgutachter: Prof. Dr. Friedmar Apel

Zweitgutachter: Dr. Wolfgang Lange

10. Dezember 2009

Sade, Huymans, Houellebecq —

Positionen einer Tradition negativer Spiritualität

Jens Haarkamp

Übersicht

Methodologische Vorbemerkung 4

Einleitung 6

Der Text und das Reale als Parallelwelten – Konservatismus und die Kategorie des Endes – Objektivismus und Ethik – Huysmans und Houellebecq tief unten

1. Sade und das Böse als Wille der Natur 13

Die Moderne rezipiert Sade – Atheismus und die Kategorie der Natur: Sades Positionen – Sades Clash der Weltanschauungen: Dialogue – Sade, ein schwacher Atheist? – Die Immanenz des Bösen

2. Huysmans Naturalismus des Geistes 28

Huysmans und das Reale – Durtals spirituell-ästhetische Suche in Là-bas – Positionen Durtals – Spiritueller Naturalismus in der Kunst – Spirituelle Selbst- respektive Fremdbestimmung – Huysmans und der psychophysische Parallelismus – Relativismus vs. View from Nowhere – Der theistische Satanismus – Die gesuchte Verführung – Der Des Esseintes des Hundertjährigen Krieges: Gilles de Rais à rebours – Das Verlangen des Succubus

3. Houellebecqs kynische Metaphysik 69

Den Ekel transformieren – Aristokratie und Nihilismus – Lovecraft mit Houellebecq – Lovecrafts Antiästhetik – Masochistisch gewendeter Rassismus – Les Particules élémentaires: der Nihilismus der Spätmoderne – Die Rückkehr des Autors – Houellebecq und der Poststrukturalismus – Der Wunsch nach Todesüberwindung – Bataille und das Andere – Alternativen – From Lust to Murder vs. sozialdemokratische Libertinage – Sade und die schlechte Nachricht – Die Wirklichkeit des Bösen – Houellebecq und der daoistische Konservatismus – Das Ende der Geschichte – Der posthumane Klon, Triumph des letzten Menschen? – Der letzte Mensch und seine Religion – Laotse und ein nihilistischer Konservatismus – Der Kältetod

4. Nachreden 137

I. Sade – II. Das Böse – III. Der Tempel des Apoll

Nachtrag 150

Bibliographie 155

Inhalt 164

Methodologische Vorbemerkung

Im Rahmen der Geschichte spezifischer Motive des Kynismus und der Dekadenz versteht sich diese Arbeit als literaturwissenschaftlicher und kulturgeschichtlicher Vergleich zweier Fins de siècles und ihrer herausragenden literarischen Produkte: Joris-Karl Huysmans *Là-bas* für das ausgehende 19. Jahrhundert und Michel Houellebecq's *Les particules élémentaires* für das ausgehende 20. Jahrhundert. Das Schlüsselmotiv, welches zum Vergleich ansteht, ist die Krise der Spiritualität — Spiritualität nicht als Eskapismus verstanden, sondern als Wahrnehmung der Einheit von Materie und Geist bei betonter Bindung an die materialistische respektive naturalistische Moderne. Darüber hinaus widmet sich diese Arbeit der metatextuellen Qualität und intertextuellen Verfasstheit der zur Diskussion stehenden Werke.

Über die Einordnung in den philosophischen Diskurs entwickeln wir negative Spiritualität nicht als philosophisches System, sondern als semantische Kategorie, die einen nicht-reduktiven Blick auf den Zusammenhang von Sprache und Wirklichkeit erlaubt. Dieses geschieht in Absetzung zu den großen „negativen“ Theorien des 20. Jahrhunderts: Adornos negativer Dialektik und Derridas Dekonstruktion. Nicht Unversöhntheit von Begriff und Sache soll betont und somit einer Reduktion auf die formal-sprachliche Klammer Vorschub geleistet werden, sondern eine Identitätsanschauung von Subjekt und Objekt in nicht-reduktiver Parallelität entwickelt werden.

Diese Arbeit will die Struktur einer solchen semantischen Transsignifikation in den besprochenen Werken aufspüren und somit eine neue literaturwissenschaftliche Kategorie skizzieren. Diese Kategorie verdankt sich einer kritischen Revision der ästhetischen Reflexionen Batailles, Adornos und vieler mehr.

If there must be a god in the house, let him be one

That will not hear us when we speak: a coolness

A vermillioned nothingness, any stick of the mass

Of which we are too distantly a part.

- Wallace Stevens

Einleitung

Anhand literarischer Beispiele aus zwei Fins de siècles soll eine Kategorie negativer Spiritualität zur Erläuterung künstlerischer Referenz auf Außersprachliches entwickelt werden.

Thematisch wird diese Arbeit um das Problem des Bösen und seiner literarischen Behandlung genauso kreisen wie um die Fragestellung literarisch-ästhetischer Signifikanz, die sich als mehr denn bloßes Spiel mit Sprache versteht. Weniger die Dialektik eines sprachlichen Nachschlags auf das vermeintlich Undarstellbare steht im Vordergrund unserer Betrachtung als vielmehr die Grenzen der Darstellung als äußerste Bezugspunkte einer Literatur der Extreme.

Wir werden untersuchen, wie die Protagonisten der Décadence respektive des postmodernen Kynismus, namentlich Joris-Karl Huysmans und Michel Houellebecq und ihre literarischen Selbstentwürfe Durtal (*Là-bas*, 1890) und Michel (*Les Particules élémentaires*, 1998) mit dem Erbe des literarischen Sadismus als Modell einer radikalen Negativität umgehen oder umzugehen bereit sind.

Das bereits erwähnte Böse als außerästhetische (vgl. Georges Bataille) oder ästhetische (vgl. Karl Heinz Bohrer) Kategorie ist negativer Bezugspunkt einer literarischen Praxis. Es wird keinesfalls zu einer bloß anderen Seite eines durch den aufklärerischen Diskurs konstruierten Vernunftbegriffs reduziert; viel eher stellt das Böse eine essentielle Herausforderung durch die mögliche Degradierung menschlicher Existenz dar. Den verhandelten Autoren ist weder eine sprachphilosophische Einklammerung noch ein letztgültiges theologisches System zueigen, um die Erfahrbarkeit des Bösen als Bewegungsrichtung des Realen zu erfassen und Möglichkeiten seines ästhetischen Ausdrucks zu erforschen. Spiritualität bezeichnet hier keine dogmatische Gewissheit, sondern stellt eine Allegorie auf das entropisch verfasste Werden des Realen dar – seine kynische Demaskierung und dekadent-apolinische Ästhetisierung zugleich.

Der Text und das Reale als Parallelwelten

Bei aller Betonung des Ästhetischen ist diese Untersuchung von einem ideengeschichtlichen Interesse motiviert. Dieses Interesse geht einher mit der Frage nach der gedanklichen Verfasstheit der zur Interpretation herangezogenen Texte. Es handelt sich somit weniger, wie etwa bei den philosophischen Ausführungen Georges Batailles oder jenen Autoren dekonstruktivistischer Prägung zum Thema, um die funktionale Form der Literatur innerhalb einer bestimmten philosophischen Konstellation, sondern vielmehr um die literaturwissenschaftliche Einordnung der Strategien der Autoren in ihrer Signifikanz jenseits der rein textuellen Oberfläche.

Gleichermaßen fußt diese Arbeit axiomatisch auf Kategorien philosophischer Provenienz und führt diese als in den untersuchten literarischen Werken dargelegt und expliziert vor. Solcherlei Kategorien sind beispielsweise die Natur, das Böse, das Ende. Philosophische Stichwortgeber seien mit Laotse, Friedrich Nietzsche, Georges Bataille, Michel Foucault und Jean Baudrillard benannt.

Darüber hinaus spielt literaturwissenschaftliches, hermeneutisches Analysewerkzeug eine herausragende Rolle, insbesondere sofern Textexegese zugunsten eines sinnhaften Verständnisses im Rahmen des textlichen Horizonts der zur Interpretation ausgewählten Passagen betrieben wird. Dieses ist insofern heraus erläuterungsbedürftig, als im

Rahmen dieser Arbeit eine Annäherung an sprachphilosophisch-totalitäre Analysemuster dekonstruktivistischer Prägung vermieden werden soll.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Undarstellbarkeitsrhetorik sprachphilosophischer, erkenntnistheoretischer oder ästhetischer Provenienz zu einem Teil zu hinterfragen; zu jenem Teil nämlich, in welchem die nihilistische Abwehr letztbegründender Instanzen zum reinen Werkzeug einer idealistischen Moderne wird. Diese idealistische Moderne hat Rousseau zum Paten.

Anstelle der Substitution essentieller Kategorien durch einen sprachlich-formalen Relativismus der Anschauung, wie sie die Literatur zum sprachlichen Leerlauf verdammen würde, verfolgen wir mit dieser Arbeit eine Form der Reessentialisierung sprachlicher (philosophischer, literarischer) Kategorien. Doch nicht naiver, vitaler Ausdruck (als Folge oder Ursache) authentischen Erlebens soll literarische Sprache auszeichnen, sondern sie soll als stilistisch-ästhetisches Phänomen eine Parallelität zu Natur- und Gesellschaftsphänomenen ausweisen. Diese Kategorie des ‚stilistischen Parallelismus‘, wie wir sie anhand der ausgewählten Literatur entwickeln werden, erlaubt, sich ästhetischen Phänomenen wie Isolationismus des Künstlers oder Selbstreferenzialität einer poetischen Sprachform ganz und gar singulär und also unsoziologisch zu nähern, ohne wiederum inhaltliche Kategorien wie die Darstellung von Gewalt- und Machtphänomenen zu blutleeren formalen Spielereien im machtfreien Raum freier Signifikanten zu erklären.

Es liegt folglich nicht die Absicht vor, unter Verweis auf die textuelle Verfasstheit des, beispielsweise, sadeschen Universums eine Dekonstruktion gewisser Begrifflichkeiten zu betreiben, wie insbesondere jene der Natur es zu erlauben scheint. Zunächst soll hingegen durch eine Analyse von Sades Naturbegriff eine Verschiebung des Schwerpunkts der Diskussion aus der sprachphilosophischen Einklammerung heraus angestrengt werden.

Konservatismus und die Kategorie des Endes

Daraufhin steht die Interpretation der Romane Huysmans und Houellebecqs sowie die Hervorhebung gewisser Elemente, welche diese Autoren sich zum Teil antithetisch zueinander verhalten lassen, im Vordergrund. Doch philosophische Anknüpfungen lassen grundsätzliche Gemeinsamkeiten erkennen.

Die Angst vor den (bei Sade willkommenen) Kräften der Natur ist wesentliche psychische Voraussetzung des Lesers für eine stimulierende Sade-Rezeption. Diese Angst teilt offensichtlich Houellebecq und schwankt zwischen einem Konservatismus protektionistischer Art und einem Konservatismus anarchischer Provenienz.

Eine besondere Rolle spielt Houellebecqs Lovecraft-Essay in diesem Zusammenhang. Doch unabhängig von diesem gelingt durch Lektüre von Lovecrafts Essay „On Nietzscheism“ (Lovecraft 1976, S. 80-86) eine besondere Erläuterung dieses uneindeutigen, materialistischen Konservatismus. Obschon Lovecraft nicht von Natur spricht, so stellt doch der Kosmos bei ihm diese angstbesetzte Kategorie der Allmacht, der absoluten Freiheit und der völligen Ignoranz dar, welcher gegenüber sich der Mensch mit seinen Wünschen und Hoffnungen als irrelevant erweist. Daher Zivilisation und Werte: zur (kurzfristigen) Verteidigung der menschlichen Singularität gegen einen schrecklichen Kosmos, eine grausame Natur.

Doch dieser Zusammenhang von Zivilisation und Kultur erweist sich durch die Lektüre Sades als bloß relativ antithetisch. Ganz apollinisch verfeinert und verästelt sich der Vernichtungswille im Maskenspiel der Zivilisation, findet in der Verführungsrhetorik des aristokratischen Libertins einen ästhetischen Höhepunkt. Sades *Philosophie dans le Boudoir* zum Beispiel isoliert die amoralische Seite der *Liaisons Dangereuses*, lässt diese wuchern bis zum Zerstückelungsexzess. Einmal diese Transversale gezogen, erahnen wir die fürchterlichste Barbarei im feinsten Rokoko-Dekor, die unter den zahlreichen Schichten weißen Puders verborgene Fratze des Libertins und den in seinem Aufklärungsdiskurs verborgenen Machtinstinkt. Von Houellebecq konstatierte Phänomene wie gesellschaftliche Korruptiertheit und animalischer Individualismus erfahren ihre Blüte Ende des zwanzigsten Jahrhunderts im entwickelsten Teil der Welt. Welche besonderen historischen Konstellationen und Machtbedingungen sind notwendig,

um den Menschen in Frage zu stellen? Welcher ästhetischen Mittel bedarf es, wie viel Melancholie, wie viel Travestie ist angebracht, um eine historische Transgression sichtbar zu machen (Houellebecq: „révolution métaphysique“ [vgl. 1998, S. 295])? Wie viel Satanismus verträgt eine spirituell-ästhetische Widerstandserklärung gegen den Materialismus der Moderne?

Houellebecqs Parteiergreifung für den Menschen (letzter Satz der *Particules élémentaires*: „Ce livre est dédié à l'homme“, [Houellebecq 317]) soll weniger im Lichte eines deutlichen Widerspruchs zur antihumanistischen Tendenz der Postmoderne des ausgehenden 20. Jahrhunderts, beispielsweise repräsentiert durch die Schriften Michel Foucaults, gesehen werden (wohlbewusst, dass Houellebecq einen solche Interpretation des Widerspruchs provoziert). Vielmehr soll versucht werden, ein komplementäres Bild zu erzeugen. Dieses wurde in vielerlei postmodernistisch geprägten Analysen dergestalt verhindert, als dass eine grundsätzliche, unauflösbare Dichotomie zwischen naiv-essentieller und diskurstheoretisch-kritischer Betrachtungsweise hergestellt wurde (vgl. die Kritik am essentiellen Identitätsbegriff westlicher Metaphysik im Werk Jacques Derridas).

Objektivismus und Ethik

Es ist an der Zeit, alte Fronten zugunsten neuer, weiterführender Unterscheidungen zu relativieren. Es ist insbesondere angebracht, die Relation von Sprache und Wirklichkeit, Sprache und Körper, neu zu justieren - dem relativistischen Missbrauch des Postulats einer ‚Materialität der Sprache‘ zu entgegnen, die wir erkennen, wenn Derrida beispielsweise diese Materialität zu begründen sucht, indem er den Begriff des Stils auf zwar materielle Grundlagen zurückführt, dem Stilus und der beschreibbaren Wachsunterlage, wobei allerdings diese Objekte letztlich der Einklammerung der Schriftlichkeit verhaftet bleiben (vgl. Derrida 1978, S. 29f). Wer könnte sich hingegen für das Projekt einer Sprengung der metaphorisch-sprachlichen Klammer besser als Zeuge eignen denn Sade?

Wir werden folgende Unterscheidung versuchen zu etablieren, wie wir sie den zur Diskussion stehenden Werken in verschiedener Weise zu eigen glauben: einem

objektiven Außen (Kosmos, Natur) steht eine subjektive, fragile, zeitlich begrenzte Erkenntnis-Entität mit all ihren kulturellen Wertschöpfungen gegenüber.

Eine Frage, die sich quer durch Philosophie und Literatur zieht, ist, inwiefern ein Objektivismus im Sinne einer Souveränität des individuellen Selbstbewusstseins vorhanden ist (bei Foucault: das Selbst mit seinen Freiheitspraktiken, bei Nietzsche: der Übermensch...). Eine Erläuterung dieser Formen des Begreifens von Welt mittels einer moralischen Position, jedoch ohne Verweis auf eine ethische Letztbegründung oder theologische Gewissheit, stellt eine wesentliche Herausforderung an das Verständnis der in dieser Arbeit besprochenen Romane dar.

Die Kategorie der Geschichte, „L’histoire existe; elle s’impose, elle domine, son empire est inéluctable.“ (Houellebecq 1998, S. 316), spielt eine wesentliche Rolle bei Houellebecq - sie ersetzt die grausame Natur bei Sade, den schrecklichen Kosmos bei Lovecraft – ihren Windungen und Mächten ist der Mensch hilflos ausgeliefert. Vor allem: sie existiert objektiv, unabhängig von der Wahrnehmung oder des sprachlichen Zugriffs des Subjekts. Allerdings, so geben *Les Particules élémentaires* zu bedenken, existiert hierüber hinaus der Raum des Menschen, bedroht von außen, expliziert die Geschichte doch insbesondere am Menschen die Tragweite ihrer Macht.

Huysmans und Houellebecq tief unten

Doch keine Natur- respektive Geschichtsgläubigkeit vermag den idealistisch verfassten Geist zu retten. Mit dem Verlust des Glaubens an die immaterielle Seele scheint endgültig das materialistische Zeitalter angebrochen zu sein, in dem das Nervensystem die Kommandobrücke des Körpers übernimmt. Aber es formiert sich in der Kunst eine Form des Widerstandes, der sich keinesfalls in epigonaler Rückbesinnung auf tradierte Mythen erschöpft, sondern eine spezifisch moderne Antithese zur Desavouierung spiritueller Elemente durch einen aufklärerischen Rationalismus darstellt. So finden wir in Michel Houellebecqs *Particules élémentaires* eine kynische Abhandlung der Geschichte des Individualismus des späten zwanzigsten Jahrhunderts in Form eines satirischen, romanesk-philosophischen Metatextes. Einen Ahnen Houellebecqs diesbezüglich können wir in Joris-Karl Huysmans erkennen. Der angestrebte Vergleich zwischen dessen *Là-bas*

und *Les Particules élémentaires* soll uns Aufschluss über die dekadente Dimension der beiden Fin-de-siècle-Romane verschaffen. Darüber hinaus wird die dandyistische respektive kynische Erzählposition der Romane in ihren Unterschieden und Gemeinsamkeiten zu beleuchten sein. Eine herausragende Gemeinsamkeit, die im Rahmen dieser Arbeit als negative Spiritualität bezeichnet und erkundet werden soll, besteht in der aktiven Selbstpositionierung des Autors diesseits der Epoche und Gesellschaft sowie deren Sitten bei gleichzeitig hoher moralischer und kritischer Reflektiertheit.

Zur Erläuterung der Genese einer solchen moralischen Autonomie beginnen wir mit dem Marquis de Sade und lokalisieren das Böse im Innern, markieren den Mythos der Transgression als Spiegelgefecht, bevor wir Huysmans und Houellebecq in die Sphären der Negativität hinabfolgen.

1. Sade und das Böse als Wille der Natur

Nature is Satan's Church

- Lars von Trier

Die Moderne rezipiert Sade

Die Rezeption der Literatur Sades gestaltet sich höchst widersprüchlich, kreist jedoch zu einem Großteil um die Kategorie des Widerstandes. Man versteht das Schreiben Sades als Ausdruck höchster Freiheit, als Form des Protests gegenüber gesellschaftlichen Autoritäten an sich, dem die Gefangenschaft und das Schreibverbot keinesfalls Abbruch tat, diesen vielmehr in seiner Intensität verstärkte.

Dass die unleugbare Gewaltaffirmation der Texte Sades nun zwar nicht unbedingt zur Beschreibung befreiter Umstände taugt, die sadesche Kategorie der Natur unbestreitbar Tyrannei vielmehr legitimiert denn ironisch-satirisch verhandelt, ist den Protagonisten einer formal-modernen Sade-Rezeption vollständig bewusst. Auch Adorno und Horkheimer sehen Sades Moral als eine den kategorischen Imperativ Kants erschütternde radikalisierte Form der Aufklärung (vgl. Adorno, Horkheimer 1947).

Ganz im Sinne einer vergleichbaren dialektischen Formalisierung betont auch Simone de Beauvoir, dass die Inhalte der philosophischen Auseinandersetzungen Sades zwar keinesfalls rezipierbar seien, dass jedoch die Form und also Intensität des literarischen

Ausdrucks Sades den Tatbestand legitimen gesellschaftlichen Protests erfüllen und damit der Form halber in den Kontext der Dialektik Unterdrückung/Protest aufgenommen werden dürften (vgl. Beauvoir 1972).

Der Film *Quills* von Philip Kaufman (USA 2000), basierend auf dem gleichnamigen Drama von Doug Wright (1996), überträgt den Mythos Sade als Figur gesellschaftlichen Protestes in die Postmoderne wenn er suggeriert, Sade habe an die Wände seines Verließes mit Blut und Exkrementen geschrieben, um die Freiheit des Ausdrucks gegenüber den Umständen der Unterdrückung zu wahren. Diese Auseinandersetzung mit Autorität scheint wesentliches Element einer modernen Rezeption Sades zu sein, so auch jener Beauvoirs, welche die Ethik Sades zunächst zwar als Folge dessen psychischer Verfasstheit begreift. Die Umwandlung jedoch der individuellen, psychologisch-sexuellen Ausgangslage in eine Philosophie der Natur ist für die moderne Sade-Rezeption wenn auch nicht inhaltlich, so doch formal als rebellische Expressivität im Sinne einer aufrichtigen Wahrheitsuche interessant. Beauvoir sagt, dass der Inhalt der Erfahrung unwichtig ist gegenüber der individuell-menschlichen, aufrichtigen Absicht des Erfahrungsträgers. Diese humanistisch-existenzialistische Hervorhebung der Wahrhaftigkeit der Individualität der Erfahrung stellt sich als eine Art Formalisierung des sadeschen Œuvres dar, wie sie auch Georges Bataille im Kontext seiner Philosophie der Transgression zu vollziehen suchte.

Die Hochschätzung Sades als Meilenstein in der Geschichte der Befreiung mag aus rein marxistischer Perspektive zu individualistisch ausgerichtet sein, der französischen Revolution als kollektivem und historischem Ereignis nicht genügend Rechnung tragend, jedoch ist die formalistisch-antirepressive Struktur einer modernen Lektüre Sades unverkennbar. Eine solche Interpretation respektive Positionierung des Rezipienten setzt sich, wie erwähnt, im postmodernen Film mit seinen pseudoauthentischen, letztlich jedoch beliebigen historischen Bezügen fort, wie Kaufmans/Wrights *Quills* zeigt.

Der Naturbegriff Sades ist jedoch eine essentiell-anthropologische Kategorie, da er uns eine Erkenntnis über den Menschen und die Wirklichkeit nahebringt; eine Erkenntnis, die den Antagonismus von Repression und Befreiung keinesfalls unterstreicht, sondern aufhebt.

Der moderne Versuch einer theoretischen Einbindung der Texte Sades in eine Form quasi-theologischen Zusammenhangs von herrschender Ordnung und Revolte hat zwei Seiten. Zum einen ist eine Essenzialität der Erfahrung Voraussetzung, die einer anthropologischen Wahrheit gehorcht. Zum zweiten jedoch überspringt auch Georges Bataille jedwede inhaltlich-ästhetische Auseinandersetzung mit dem Werk Sades und benutzt dieses als rein formalen Baustein einer Variation seiner Dialektik der Überschreitung.

Jedoch ist das Argument, dass wir bei Bataille finden, äußerst differenziert. Bataille sucht den Gehalt der Texte formal einzuholen und spricht in *Sade et la morale* von einer quasi-dialektischen Transgression von Sprache in den Bereich des Nichtsprachlichen, von einer durch sprachlichen Nachschlag uneinholbaren Erfahrung:

Si nous n'avons pas nécessairement à traiter autrui comme faisaient les héros des 120 Journées, du moins, au delà d'un certain point, la distance impliquée dans la libération morale est-elle exactement marquée par ces crimes. Les facilités du langage cessent dès lors d'être recevables.

(Bataille 1947, zitiert nach: CEC VII, 1979, S. 451)

Der Moment, so Bataille weiter, in welchem ich spreche kann nicht der Moment sein, von welchem ich spreche (vgl. Bataille, 1979, S. 452). Diese Lebensferne der Sprache, weitergeführt zur Behauptung der Undarstellbarkeit der extremen Erfahrung, lässt Sade als unmöglichen Grenzgänger erscheinen, als Moralisten der Amoral, denn Sade sucht mit Moral konstituierender Sprache Amoral zu repräsentieren.

Atheismus und die Kategorie der Natur: Sades Positionen

Doch wie genau vollzieht sich bei Sade diese angeblich unmögliche Transgression vor dem Hintergrund seines atheistischen Antitranszendentalismus? Zunächst soll eine Klärung seines Begriffs von Natur zu einem Verständnis des Immanenzgedankens bei Sade beitragen.

Ist die Natur bereits unendlich und unergründlich, bedarf sie, um ihrer Erklärung willen, keinesfalls der Annahme eines bei weitem unergründlicheren und unerklärlicheren

Schöpfergottes, argumentiert ein Sterbender gegenüber den um Missionierung bemühten Priester im *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, den wir weiter unten ausgiebig besprechen werden. Die Natur entfaltet jene Gesetze, deren Befolgung religiöse und sittliche Skrupel zu verhindern suchen. Ist jedoch Natur die alleinige Kraft, welche den Kosmos bewegt, so ließe die Entfaltung gewisser, der Natur inhärenter Gesetzmäßigkeiten wiederum eine Normativität entstehen, welche die Bestrafung des Regelbruchs legitimieren würde. Hier unterscheidet sich jedoch Sades antinormativer Naturbegriff von jeglichem Versuch, kulturell gefestigte Verhaltensnormen als naturadäquat zu legitimieren. Sades Naturbegriff impliziert, wie wir der *Juliette* entnehmen können, die systematische Zerstörung jeglicher Rechtfertigung kultureller und kulturell fundierter zwischenmenschlicher Bindungen durch Verweise auf Strategien der Natur. Die Kritik an der Institutionalisierung natürlicher Fortpflanzungsstrategien vollführt Sade insbesondere durch Verabreichung eines Gifts, welches, so Sade, der Natur selbst entlehnt ist. Die argumentativ vollzogene Rechtfertigung des Lustmords, des Inzests, der Prostitution, der Sodomie etc. stellt eine gezielte Zerstörung kultureller Überformungen scheinbar natürlicher, lebenserhaltender Prinzipien dar, ist doch in Wahrheit die Zerstörung von Leben, Sade zufolge, das natürliche Prinzip schlechthin, attribuiert mit einem Begriff absoluter Freiheit.

Der Natur wohnt bei Sade die absolute Negation inne, welche jedoch keinesfalls das Prinzip sprachlicher Repräsentation in Frage stellt, an keiner Stelle Abbildung von Welt zur Unmöglichkeit erklärt. Im Gegenteil scheint die sadesche Negation Produkt einer hierarchischen oder zumindest parallelistischen signifikanten Struktur: so wie die Spiegel im Boudoir der Madame de Saint-Ange die Körper zerlegen und ins Unendliche vervielfältigen, so operiert der Ausdruck Sades im Sinne einer transitorischen Signifikanz, welche die Negation als letztlich kosmisches Urprinzip zu offenbaren sucht – Sprache ist kein Fremdkörper im Kosmos, vielmehr selbst Metapher für Handlung, machtbewusste Aktion. Doch bevor wir Sprache und Akt dergestalt verschränken, gilt es, dem Naturbegriff Sades auf den Grund zu gehen.

Sades Clash der Weltanschauungen: Dialogue

Das Gespräch zwischen dem Prêtre und dem Moribond verläuft so ganz anders, als der Prêtre es angelegt hat; der dem Tod Geweihte zeigt keinerlei Reue vor Gott und bittet keinesfalls um Vergebung für seine Verfehlungen, vielmehr vermag es der Moribond am Ende, den Priester um seinen Glauben zu bringen.

Die Reue, zu der sich der Sterbende bekennt, bezieht sich auf die in seinen eigenen Augen lediglich halbherzig vollzogene Verwirklichung einer derivativen Natur. Nicht genügend den Intentionen einer allmächtigen Natur gefolgt zu sein, ist nach Aussage des Sterbenden eine Schwäche gewesen, welche man ihm zur Last legen kann. Die Befolgung des Willens der Natur wird somit bei Sade zu mehr als bloß einer Befreiung von zivilisatorischen Ketten, repräsentiert durch die Institution Kirche. Es handelt sich letztendlich um einen moralischen Anspruch, den immoralischen Prinzipien des natürlichen Triebs treu zu folgen:

Aveuglé par l'absurdité de tes systèmes, j'ai combattu par eux toute la violence des désirs, que j'avais reçus par une inspiration bien plus divine, et je m'en repens, je n'ai moissonné que des fleurs quand je pouvais faire une ample récolte de fruits... Voilà les justes motifs de mes regrets, estime-moi assez pour ne m'en pas supposer d'autres. (Sade 1990, S. 4)

Die Reue des Sterbenden, sich nicht gänzlich der Natur verschrieben zu haben, pervertiert den moralischen Anspruch des Priesters als Vertreter der gesellschaftlichen Institution Kirche. Fragen wir den Sterbenden, so führt nicht die ungenügende Kontrolle der eigenen Gelüste zu moralischer Verurteilung, sondern, ganz im Gegenteil: die bloß inkonsequent vollzogenen Akte der Ausschweifung bestehen der Gewissensschau nicht, da sie noch intensiver, noch rückhaltloser hätten ausfallen können. Der Clou der Umwertung durch Sade besteht weniger im argumentativ dargelegten Atheismus, sondern vielmehr in der Umwertung von Kategorien der Moral und des Wertes. So ist Unglück direktes Ergebnis von Sittlichkeit und Tugend, wie wir den *Infortunes de la vertu* entnehmen können; Glück und gesellschaftliche Anerkennung speisen sich hingegen aus dem Laster, wie die *Juliette* uns lehrt.

Der Priester sieht in der vom Moribond beschwörten heiligen Allmacht der Natur eine bloß

korrumpierte Natur und kritisiert, der Sterbende vergöttliche lediglich diesen Aspekt Natur:

Vous prêtez à la chose créée toute la puissance du créateur, et ces malheureux penchants vous ont égaré - vous ne voyez pas qu'ils ne sont que des effets de cette nature corrompue, à laquelle vous attribuez la toute-puissance.

(Sade 1990, S. 4)

Dieser Verweis des Priesters ist gewiss der Stachel im Fleisch der Philosophie Sades. Der Vorwurf ist nicht zu verkennen, die Natur ersetze bei Sade die Lücke, die Gott hinterlässt. Sie werde somit zu einer omnipotenten, letztinstanzlichen Kategorie, zum Urgrund allen Seins verklärt und gebe somit Raum für eine neue totalitäre Referenz.

Das Argument des Moribond ist zunächst dem skeptischen Theodizeeproblem nicht unähnlich. Aus welchem Grunde sollte ein allmächtiger Gott eine korrumpierte oder korrumpierbare Natur erschaffen? Die Frage nach der Rechtfertigung Gottes vor dem Hintergrund der Präsenz des Bösen dient dem Sterbenden, die Argumentation des Priesters eines immanten Fehlschlusses zu überführen. Der Prêtre führt den freien Willen ins Feld, die Eigenverantwortung des Menschen in seinem Handeln. Diese Theorie, vor dem Hintergrund der vom Priester postulierten Koexistenz von Allmacht und Güte Gottes, bringt der Moribond als These auf den Punkt, der Schöpfer habe willentlich gefuscht, um seine Schöpfung in Versuchung zu führen oder zu testen:

Ainsi ton dieu a voulu faire tout de travers pour tenter, ou pour éprouver sa créature; il ne la connaissait donc pas, il ne se doutait donc pas du résultat?

(Sade 1990, S. 4)

Diese Formulierung des theologischen Arguments des freien Willens lässt klar werden, dass dieses als Lösung des Theodizeeproblems kaum tauglich ist, da Gott ja nach wie vor an einer Entwicklung des Menschen in seinem Sinne gelegen ist und eine Neutralität in Hinblick auf die Freiheit der Wahl nicht gegeben ist. Zudem, so der Moribond, wusste Gott in seiner Allmacht bereits von vorneherein das Ergebnis der Entscheidung des Menschen, womit dem Prinzip des freien Willens grundsätzlich widersprochen ist.

Nun flüchtet sich der Prêtre in ein Argument der Undurchschaubarkeit des Willens Gottes, um sich vor weiteren Angriffen des Moribond zu schützen. Die an dieser Stelle folgende

Replik des Sterbenden stellt jedoch die Kategorie Gott grundsätzlich als Verkomplizierung eines Sachverhalts in Frage. Der Moribond wirft seinem Gegenspieler vor, nach Urgründen zu suchen, welche die Antworten auf die Fragen der Existenz noch schwieriger erscheinen lassen, als das Erfassen der Natur sich ohnehin schon gestaltet. Der materialistische Ansatz, das Begreifen der Natur durch eine verfeinerte Physik voranzutreiben anstelle durch religiöse Spekulation, ist ein dem Prêtre wohlbekanntes atheistic Argument. Die Möglichkeit rationellen Begreifens der Dinge ist Beweis ihrer Existenz, so der Moribond; die am Theodizeeproblem exerzierte Unmöglichkeit des Verstehens Gottes ist Beweis genug für seine Nichtexistenz. Der Moribond fordert den rational nachvollziehbaren Gottesbeweis. Die menschliche Natur selbst schafft sich die Idee eines Gottes, so seine Schlussfolgerung, welcher jedoch weltlicher Auseinandersetzung verhaftet bleibt und somit permanent zur Disposition steht:

Ton dieu est une machine que tu as fabriquée pour servir tes passions, et tu l'as fait mouvoir à leur gré, mais dès qu'elle gêne les miennes trouve bon que je l'aie culbutée, [...]

(Sade 1990, S. 6)

Anstelle der Illusion göttlich attribuerter Willensfreiheit anzuhängen, die sich quasi von selbst ad absurdum führen würde, stellt sich der Moribond als Marionette einer entfesselten Natur dar. Die Überzeugungskraft dieser These liegt in ihrer widerspruchsfreien Logik. Sie schafft, was der Glaube an Gott nicht zu bewerkstelligen vermag: eine unvoreingenommene Sinnstiftung aller Elemente des Daseins innerhalb der erfahrbaren Wirklichkeit. „Ainsi donc tout est nécessaire dans le monde“, fasst der Priester die Gedanken des Sterbenden zusammen, nicht jedoch ohne weiteren Hintergedanken in der Argumentation. Als habe der Moribond in der Verabschiedung des ausschließlich gütigen Gottes eine Lösung der Theodizeefrage zugunsten der Religion intendiert, sucht der Priester seinem Gesprächspartner eine allmächtige Instanz als ordnende Hand, als Urgrund des Weltgefüges erneut schmackhaft zu machen. Dagegen spricht der Moribond jedoch von der Selbstgenügsamkeit der Natur, die zwar eines ersten Grundes bedarf, dieser jedoch keinen anderen Regeln folgt als jenen der Natur selbst. Diese, nennen wir sie einmal Theorie des Urknalls, importiert alle Attribute des Göttlichen in die Natur, ohne dass letztere hierdurch ihre rationale Erfassbarkeit verliert.

Die Frage nach dem Beweis göttlicher Wunder ist die Frage nach der Existenz von Vorgängen, die den Naturgesetzen widersprechen. Zudem bedürfe Gott, so der Moribond, keinerlei indirekter Zeichen seiner Existenz. Gott würde sich klar zu erkennen geben und keinerlei unterschiedliche Interpretationen würden zu der Vielzahl von Religionen führen. Der Moribond fordert außerdem, ganz rechtspositivistisch, den Respekt vor den weltlichen Mächten und Gesetzen, denen sich auch Religionsstifter zu fügen haben. Daher ist es dem Moribond nur zu verständlich, dass der aufrührerische Jesus seiner gerechten Strafe zugeführt wurde.

Nach dieser Provokation leitet nun der Prêtre seine letzte Attacke ein: die Hoffnung auf den gerechten Lohn in einem Leben nach dem Tode. Die materialistische Interpretation des Verurteilten hingegen sieht im Prinzip der Natur zuvorderst die Wiederverwertung des Materials, wenn er davon spricht, dass in der Welt nichts verloren gehe. Zudem sei das Nichts keine änstigende Idee, vielmehr seien alle anderen Theorien zum ewigen Leben vom Stolz der Lebenden geprägt.

Die rationalistische Abwehr der obskuren Anliegen der Religion, die materialistische Beschreibung der Existenz, sind keinesfalls ausreichende Grundlagen für letztinstanzliche Begründungen für Werte, Moral und Gerechtigkeit. Wenn am Ende der Prêtre sich in den Armen der Frauen wiederfindet, als „*homme corrompu par la nature, pour n'avoir pas su expliquer ce que c'était que la nature corrompue*“ (Sade 1990, S. 11), so ist dies mehr als der rhetorische Sieg seines atheistischen Widerparts. Der Priester vermochte nicht, den Begriff einer korrumpierten Natur zu erläutern. So wurde er selbst von der Natur korrumpiert. Dieser ironische Hinweis Sades auf das rhetorische Malheur des Priesters gestattet uns einen Blick auf das wahre Anliegen der Natur und der Funktion von Sprache. Diese liegt in der aktiven Rolle als Medium der Verführung, die Sade ihr zuweist.

Die Natur als durch den Menschen zur Entfaltung gelangende, sich selbst genügende Kraft bedarf keines Schöpfers oder einer moralischen Rechtfertigung. Die Natur ist das immanent-Böse, das, so lernen wir bei Sade, durch die Institutionen weltlicher sowie geistlicher Macht weniger eine zivilisatorische Hemmung erfährt, sondern vielmehr gerade in diesen kulturellen Verfeinerungen seine Ausdrucksform auf der Höhe der jeweiligen Zeit findet. Die Natur ist bei Sade eine Kategorie der Immanenz, ähnlich jener

der Macht bei Nietzsche. Der Natur sind gewisse Attribute immanent, dies bedeutet, diese Eigenschaften sind nicht hergeleitet oder Produkte eines äußeren Aktes.

Sade, ein schwacher Atheist?

Ganz in der Tradition La Mettries, Helvétius und d'Holbachs geht Sade von einer letztlich uneingeschränkten Beschreibungsmöglichkeit der Natur durch rationale Zugriffe aus. Ohne diese materialistische Tradition bleibt Sade unverständlich, ihr deterministisches Weltbild ist dem radikalen Individualismus sadescher Provenienz grundsätzlich zueigen. Dieser materialistische Determinismus wird jedoch zudem bei Sade durch eine Metaphysik der Natur überhöht. Die Natur wird betrachtet, um sogenannte letzte Fragen zu verhandeln. Die Jenseitsbetrachtung des metaphysischen Ansatzes, die Suche nach der letzten Instanz respektive dem verbindlichen System wird in die sich in permanenter Bewegung befindliche Materie selbst verlagert. Die Metaphysikkritik des Physikalismus Sades, um diesen modernen Begriff anzuwenden, besteht in der Transgression einer materialistischen Negativität, welche wiederum in den Rang einer neuen Metaphysik gehoben wird. Anstelle den freien Willen bloß deterministisch zu negieren, sucht Sade nach der Negativität im Willen selbst. Der Wille gerät zu einem Ausdruck des Bösen.

Das zerstörerische Prinzip der materialistischen Weltanschauung Sades sieht in der gewalttätigen Kollision separierter, atomisierter Elemente ein Grundprinzip der Natur. Sade parallelisiert diese fundamentale Gewalt als Ausdruck der Natur mit der menschlichen Psychologie des Lustempfindens. Strategisch sucht Sade eine invertierte Ethik zu systematisieren, die in der Sittlichkeit einen der Natur zuwiderlaufenden und daher Unglück verursachenden moralischen Code zu erkennen meint, hingegen im Laster eine naturkonforme, somit Glück herstellende Verhaltensweise sieht. Die Negativität besteht paradoxerweise in der radikalen Bejahung des Nichts als Referenz der Natur. Diese ist nämlich als Letztinstanz keinerlei höherem Prinzip unterworfen, weder einem schöpferischen Zweck noch transzendenten Werten in jeglicher Form. Die Negativität besteht in dieser Anerkennung der metaphysischen Leere, auf welche die Natur ihrem entropischen Prinzip gemäß verweist.

Sade greift zum letzten Mittel, seinen Zeitgenossen diesen Gedanken verständlich zu

machen, wenn er in der *Juliette* Mord als naturkonform zu rechtfertigen sucht. Houellebecq wird in den *Particules élémentaires* diese praktische Anwendung einer sadeschen Ethik anprangern, wenn er unterstellt, die Gedanken und Ideen der 68er-Generation führten ohne große Umwege zu den Morden Charles Mansons. Die von Sade betriebene Umwertung der Werte ebnet den Weg zu einer Totalisierung der Prinzipien der Natur, zugleich zu einer Transgression des kulturell Tradierten. Der entschiedene Atheismus Sades erscheint bei gründlicher Reflexion vielmehr als praktischer Atheismus. Die Handlungen der Sadeschen Helden, ihre rhetorischen Angriffe auf die etablierte Moral, richten sich weniger gegen deistische Überzeugungen, obschon der Sterbende gewiss ein klares Motiv in der Argumentation verfolgt. Doch die Taten respektive die Verführungen zum Bösen richten sich in erster Linie gegen das vorherrschende Wertesystem. Der Atheismus des Sterbenden vollzieht sich nicht im argumentativen Für und Wider, sondern in den seiner Natur gemäßen Verbrechen, hier: der rhetorisch raffinierten Korruption des Priesters. Daher unsere Eingangsthese zu Beginn dieses Kapitels: Sprache ist bei Sade rhetorische Verführung und machtbewusste Aktion. Es ist also weniger der theoretisch-philosophische Standpunkt des Sterbenden von entscheidendem Interesse als vielmehr die konsequente Durchführung dessen, zu dem die Natur ihn antreibt.

Sade der Philosoph präsentiert seinen Lesern zwar ein klares atheisches System im Sinne d'Holbachs. Die literarische Dimension allerdings, also der rhetorisch-formale Ausdruck des Willens der Natur im Werk Sades, läßt den Atheismus seines Autors nunmehr als bloß logische Raffinesse einer konsequenten spirituellen Negativität erscheinen, die den Schöpfergott durch einen praktischen Atheismus herauszufordern sucht.

Denn die radikale Umwertung des sittlichen Konsens vollzieht sich selbstverständlich vor dem Hintergrund einer ethischen Disposition, da die Transgression, die Überschreitung von Tabus, bei Sade der Konstitution von Natur immanent ist. Die Kategorie des naturgemäßen Verbrechens referiert eine spirituelle sittliche Norm, welche durch den das Leben negierenden, jedoch von der Natur gedeckten verbrecherischen Akt herausgefordert wird. Die Negierung dieser Norm durch praktischen Atheismus ist nichtsdestoweniger, um diese gewagte These aufzustellen, ein schwacher Atheismus, ein

Agnostizismus, im Zweifelsfalle gar eine Form des Apatheismus. Nichts erscheint allerdings fehlgeleitet, mag an dieser Stelle eingewendet werden, als ausgerechnet in Sade, einem der explizitesten Atheisten in der Geschichte der Philosophie, einen nur schwachen Atheisten zu sehen, der atheistische Argumentation nicht als Befreiung zur Wahrheit einsetzt, sondern als Mittel zum bösen Zweck.

Die letztinstanzliche Disponiertheit seiner Kategorie einer allmächtigen Natur mag einen ersten Hinweis bedeuten, doch unser Argument erschöpft sich nicht in dem Verdacht des Priesters, Sade habe Gott lediglich durch die Natur ausgetauscht. Vielmehr ist die Natur selbst im Kern auf Negativität aufgebaut und bedeutet aus ihrer Anlage heraus immer schon Überschreitung menschlicher Kategorien und Interessen. Die Natur verweist somit ganz klar auf eine absolute Form der Negativität, wie sie der Ursache-Wirkung-Materialismus d'Hohlbachs und anderer allein nicht kennt.

Die korrumpierte Natur wird in Sades *Dialogue* zu einem Agent provocateur, einer aktiven Macht oder Kraft, getragen von Sprache. Die Situation der Korrumpiertheit erweist sich weniger als peinlicher Ausnahmefall im Werk eines allmächtigen und guten Schöpfers sondern als universelles Telos aller Aktivität der Natur. Die Korrumpierung des Priesters ist Ergebnis jener Transgression, durch welche sich die Natur permant selbst bestätigt. Die Natur ist korrumpiert - und diese Korrumpiertheit ist von Anfang an ihrer teleologischen Bewegung immanent: im Zuge dieser Einsicht reißt die Flut der Worte den Priester selbst hinweg, den Schöpfer und Verteidiger ethischer Beschränkungen und zivilisatorischer Barrikaden.

Die Gewalt bei Sade ist eine logisch folgende Anwendung seiner Philosophie der Natur, welche insbesondere aus den besprochenen Gründen eine Philosophie des Bösen zu implizieren scheint. Sade erhebt in mannigfaltiger Weise Einspruch gegen die These einer lebenserhaltenden Funktion der Natur. So sind die Akte der Sodomie oder die Verweigerung des Schutzes der Nachkommen insbesondere in diesem Kontext zu begreifen. Die Natur selbst ist dem Leben gegenüber indifferent. Die Sadesche Ethik ist eine Übung in eben dieser Indifferenz, die einen Einklang des Menschen, seiner Kultur und Sprache mit dieser Natur herzustellen sucht.

Die Frage bleibt, ob die Ethik Sades eine Kategorie des Bösen beschreibt, oder eine

solche Kategorie lediglich eine von außen an das literarische Projekt Sades herangetragene darstellt. Wie können wir das Problem der Transgression als ein immanentes lösen, das bedeutet: die Überschreitung der Moral weniger als einen Akt begreifen, der nach wie vor an eine von außen definierte Moral gebunden ist, sondern als grundsätzlich immanentes Prinzip?

Die Immanenz des Bösen

Die Frage nach dem Problem des Bösen als Widerspruch zum Gottesbild der abrahamitischen Religionen zeigt sich überraschenderweise auch für die Religionskritik Sades als Hebel, die Gewissheiten des Priesters zu unterminieren. Da das Böse existiert, erweisen sich die behaupteten Eigenschaften Gottes umfassende Liebe Gottes, seine Allmacht und seine Allwissenheit als miteinander unvereinbar. Sollten wir zur Lösung des Problems Gott eine dieser Eigenschaften absprechen, so bliebe uns ein der Verehrung unwürdiger Gott. Ganz das Böse als Wahrheit der Natur affirmierend weist der Sterbende auf die Inkompabilität der Natur mit dem Gottesbild der monotheistischen Religionen hin. Es handelt sich natürlich nicht um eine Empörung über Gott. Wesentlich ist nichtsdestoweniger die Essenzialität, die der Kategorie des Bösen zugeschrieben werden muss, um die Eigenschaften Gottes in ihrer Kombination als fragwürdig erscheinen zu lassen.

Die Religionskritik Friedrich Nietzsches hingegen ist nicht an die Theodizee-Frage geknüpft. Nietzsche sieht den Untergang der Religionen voraus; ihre Bedeutung im Leben der Menschen verblasst, und sie mögen bestenfalls jenseits des tradierten Glaubens zu einer neuen metaphysischen Aktivität gelangen. Das Problem des Bösen als Anklage oder zumindest, wie bei Sade, Ausgangspunkt einer logischen Induktion, stellt sich bei Nietzsche nicht. Die Essenz des Bösen wird bei Nietzsche schlicht zu einer Frage der Perspektive.

Sades Atheismus allerdings belässt althergebrachte Kategorien wie Allmacht und das Böse, verquickt diese mit einem materialistischen Atheismus und findet die Antwort auf letzte Fragen in einem Naturalismus der Zerstörung. Die Natur bei Sade ist der immanente Ausdruck der Transzendenz: die Überschreitung und Suche nach den

Objekten der Transgression im Diesseits selbst. Das Scharnier bildet die universelle Wirklichkeit des Nichts als ihnen gemeinsame Referenz. Dieses philosophische System, oder vielmehr literarische Projekt, erlaubt die permanente Transgression des tradierten Wertesystems durch Perversion, zugleich allerdings die restriktive Unterwerfung unter ein immanentes, gar totalitäres Prinzip. Die Transgression, also die Zerstörung der Begrenzungen kultureller, religiöser und ethischer Art, gestaltet sich im Grunde genommen als eine Pervertierung dieser Grenzen respektive ein Gebrauch dieser Grenzen als Leitfäden der Perversion, oder als eine Art spiegelverkehrter Anschauung. Sades Transzendenz im Innern ist ein Verweis auf das umgebende Nichts, oder, um in der Perspektive Sades zu verbleiben: auf die Allmacht der Natur als zerstörerischer Wille.

Gefragt nach seinen Erwartungen an den Tod vermischt der Sterbende beiderlei Perspektiven, als handle es sich um zwei Seiten einer Medaille: sein erster Teil der Antwort besagt, er habe keine Angst vor dem Nichts; im zweiten stellt er sich als Teil einer immerwährenden Natur dar. Die Natur ist das Nichts, und das Nichts ist die immerwährende Natur. Die Bewegungsrichtung von Sprache ist hier keinesfalls das Nichts im Sinne einer sukzessiven Aufhebung der repräsentativen Funktion von Sprache (vgl. Samuel Becketts Trilogie), sondern Sprache als Träger sich essentiell entfaltender Vernichtung. In Sades Texten spricht die korrumpierte und korrumpierende Natur, möchte man dem Priester beipflichten. Statt mit Zersetzung der Darstellung haben wir es also mit einer Darstellung der Zersetzung zu tun.

Wir entwickeln anhand der Argumentation Sades eine Kategorie, die uns bei der Erfassung der literarischen Fins de siècles zweier Jahrhunderte hilfreich sein wird: Spiritualität unter metaphysikkritisch-antitranszendentalen Vorzeichen, also eine negative Spiritualität.

Die an Michel Houellebecq zu richtende Frage wird lauten: wie kann sich der Moralismus eines kynischen Autors entfalten, wenn er sich zugleich an kein moralisches System letztinstanzlich gebunden fühlt und sich als Teil und Produkt der seiner kynischen Kritik unterworfenen Gegenwart selbst erkennt?

Zunächst aber werden wir Huysmans zu fragen haben: Wie kann der religiöse Sucher seine Spiritualität definieren, wenn er die Essenz zugleich in der naturalistischen

Perspektive aufgehoben sieht?

2. Huysmans Naturalismus des Geistes

Our method is science, our aim is religion.

- Aleister Crowley

Huysmans und das Reale

Zunächst ist zur Erzählweise Huysmans grundsätzlich anzumerken, dass seine Protagonisten in jeder Situation dem Realen verhaftet bleiben. Das Reale zeichnet sich in *Là-bas* (Referenzausgabe: Paris, 1985) durch körperliche Bedürfnisse einerseits aus, zum anderen durch eine Überführung der Recherche und der Darstellung ihrer Ergebnisse in Alltagskonversation. Ganz deutlich wird diese Gebundenheit an das Reale beispielsweise durch die Selbstanalyse des Protagonisten Durtal im Rahmen einer Ökonomie sexueller Bedürfnisbefriedigung, zum anderen durch die Ironisierung der Probleme des Junggesellendaseins mittels der Rolle des Concierge oder auch durch die ungewöhnliche Entscheidung Durtals, seine Wohnung aufgrund eines bevorstehenden Besuchs seiner Geliebten, der Madame Chantelouve, eigenhändig zu säubern (vgl. Huysmans 181ff). Diese Einflechtung des Récits in materielle, also körperliche und soziale Gegebenheiten findet ihren Höhepunkt in der Beschreibung der Umstände, unter denen sich die Handlungsträger im Glockenturm der Saint-Sulpice zur unzeitgemäßen Unterredung einfinden. Diese Treffen sind grundsätzlich kulinarischer Art (vgl. Huysmans 160ff). Ganze Kochrezepte werden von Huysmans zusammengefasst, Käse zum Dessert

und Kaffee zum Aperitif gereicht. Zugleich sind Fragen der Beheizung des Glockenturms konstitutiv für das Wohlempfinden von Gastgeber und Gäste (vgl. Huysmans 62ff), bevor dieses Thema zu einer eventuellen Modernisierung der Kirchengebäude — und damit der Glocken — übergeleitet wird.

Darüber hinaus transformiert Huysmans die intellektuelle Recherche des Schriftstellers Durtals in Konversation. Durtal fragt, hört zu und führt Selbstgespräche. Auch sein Schreiben gestaltet sich als kommunikativer Prozess. Der Leser wird sanft von der Reflexion in die Schrift geführt, so dass wir zum Teil die Inhalte der Studie Durtals über Gilles de Rais vorgeführt bekommen. Die Stimmen in ihrer Vielfalt erzeugen die Inhalte des *Récits*, die Diskussionen sind Quellen der Recherche Durtals; sie sollen ihm die Fragen beantworten, die er an das Phänomen Gilles de Rais stellt - und Fragen nach einem signifikanten Stil für Literatur mit dem Wunsch, dieser neue Stil möge eine spirituelle und philosophische Haltung abbilden. Somit wird deutlich, dass die Einbindung des *Récits* in höchst weltliche Kontexte keinesfalls die spirituelle Fragestellung Durtals konterkarieren oder gar ironisieren soll. Es handelt sich um Huysmans Versuch, seiner Verpflichtung gegenüber dem naturalistischen Stil gerecht zu werden respektive der Vision Durtals Tribut zu zollen, spirituelle Verfasstheit und materialistischen Realismus in Bezug zueinander zu setzen. Dieser *naturalisme spiritualiste* (Huysmans 31) ist nicht der Endpunkt eines sich unwiederruflich dem Katholizismus verschreibenden Autorsubjekts, sondern er markiert den Beginn der Suche Durtals. Es stellt sich die Frage, in welcher Weise der *naturalisme spiritualiste* mit der Kategorie der Negativität, wie wir sie ins Spiel bringen, deckungsgleich ist.

Die Negativität, die wir meinen, ist keine adornoische Kritik am Geist begrifflicher Identifikation (vgl. Adorno 1998). Sie besteht hingegen in der souveränen Selbstsetzung des Kynikers oder Dandys in der materiellen Welt. Diese Selbstverortung ist durch Involvierung wie Abscheu gleichermaßen geprägt. Die Objektivität der negativen Position würde Adorno möglicherweise als identifikatorische Bejahung der Verneinung brandmarken (vgl. Adorno 1998, S. 354).

In Sinne dieses Selbstbewusstseins sind Kyniker und Dandy als apollinische Künstler zu betrachten. Sie versagen sich der Hingabe an den Geschmack der Zeit, hingegen

manifestieren sie ein Principium individuationis, eine Ich-Werdung, durch welche der Künstler versucht, den nicht fixierbaren, unhaltbaren und grausamen Kräften der Natur Grenzen zu setzen, und zwar indem er eine Form geheimen Bundes mit ihr eingeht.

Durtals spirituell-ästhetische Suche in Là-bas

Joris-Karl Huysmans entwirft seinen Protagonisten Durtal als einen Doppelgänger des Autors, zugleich Quelle literarischer Authentizität und Projektionsfläche für spirituelle Eskapaden. Durtal ist ein Autor, der die Geschichte Gilles de Rais nachzuerzählen sucht, dabei vor allem das Geheimnis der Janusköpfigkeit Gilles des Rais recherchiert. Der aktive Satanismus Gilles de Rais, dessen alchemistische Experimente sowie Dämonenbeschwörungen münden in einen sadistisch motivierten Massenmord an einer nach wie vor unbekanntem, jedoch wohl in die Hunderte gehenden Zahl an Kindern. Diese Entwicklung Gilles de Rais war nicht abzusehen, so Durtal, war Gilles de Rais doch als Marshall von Frankreich, Kunstkenner und Organisator großer Gottedienste über entsprechenden Verdacht erhaben. Huysmans Protagonist Durtal sieht in Gilles de Rais die Theorie der Nähe der Extreme, wundergläubiger Katholik auf der einen, Adept satanistischer Praktiken und sadistischer Transgression auf der anderen Seite, bestätigt. Seine Interpretation der von Durtal zu Recherchezwecken besuchten schwarzen Messe bestätigt zudem die dem Roman zugrunde liegende Querfront von traditionalistischem Katolizismus und theistischem Satanismus zu von Durtal opponiertem modernem Materialismus, obschon er sich selbst weder in katholischen Dogmen noch in satanistischer Blasphemie heimisch fühlt. Basierend jedoch auf einer Oppositionshaltung zu moderner, demokratischer, materialistischer Lebensführung, die Durtal zufolge in bürgerlichem Mittelmaß endet, sucht er eine spirituelle Öffnung der Gegenwart, ohne jedoch die Errungenschaften des Materialismus, wie sie sich beispielsweise literarästhetisch im Naturalismus äußern, gänzlich zu negieren.

Là-bas öffnet mit einer Diskussion zwischen Durtal und Des Hermies über den Naturalismus. Obschon Des Hermies gegenüber Durtal seine Abneigung gegenüber dem Naturalismus kundtut, will sich eine echte Stildebatte nicht entfalten, da Des Hermies ausdrücklich nicht die Sprache der Naturalisten kritisiert, vielmehr deren

weltanschaulichen Hintergrund. Materialistische Philosophie und ein demokratisches Kunstverständnis verhindern Des Hermies zu Folge ein Verständnis des Übernatürlichen, das, wie wir gegen Ende des Romans noch Des Hermies schlussfolgern hören, substantiell existiert (vgl. Huysmans 1985, S. 333). Die Realität des Bösen ist Thema von Huysmans *Là-bas*, mehr noch denn die Frage nach der Existenz Gottes oder die Wahrheit der Dogmen der katholischen Kirche.

Die Frage nach einer materialistischen Ästhetik wird von Des Hermies insofern zurückgewiesen, als gewisse Themen zwar eines adäquaten Stils bedürfen, so beispielsweise Zola in *L'Assommoir* gewisse stilistische Effekte zu erzielen vermag, es jedoch der gesamten naturalistischen Bewegung an einer Neugierde an den Dingen außerhalb des sinnlich Wahrnehmbaren mangle. Durtal ist nicht gänzlich einverstanden mit der Kritik Des Hermies, der Naturalismus habe die Mysterien des Lebens im Grunde nicht aufzuhellen verstanden. Überhaupt ist Durtal der Suchende dieses Romans, er verfügt über keine feste Meinung, verhält sich skeptisch gegenüber den Gewissheiten Des Hermies und anderer. Dennoch fühlt er sich grundsätzlich zur quasi-aristokratischen Perspektive eines Des Hermies hingezogen, verachtet wie dieser die demokratische Massengesellschaft und die Mittelmäßigkeit zeitgenössischer Ideenschmieden. Naturalismus ziele auf den bourgeoisen Massengeschmack, so Des Hermies, bedeute daher in letzter Instanz eine Amerikanisierung der Gesellschaft. Demgegenüber betont Durtal wie sehr der Naturalismus Charaktere in Einklang mit ihrer Umgebung zur Darstellung zu bringen weiß und darüber hinaus, ganz wie die Romantiker, literarische Sprache weiterzuentwickeln versucht. Nicht alle Naturalisten, so Durtal, zeugten von der von Des Hermies kritisierten Obsession für die Niederungen des Lebens, wie sie sensationalistische Zeitungsartikel nicht anders zur Darstellung brächten. Doch für Des Hermies (Flaubert, De Goncourts und zum Teil auch Zola von seiner Kritik ausnehmend), ist der Prüfstein, inwiefern ein Autor seine Epoche liebt (vgl. Huysmans 1985, S. 28). Der eigenen Epoche wohlwollend gegenüberzustehen bedeutet für Des Hermies, es an notwendiger Distanz zur Massengesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts fehlen zu lassen und damit nicht über geschmackliches Mittelmaß hinaus zu gelangen. Durtal lässt dieses Kriterium gelten. Nach Weggang seines Freundes Des Hermies äußert sich jedoch Durtals Modernismus im Selbstgespräch, wenn er feststellt, dass es für den

Romanautoren nichts außerhalb von Naturalismus gibt, wolle dieser sich nicht mit der Reproduktion überkommener Stile zufrieden geben.

Doch auch Durtal findet seine ästhetischen Vorbilder in der Vergangenheit. So verehrt er die flämischen Primitiven oder altniederländischen Maler respektive deren deutsche und italienische Zeitgenossen. Die Authentizität der Umgebungsdarstellung, die zum Teil naturalistischen Physiognomien, die Direktheit der sie repräsentierenden Gemütszustände kreieren eine Intensität der Materie, die keinesfalls die spirituelle Dimension ausschließt oder negiert, sondern eine solche Fluchtlinie vielmehr erst ermöglicht:

Il y avait, en quelque sorte, une transformation de la matière détendue ou comprimée, une échappée hors des sens, sur d'infinis lointains.

(Huysmans 1985, S. 32)

Positionen Durtals

Die Vorstellung Durtals einer nicht dem Gut/Böse Schema unterliegenden Spiritualität, die wir an späterer Stelle näher erläutern werden, speist sich vornehmlich aus zwei Quellen. Zum einen geht es bei Durtals Prinzip einer naturalistischen Spiritualität um die Unvoreingenommenheit gegenüber körperlichen Prozessen, wie der Naturalismus sie kultivierte. Zum anderen fragt sich Durtal, wie eine individuelle Sorge um spirituelle Belange aussehen könnte, die sich nicht unter dem Dach der Kirche vollzieht. Diese Einbindung des Übernatürlichen in die Sphäre des Individuellen, ästhetisch oder durch persönliche Interessen motiviert, öffne dem Satanismus Tür und Tor, wie Des Hermies Kritik gar an der vorgeblich weißen Magie der Rosenkreuzer zu zeigen sucht. Einzig die Kirche biete, so Des Hermies, einen sicheren Pfad zur Spiritualität. Durtals Interesse am Satanismus ist Ergebnis seiner spirituellen Suche, welche er außerhalb der Dogmen der Kirche unternimmt, vorrangig durch zeitkritische und ästhetische Fragestellungen motiviert.

Die spirituellen Ideen, welche in *Là-bas* verhandelt werden, satanistischer oder katholisch-mystischer Natur, gewinnen ihren Reiz für Durtal aus ihrer scheinbaren Ferne zum aufbrechenden materialistischen Zeitalter. So ist für Durtal das Mittelalter Zeitalter der

Referenz, Widerpart zur Gegenwart, zum Fin de Siècle einer der Spiritualität abgewandten Welt. Der in *Là-bas* verhandelte Satanismus ist nicht der moderne, von Anton LaVey geprägte rituelle Atheismus (vgl. LaVey 1969), keine materialistische und sozialdarwinistische Philosophie in satanischem Dekor. Der Satanismus des Kanonikers Docre, des gefallenen Priesters der sich in seinen schwarzen Messen auf Hostienschändung zu spezialisieren scheint, gebiert sich theistisch, stellt in gewisser Weise die andere Seite der Transubstantiationslehre, des Exorzismus und weiterer theurgischer Elemente innerhalb der katholischen Lehre dar. Der Grund, weshalb den aufgeklärten Durtal Elemente einer katholischen Spiritualität faszinieren, ist seine Distanz zur modernen Massengesellschaft, obschon er selbst der Moderne Kind ist. Ähnlich verhält es sich mit seinem Freund Des Hermies, einem Arzt, der sich weit in Bereiche traditioneller und magischer Heilverfahren hineinwagt, jedoch den wissenschaftlichen Ansatz nie gänzlich aufgibt, anders als etwa Johannès, ein Heiler, der sich, mit von Des Hermies bezeugtem Erfolg, auf Abwehr satanischer Verwünschungen spezialisiert hat.

Neben dem Edelmann und dem Geistlichen spielt der Künstler der mittelalterlichen Epoche in der Vorstellung Durtals eine hervorzuhobende Rolle. Seine handwerkliche Ausbildung in drei Stufen mache ihn zu einem wahren Künstler, so Durtal. Durtal thematisiert die Rolle der Künstler als Erfüllungsgehilfen der Aristokratie weniger als Problem mangelnder künstlerischer Freiheit, sondern vielmehr als Situation, von der beide Seiten profitieren. Es sorgt der Künstler für die Wahrung des Antlitzes des Nobelmannes für die Ewigkeit, zum anderen hebe diese Zusammenarbeit mit der Spitze der Gesellschaft auch das spirituelle Niveau des Künstlers. Doch diese Zeit sei vorbei, bedauert Durtal, und die Bourgeoisie habe eine heruntergekommene Aristokratie ersetzt. Durtals Kritik richtet sich an eine kapitalistische Bourgeoisie und ihre Kultur, der es an nichts mangle außer spiritueller Differenzierung. Es fehle dieser modernen Welt an Himmel und Hölle, Hoffnung auf Erlösung und Ausgleich für alle im Diesseits erlittenen Leiden in ersterem und Angst vor Bestrafung in letzterer. Auch in diesem bürgerlichen Einerlei, in dem der feierabendliche Alkoholrausch den einzigen Eskapismus darstelle, existiere die kriminelle Transgression. Doch sie entspreche der blinden Aggression der tierischen Gewaltnatur, nicht zu vergleichen mit der spirituell motivierten radikalen Transgression des Gilles de Rais:

Quant au peuple, on lui a enlevé l'indispensable crainte du vieil enfer et, du même coup, on lui a notifié qu'il ne devait plus, après sa mort, espérer une compensation quelconque à ses souffrances et à ses maux. Alors il bousille un travail mal payé et il boit. De temps en temps, lorsqu'il s'est ingurgité des liquides trop véhéments, il se soulève et alors on l'assomme, car une fois lâché, il se révèle comme une stupide et cruelle brute ! (Huysmans 1985, S. 150)

Das Zentrum seiner Ablehnung des modernen Zeitalters bilden nicht nur diese Vorstellungen über die Gewöhnlichkeit der Masse, sondern ebenso Durtals Kritik am Begriff des Fortschritts. Durtal sieht in der modernen Welt weniger einen Motor des Fortschritts denn einen Weg der Zerstörung (vgl. *ibid.*). Alle Erfindungen seiner Zeit seien bereits von der Antike vorweggenommen - sogar Elektrizität. Huysmans bezieht sich hier offensichtlich auf antike Kupfer-Eisenkonstruktionen, die eine geringe Spannung abgaben und womöglich zum Vergolden verwendet wurden. Zwar könne die moderne Wissenschaft das Phänomen der Elektrizität beschreiben, nicht jedoch die Quelle dieser Kraft benennen. An dieser Stelle wird erneut deutlich, dass Durtal zufolge der Moderne die spirituelle Motivation, der Quelle und Essenz von Phänomenen und Handlungen auf den Grund zu gehen, abhanden gekommen ist. Gleichsam verweist Durtal auf das Vorhandensein materieller Forschung in vergangenen Zeitaltern, betont Alchemie und, wie an dieser Stelle, Elektrizität vor ihrer modernen Nutzung. Das Problem ist keinesfalls der Fortschritt an und für sich, sondern die materialistische Ausrichtung des Geistes am Ende des 19. Jahrhunderts. Er schlussfolgert, die große Erfindung des 19. Jahrhunderts sei die Verfälschung von Waren bis hin zur Herstellung gefälschten Düngemittels. Nichts ist authentisch an dieser Epoche, will uns Durtal vermitteln, nicht einmal mehr das Exkrement. Alles wird der Logik des Marktes untergeordnet, alles ist Ware. Diese spezifische Umwertung der Objekte der materiellen Welt zur Ware entfremdet von ihrer Authentizität als Dinge und vernichtet die Essenz des Realen; mit anderen Worten, die kapitalistische Logik des Zeitalters der Bourgeoisie zerstört die spirituelle Essenz des Materiellen. Diese Interpretation Durtals sind Relikte einer naturalistischen Sozialkritik, wie Zola sie seinem Schüler Huysmans vererbte, jedoch um einen spirituellen Anspruch erweitert.

Spirituelle Naturalismus in der Kunst

Die nicht durch eine ironische Anverwandlung des Konservatismus eines Charles Baudelaire oder eines Huysmans zu nivellierende Differenz zwischen sozialer und ästhetischer Modernität ist Markenzeichen einer Literatur, die das Böse als Ausdruck unzeitgemäßen Selbstverständnisses des Autors zum Thema hat. Das bereits erwähnte ästhetische Ideal Durtals, die Malerei der flämischen Primitiven, ergibt sich eben aus der in ihr verwirklichten Dialektik des radikalen, naturalistischen Hinschauens auf den Körper und die Landschaft einerseits, dem Ausdruck spiritueller Sehnsucht andererseits, in der realistischen, gar naturalistischen Darstellung der materiellen Welt selbst zum Ausdruck gelangend. Auf dieser Grundlage braucht Durtal den Bogen lediglich ein wenig zu überspannen, um eine vorsichtige Annäherung an das rituelle Böse im Sinne einer intensiven, und daher schon wieder spirituellen Form leiblicher Ekstase zu rechtfertigen.

In diesem Sinne belebt Durtal seine Erinnerung an die Betrachtung der *Kreuzigung* von Matthias Grünewald (vgl. Huysmans 1985, S. 32ff). Allein diese Revisualisierung vermag eine leibliche Reaktion Durtals hervorzurufen: Klarheit in der Vision, Zittern des Körpers, Schließen der Augen, ein herausgepresster Schrei sind Symptome einer Kunstbesessenheit, die über eine intellektuelle Betrachtung hinausreichen und von einer unmittelbaren körperlichen Erfahrung zeugen, fehlender Präsenz des Gemäldes und zeitlicher Distanz zur Erfahrungswelt Grünewalds zum Trotz. Die leibliche Dimension der Erfahrung ist somit Teil der von Durtal angestrebten Spiritualität; die Präsenz Christi manifestiert sich im unter dem Gewicht des gekreuzigten Körpers nachgebenden Holz. Diese leibliche Anspannung ist der Materie, belebt oder unbelebt, zueigen. Auf der einen Seite hat Grünewald die Göttlichkeit in den Blick genommen, auf der anderen zugleich seinen Pinsel brutal in die Wunden Jesu getaucht. In seinem Realismus habe Grünewald keinerlei Maß gekannt, fasst Durtal seine Beobachtungen zusammen und ergänzt, es handle sich um einen transzendentalen Realismus. Das transgressive Moment eines maßlosen Realismus, seine provokante Kompromisslosigkeit in der Darstellung, scheint für Durtal wesentliche Voraussetzung für die Kontrastierung mit dem göttlichen Licht zu sein, das Durtal im Gemälde Grünewalds zu entdecken glaubt. Erst dieser Kontrast oder die parallele Präsenz von leidendem Körper und göttlicher Erscheinung scheint die Rede von göttlicher Essenz im Kunstwerk zu erlauben. Grünewald war, folgert Durtal, nicht

lediglich ein kompromissloser Realist sondern eben auch ein kompromissloser Idealist. Beide Extreme, so Durtal, habe Grünewald erkundet und Göttlichkeit aus dem Leiden destilliert. Durtal spricht von einer Gleichzeitigkeit des Unendlichen und Irdischen, weniger von einer auf äußere Wirkung angelegten Kontrastierung oder einer alle Widersprüche einebnenden Synthese. So erscheint es uns wichtig, dieses Prinzip der Parallelität ernst zu nehmen bei dem Versuch, Huysmans naturalistischer Spiritualität auf die Spur zu kommen. Wir behaupten, es handle sich um einen Panpsychismus oder eine Spiritualität, welche die Materie umfasst bzw. ihr selbst zueigen ist. Durtal sieht im Katholizismus des Mittelalters einen gewissen mystischen Naturalismus verwirklicht, und er stellt sich die Frage, ob dieser tatsächlich mit dem spirituellen Naturalismus, den er sucht, identisch ist.

Seine Idee, Katholizismus als Erfüllung eines ästhetischen Lebensstils trotz eingestandenen Unglaubens zu praktizieren, verdeutlicht uns, dass es Durtal weniger um die Frage nach Gott geht, sondern letztlich um den Wunsch nach einer Versöhnung von Materialismus und Idealismus. Diese Hoffnung ist wiederum weniger erkenntnistheoretisch oder philosophisch motiviert ist denn ästhetisch.

Der literarästhetische Satanismus Huysmans ist somit weit mehr als das Sprechen über Satanismus im Rahmen einer Romanhandlung. Satanismus verweist nämlich zudem in seiner Extremität nicht lediglich auf eine literarische Provokation, sondern stellt eine besondere Erscheinungsform von Spiritualität dar. Es handelt sich im Großen und Ganzen um die Verbildlichung einer formalen Synthese von leiblicher Ekstase und geistlicher Bestrebung, von materieller Verfasstheit und spiritueller Überschreitung. Der Begriff der Synthese ist in diesem Zusammenhang jedoch nur unter Vorbehalt zu verwenden, da dieser suggeriert, das gesamte Spannungsfeld sei nunmehr aufgelöst worden. So reden wir vielmehr von einer Parallelisierung; ein Begriff, der unter Umständen eine gewisse Genauigkeit vermissen lässt, jedoch insofern vorzuziehen ist, als eine Parallele bloß singulär und zeitlich begrenzt auftreten mag und nach wie vor isoliert betrachtet werden kann, nicht notwendigerweise die Elemente der Korrelation als antithetisch voraussetzt und Widersprüche keinesfalls einebnet.

Spirituelle Selbst- respektive Fremdbestimmung

Im ungeheizten Glockenturm von Saint-Sulpice, einer Art Insel des Mittelalters inmitten eines Paris auf dem Weg in die demokratische Moderne, verhandeln Huysmans Figuren Themen, wie sie unzeitgemäßer kaum sein könnten. Dieser Glockenturm ist das zeitweilige Refugium der zivilisationsmüden Protagonisten, ein Überbleibsel vergangener Epochen in luftiger Höhe, in welche selbst Mitglieder des katholischen Klerikats nur im Notfall und unter Verdeutlichung der damit verbundenen körperlichen Strapazen aufzusteigen bereit sind. Auch Durtal ist dieser Aufstieg zunächst nicht geheuer. Die Einladung des Glöckners die Luke nach draußen zu durchsteigen lehnt er mit den Worten „non, ce sera pour un autre jour“ ab (Huysmans, 1985, S. 58). So verschiebt Durtal ebenfalls seine Konversion zum Katholizismus, mit der er bereits zu Beginn von *Là-bas* liebäugelt, die er jedoch erst in späteren Romanen vollzieht, in denen Huysmans ihn erscheinen lassen wird (vgl. *En route, La cathédrale*, a.a.O.).

Nur in der Welt der geschlechtslosen Larven, so zitiert Des Hermies aus seinem Gespräch mit einem Priester, existiere ein kurzfristiges Nebeneinander guter und böser Geister, doch jeder Versuch eines Spiritisten, übersinnliche Kräfte für sich zu gewinnen, ziehe nur die Dämonen an und ist somit per se Satanismus, auch wenn der Spiritist sich als weißer Magier versteht. Die Hoffnung Durtals auf eine neutrale spirituelle Welt, zu welcher sich der Einzelne durch magische Praktiken Zugang verschaffen kann ohne zu satanisieren, eine spirituelle Welt also, die keinesfalls der dogmatischen Gut/Böse-Dichotomie unterworfen ist, wird somit von Des Hermies unter Hinweis auf die Kirche verworfen. Eine Theurgie, wie sie etwa die Rosenkreuzer betreiben, ist automatisch verkappter Satanismus, so Des Hermies. Es bleibt Durtal lediglich die betrübliche Erkenntnis, auch und gerade der Umweg über den Satanismus führe in letzter Konsequenz zum Christentum, zur Kirche.

Die Vorstellung hingegen einer Spiritualität ohne Gut/Böse-Dichotomie kommt den Autonomiebestrebungen des Künstlers entgegen, denn sie unterminiert die Fremdbestimmung durch kirchliche Dogmen. Der unzeitgemäße Künstler ist gezwungenermaßen ein Individualist, dessen ästhetische Experimente einem quasi-spirituellen Anspruch genügen, ohne jedoch die leibliche Sphäre, die Ökonomie der

Bedürfnisse oder die Wissenschaften zu negieren. Diese Kombination, dieser angewandte spirituelle Naturalismus, vollzieht sich in selbstgewählter Isolation und in Distanz zur Massengesellschaft sowie unter den Vorzeichen eines satanisch pervertierten Idealismus. Sein Eskapismus ästhetischer Imagination führt Durtal in die Welt des Gilles de Rais, die nun keinesfalls das Paradies auf Erden darstellt. Ganz im Gegenteil handelt es sich um den düsteren Tiefpunkt einer dunklen Epoche: Sadismus als satanischer Ritus, leibliche Verstümmelung und halluzinative Gewaltekstasen als Verkehrung einer auf Gott und Kirche ausgerichteten Welt. Dieses Mittelalter der Extreme ist für Durtal dennoch so sehr ein Fluchtpunkt der Imagination, dass er es mehr als bedauert, seine Studie zu Gilles de Rais bald zu beenden und das fertige Werk nunmehr dem verhassten zeitgenössischen Markt überlassen zu müssen.

Die extremen Pole der Spiritualität, wie Durtal sie im Verlaufe des *Récits recherchié* erlauben dem aufgeklärten naturalistischen Schriftsteller zwar keinesfalls eine unverhohlene Affirmation, eine Identifikation des Künstlers mit den Repräsentanzen des Guten respektive Bösen. Distanz, Hohn, gar Abscheu prägen vielmehr Durtals Kommentare zu den wundergläubigen Katholiken, den blasphemischen Satanisten. Dennoch garantiert ihm diese spirituelle Querfront zum Zeitalter der Wissenschaften und der demokratischen Massengesellschaft eine Fluchtlinie, wie sie parallel zu den Bedürfnissen des dekadenten Künstlers verläuft, der sich auf einer Suche nach weitestgehender Unabhängigkeit von populären Strömungen und Wünschen des Massenmarktes sowie nach größtmöglicher Autonomie der Imagination befindet.

Huysmans und der psychophysische Parallelismus

Durtal positioniert sich zwar politisch konservativ, wenn er sich den Erscheinungsformen der modernen Massengesellschaft kritisch gegenüber äußert, dennoch ist dieser politische Konservatismus keinesfalls mit ästhetischer Revision verrechenbar, wie Durtals Verteidigung des Naturalismus offenbart. Nicht um des Naturalismus als ästhetisches Nonplusultra willen, sondern im Sinne einer unbedingten Modernität literarischer Sprache hält Durtal die Errungenschaften der zeitgenössischen Autoren für unhintergebar, wolle man nicht bloß überkommene Stilformen imitieren. Das Mittelalter ist für Durtal weniger

gesellschaftspolitisches oder theologisches Ideal denn ästhetische Referenz. Keinesfalls rechtfertigt oder verharmlost Durtal die Inquisition, wie Des Hermies es tut; vielmehr erschließt Durtal das Mittelalter als imaginative Quelle ästhetischer Erfahrung. Diese Erschließung von Kulturgeschichte ist zutiefst modern oder dekadent, da der Künstler in seiner Individualität, neben wissenschaftlich fundiertem Aktenstudium, zuvorderst seine individuelle geistige Nähe zu den Erscheinungen des Mittelalters und seinen Protagonisten zu betonen weiß. In diesem Sinne bekennt Durtal eine spirituelle Nähe zu Gilles de Rais, wenn auch allein in der Imagination. Seine Abscheu gegenüber den Verbrechen Gilles de Rais verwandelt Durtal im Laufe seiner Studien in ein Verständnis der spirituellen Grundlagen des Mittelalters, welche satanische Motivationen und Praktiken nahelegen und somit die Verbrechen Gilles de Rais in ein mystisches Licht tauchen.

Die Besinnung Durtals auf mittelalterliche Vorbilder entspricht weniger einer antiaufklärerischen Haltung, die sich eine neue Inquisition herbeiwünscht. Die Rede Durtals von einem mystischen Naturalismus, wie er ihn in mittelalterlicher Repräsentation wiederzufinden meint, stellt vielmehr den ästhetischen Bezugsrahmen für einen Panpsychismus her, der sich aus dem Wunsch nach der Vereinbarung des Unvereinbaren speist: Materialismus und Idealismus. Der aufgeklärte Materialismus des Ästheten Durtal ist ein nicht-reduktiver, der gar in der Materie selbst, in dem Holz des Kreuzes Christi, die Anspannung des Leidens Christi verortet sieht. Diese panpsychische Interpretation des Gemäldes Grünewalds impliziert einen Idealismus, der den physischen Erscheinungen zwar immanent ist, sich aber keinesfalls auf diese reduzieren lässt. Die Identität von Materiellem und ihm innewohnenden spirituellem Ausdruck liegt weniger in einer naturalistischen Reduktion begründet, sondern ist vielmehr Ergebnis einer Relation, die eine gewisse Symmetrie aufweist. An dieser Stelle ist zu vermerken, dass wir durchaus intendieren, die Ästhetik der negativen Spiritualisten mit der philosophischen Tradition des psychophysischen Parallelismus engzuführen, insbesondere in der Ausformulierung Gustav Theodor Fechners. So erscheint Fechners Anerkennung des Materialismus, sogleich die Beklagung seiner Begrenztheit der Ausgangslage Durtals nicht unähnlich:

Das ist's, was den Materialismus heutzutage so viel Boden gewinnen läßt, daß

er das Einzige in der Philosophie ist, was noch Boden hat. Doch der Boden ist auch Alles, was er hat. Denn wo ist mit ihm aller Glauben hin?

(Fechner 1861, S. IV)

Weniger Fechners Ausarbeitung der Ästhetik als exakte Psychologie ist hier von Interesse, sondern sein nicht-reduktionistisches Weltbild einer psychophysischen Zweiseitigkeit, einer Identitätsansicht, die sich gegen Reduktionismus und Kausalismus gleichermaßen wendet.

Relativismus vs. View from Nowhere

Doch ist im Zeitalter des dekonstruktiv geprägten Relativismus nicht eine jede Essenzialitätsbehauptung automatisch der Lächerlichkeit preisgegeben? In Anbetracht der literaturwissenschaftlichen Debatte bestätigt sich die Notwendigkeit einer Erneuerung des objektiven Paradigmas, eines *View from Nowhere* (vgl. den aktuelleren erkenntnistheoretischen Ansatz bei Thomas Nagel, [1986]), da dekonstruktiver Sprachpurismus einem Relativismus und Konstruktivismus Vorschub geleistet hat, der eine Neujustierung des Verhältnisses von Signifikant und Signifikat im Sinne einer fechnerschen Identitätsansicht notwendig erscheinen lässt. Der Begriff der Identitätsansicht darf hierbei nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich um eine antireduktionistische Betonung gerade der Zweiseitigkeit einer jeden (sprachlichen) Eigenschaft handelt. Sades Sprechen über die Natur beispielsweise bezeichnet einen objektiven Ort, der sowohl als diskursives Produkt dekonstruktiviert als auch als ontologische Letztbegründung essentialisiert werden kann. Wir versuchen zu begründen, warum weniger die Reduktion auf eine Seite der Betrachtung sondern vielmehr eine symmetrische Korrelation beider Perspektiven wünschenswert ist.

Die Autoren verfolgen eine nicht-konstruktivistische Ontologie, wenngleich diese mit negativen Begriffen und Zuständen ausgefüllt wird. Der Kosmos ist voller Entropie, ein dem Leben entgegengesetzter Zustand des Un-Menschlichen, den Sade mit seinem Begriff der Natur als Gewalt, Huysmans mit der Beschwörung der mystischen Urgründe

naturalistisch-satanischer Exzesse des Mittelalters und Houellebecq/Lovecraft mit konservativen Strategien gegen eine Allmacht des kalten Bösen ohne Umschweife anerkennen.

Der *View from Nowhere* ist nicht etwa dislokalisiert, weil der Mensch mit seinem funktionalen Sinnesapparat alles konstruiert und daher ein mentaler Bezug zu irrepresentablen Qualia eine im Sinne des eliminativen Materialismus abzuschüttelnde Illusion darstellt. Vielmehr ist der *View from Nowhere* die Anerkennung der Beschränktheit menschlicher Erfahrung, welche die subjektive Qualität mentaler Prozesse daher nicht verneint und darüber hinaus eine objektive Welt anzuerkennen in der Lage ist, somit nicht in den radikalen Skeptizismus des „Brain in a vat“ verfällt. Negative Spiritualität vor dem Hintergrund eines so gearteten erkenntnistheoretischen Ansatzes ist somit eine realistische Ontologie unter nihilistischen Vorzeichen.

Der theistische Satanismus

Die Frage nach der Materie als Träger geistiger Essenz wird in der katholischen Transsubstantiationslehre evident. Der in *Là-bas* verhandelte theistische Satanismus stellt die negative Referenz auf den Vorgang der Transsubstantiation dar – er bedeutet weniger deren Verwerfung als vielmehr die Pervertierung ihrer spirituellen Grundlage.

Der Glöckner Carhaix ist für Durtal die Brücke, welche Mittelalter und Neuzeit verbindet. Er bestätigt Durtal das Fortleben satanistischer Riten bis in die Gegenwart. Doch bevor sich der Kreis im Glockenturm dem Thema des Satanismus weiter widmet, fragt Durtal Des Hermies, ob er gläubiger Katholik sei. Nein, so antwortet Carhaix an Des Hermies statt, er sei, schlimmer noch als ein Ungläubiger, ein Häretiker. Aus Sicht des orthodoxen Carhaix mag die gnostische Interpretation des Christentums, die Des Hermies mit seiner manichäischen Darstellung einer Co-Existenz guter und böser Kräfte im Folgenden darlegt, tatsächlich Häresie und Synkretismus darstellen. Der Grund für Huysmans, diese Diskussion des Manichäismus der weiterführenden Beschäftigung mit dem Satanismus vorzuschalten, ist jedoch in erster Linie, der Essenz des Bösen eine religiöse Grundlage zu gewähren. Der Glaube an eine parallele Existenz von Gut und Böse als zwei rivalisierenden Mächten erlaubt dem Gläubigen, sich dem Bösen zuzuwenden, ohne die

fundamentalen Regeln und Kategorien des tradierten Glaubensgerüsts in Frage stellen zu müssen. Der Hinweis Des Hermies auf Teufelsanbetung im Manichäismus tut sein übriges. So verweist des Hermies außerdem auf die Dämonenklassifizierung *De operatione Dæmonum* (1838) des byzantinischen Historikers Michael Psellus (11. Jahrhundert), wenn er dunkle manichäische Riten im Detail erläutert. Diese Darlegung des Manichäismus des Hermies öffnet Durtal zum einen ein Verständnis der Teufelsanbetung, die ihm nunmehr als Bestandteil unzeitgemäßer theistischer Tradition erkennbar wird. Zum anderen muss er erkennen, dass die manichäische Interpretation jedwede individuelle Aneignung der Magie oder entsprechender spiritueller Aktivitäten als Satanismus brandmarkt; eine Entscheidung zwischen Gut und Böse entlang kirchlicher Doktrinen wird in letzter Instanz dem Gläubigen abverlangt.

So besehen handelt es sich bei den Riten der Teufelsanbeter um einen Ausdruck, das Böse um des Bösen willen tun zu wollen. Sicherlich mögen theistische Satanisten dem entgegenhalten, ihr Gott sei der wahre Advokat des Menschen. Doch die Realität des Bösen, wie die Gespräche im Glockenturm sie immer wieder fixieren und beschwören, ist ein Gedanke, der deshalb für Durtal so verführerisch ist, da ein solcher Satanismus eine doppelte Abwendung vom materialistischen modernen Zeitalter bedeutet. Zum einen der Glaube an die spirituelle Welt, zum anderen die individualistisch-dandyistisch motivierte Abkehr von der Gemeinschaft und ihren Zielen und Werten verbinden sich zu einem radikalstmöglichen Antikollektivismus, der als Strategie im ästhetischen Kontext funktionieren mag, jedoch an der banalen Realität zeitgenössischer Teufelsriten scheitert wird: so werden bereits die Darstellungen sakrilegischer Riten, Hostienschändungen und sexualmagischer Handlungen von Carhaix' Frau mit Rufen des Entsetzens kommentiert und bekommen somit mehr den Charakter eines Schmierentheaters, als dass das Sakrileg in seiner schockierenden Dimension vor Augen geführt würde. Dieser spezifische Humor Huysmans erlaubt es dem Leser immer wieder, die Gespräche im Glockenturm als Elemente eines realistisch aufgebauten Récits wahrzunehmen und den literarästhetisch-modernen Anspruch Huysmans und somit von Durtals Recherche nicht aus den Augen zu verlieren. Eine eindeutige Affirmation Durtals katholischer oder satanischer Positionen findet nicht statt. Er begibt sich auf eine spirituelle Suche, schafft jedoch zugleich ironische Distanz zu manchen der Personen, denen er hierbei begegnet,

und ihrer Diskurse; zudem sieht er seine Beziehung zu Mme Chantelouve in einem abgeklärtem Licht, reflektiert die Ökonomie der Bedürfnisse und die Tricks der Verführung. Die Identifizierung seiner Geliebten, der Mme Chantelouve, mit einem Succubus, die wir weiter unten ausführlich darlegen werden, wird zwar von derselben angeregt, ist jedoch letztlich eine Idee, die in Durtal selbst reift und im Roman in erster Linie die allegorische Überhöhung eines naturalistischen Sittengemäldes sexueller Abhängigkeit darstellt.

Carhaix Darstellung satanistischer Praktiken zielt aus seiner katholischen Perspektive gezwungenermaßen auf Hostienschändung und auf die Rolle der gefallenen Priester als zentrales Element der Rituale. Keine schwarze Messe ohne priesterlichen Mißbrauch der Transubstantiation; zum Teil referiert Carhaix jedoch auch Überlieferungen, denen zufolge bereits geweihte Hostien aus den Kirchen geraubt wurden. Die Hostienschändung, nicht in ihrem üblichen Kontext des Antisemitismus, sondern ihr Auftauchen in Zusammenhängen der Hexerei wird in *Là-bas* zu einem zentralen Motiv, da sich, aus katholischer Sicht, im Hostienfrevell die theistische Dimension des Satanismus offenbart. Es geht um die Schändung des tatsächlichen Leib Christi. Ebenso wie Gilles de Rais' Sadismus in der Interpretation Durtals Ergebnis einer zutiefst religiösen Genese ist, handelt es sich bei den von Carhaix dargestellten Grausamkeiten und Kindermorden praktizierender Satanisten um Mittel zum Zweck, die erst durch Hostienschändung ihren Sinn verliehen bekommen. Dieser Sinn der Verbrechen beschränkt sich auf die möglichst wirkungsvoll in Szene gesetzte Schändung des Leib Christi. So wird in den Darstellungen Carhaix' die Hostie mit dem Blut oder der Asche Getöteter oder mit körperlichen Exkrementen versehen, nicht um des gewalttätigen oder sexuellen Akts willen, sondern um letztlich eine reale Besudelung Christi zu erreichen. Doch gänzlich gegen den Strich der Perspektive Carhaix' verwandelt sich die zunächst frigide Sexualität Mme Chantelouves, von Durtal als Strategie der Verführung wahrgenommen, nach dem Besuch der schwarzen Messe, in Anbetracht der geschändten Hostien in eine wahre Entfesselung des Libido.

Durtal erscheint in all diesen Zusammenhängen weder als eine affirmierende noch als eine Instanz der Vernunft. Seine eigene Rolle bei der Recherche ist kaum auf den Punkt zu bringen, seine Motivation scheint dennoch klar: auf den Spuren Gilles de Rais' befindet sich Durtal auf der Suche nach einem Ausweg aus dem Dilemma der Moderne. Den

Fortschritten einer modernen Ästhetik verpflichtet sucht der Autor gleichsam eine individualistische Dandyposition zu besetzen. Diese Position ist natürlich jene des unzeitgemäßen Ausnahmekünstlers, der trotz aller Kritik an der Gegenwart an einer Neudefinition der Moderne aus alten Quellen interessiert ist. Satanismus ist für Durtal ein ästhetisches Experiment, an dem teilzunehmen ihm gestattet wurde. Dieses Experiment besteht für Durtal in der Frage nach der Belastbarkeit der oben beschriebenen Querfront zur materialistischen Moderne, zugleich jedoch in der Frage nach der Signifikanz von Negativität. Bietet der Satanismus durch seine Intensivierung vornehmlich negativer Aspekte weltlichen Daseins und durch seinen nichtinstitutionellen Zugang zum Katholizismus eine dem Individualisierungsverlangen des Dandy angemessene Form der Spiritualität?

Die gesuchte Verführung

Durtal vermutet das Böse in den Erscheinungen. So projiziert er in das widersprüchliche Verhalten der Mme Chantelouve, einer Dame der Gesellschaft, eine Strategie der Verführung, die eine aktive Erotik genauso nutzt wie kalte Frigidität. Zum einen die der zeitgenössischen Moral zuwiderlaufende Konzeption der freien Liebe, auf deren Tolerierung die Vernunfthehe der Chantelouves basiert, die erotischen Eskapaden der Mme Chantelouve bis hin zur Penetration der Hostienstücke, zum anderen das Desinteresse am sexuellen Akt und der kalte Körper der Mme Chantelouve sind Elemente einer dämonischen, weil unmenschlichen Sexualität, die dem Liebhaber emotionale Überschreitung abverlangt.

Die Beziehung Durtals mit Mme Chantelouve beginnt mit einem anonymen Brief (Huysmans 1985, S. 115ff), in dem Mme Chantelouve ihren Wunsch nach einem Treffen mit Durtal äußert. Dieser sei entstanden, nachdem sie sein letztes Buch gelesen habe. Mme Chantelouve beginnt ihren Brief mit dem Hinweis, ihr Anliegen sei keinesfalls aus Abenteuerlust, gesellschaftlichem Überdruß oder gar fleischlicher Begierde heraus erwachsen. Dieser Hinweis, obschon gegenteiliges verkündend, definiert die Beziehung zu Durtal gleichsam als sexuell motiviert, da die Rhetorik der Chantelouve zwar eine Zurückweisung der Begierde darstellt, ihre Formulierungen diese jedoch in Durtal

wachrufen. Durtal wird im weiteren Verlauf der zunächst nur schriftlichen Konversation Mme Chantelouve ein solches sexuelles Motiv permanent unterstellen, in ihrer sich später zeigenden Frigidität gar einen weiteren Aspekt weiblicher Verführung sehen.

Die gewünschte Begegnung mit Durtal fasst Mme Chantelouve als Wunsch nach Realisierung eines Verlangens zusammen - einen Wunsch, dessen Verwirklichung Mme Chantelouve nur unter Beachtung aller gesellschaftlichen Konventionen und möglichen Vorsichtsmaßnahmen betreibt. Sie plant, ein Zimmermädchen zu Durtal zu schicken, um nach seinem Antwortschreiben zu fragen - nur so bleibt ihr bei Fortsetzung des Briefwechsels weitere Anonymität gewahrt.

Durtal reagiert zunächst mit einem gewissen zynischen Realismus auf den Brief: entweder, es handle sich um einen Scherz auf seine Kosten, so sein Gedanke, oder die Absenderin sei eine ältere Dame der Gesellschaft auf der Suche nach körperlicher Befriedigung bei einer sehr bedürftigen männlichen Klientel, nicht zuletzt bestehend aus Schriftstellern, die bekannt seien für ihre hässliche weibliche Begleitung. Zeigt die sexuelle Bedürfnis maskierende Briefrhetorik der Mme Chantelouve noch gewisse Anklänge an das verspielte Verschleiern der Gelüste und Machtinteressen, wie sie in den *Liaisons Dangereuses* von Laclos kunstvoll dargeboten werden, so handelt es sich bei Durtals Interpretation und Einordnung des anonymen Briefes um eine naturalistisch formulierte, zynische Ernüchterung, welche an die Betonung der Sittlichkeit der Motivation der Absenderin überhaupt keinerlei Gedanken mehr verschwendet. Durtal überlegt, ebenfalls eine maskierte Antwort zu formulieren, über irreversible Melancholie und schlechte Gesundheit zu fabulieren, gemeint als deutlicher Hinweis auf seine angebliche Impotenz, um die vermeintlich aus sexueller Frustration heraus mit ihm in Kontakt tretende Absenderin von weiteren Avancen abzuhalten.

Doch nach einer erneuten Lektüre ihres Briefes entscheidet sich Durtal anders, da seine Neugier trotz grundsätzlicher Zweifel an dem Sinn einer Beziehung die Oberhand gewinnt. Zunächst jedoch fasst Durtal seine Vorbehalte gegen das weibliche Geschlecht zusammen: so gibt es in seiner Perspektive gute Frauen, die jedoch dumm seien, oder böse Frauen, die zwar nicht dumm seien, jedoch den Mann zu ekelhaften Formen von Entartung antrieben. So oder so seien Frauen Quelle des Unglücks. Diese Engel/Teufel-

Unterscheidung ist insofern von Bedeutung, als Durtal letztlich eine dieser Kategorien auf Mme Chantelouve anwenden wird.

Durtal entscheidet sich für ein Abenteuer mit der unbekanntem Absenderin, da ihn die Erfahrung reizt. Es koste ihm ja nichts, so Durtals abschließendes Argument. Die Erfahrung einer solchen Beziehung mag zu nichts führen, keine moralische oder seelische Entwicklung befördern, als Stimulus der Nerven sei sie jedoch eventuell nicht zu verachten. Dass diese Erfahrung Durtals Recherche des Satanismus befördern wird, ist ihm an diesem Punkt noch nicht bewusst. Die Entscheidung, auf das Angebot der Mme Chantelouve einzugehen, ist in letzter Instanz aus einer weitestgehenden Indifferenz heraus getroffen. Sein Urteil, dass ihn diese Entscheidung nichts koste, lässt Anlass zu der irrigen Vermutung geben, die Beziehung zu Mme Chantelouve würde selbst zum Ausdruck seiner Indifferenz werden, ihm bloßes Spiel bedeuten.

Durtal kommuniziert mit der anonymen Absenderin über Wochen ausschließlich brieflich. Ihr besonderer Stil und ihre Erklärung, die Kommunikation abbrechen zu wollen, gleichzeitig jedoch ein Postfach erwähnend, dass sie unter falschem Namen eröffnet hat, hält Durtals Neugierde wach. Zugleich beginnt Durtal, der Absenderin in seiner Imagination ein Gesicht zu verleihen, und diese Imagination allein vermag Durtal in eine nervliche Anspannung zu versetzen, gar Zähneklappern wird als körperliche Reaktion beschrieben.

Die Erregung, in welche Durtal nunmehr verfällt, gespeist aus Einsamkeit einerseits, lebhafter Imagination andererseits, versucht er durch eine willentliche Beeinflussung der Imagination zu vertreiben. Doch auch eine solche Methode führt zu keinerlei Erfolg, der Succubus übt Macht über den Geist seines willenlosen Opfers aus. Es sind die Worte einer Unbekannten, die eine körperliche Erregung bei Durtal verursachen - hier kommt erneut das Prinzip Huysmans einer Verschränkung von Geist und Körper, Kunst und materieller Sphäre zur Anwendung. Doch das körperliche Verlangen lässt sich, wie die Beschreibung Durtals seines Besuchs einer Prostituierten verrät, nicht durch die gewohnte Art bändigen. Der sexuelle Akt mit der Prostituierten erweist sich als mechanischer Vorgang, dem jegliche spirituelle Dimension fehlt. Diese Erfahrung lässt Durtal ahnen, dass sein Problem kein rein physisches ist. Seine transzendierendes

Verlangen, für das er in der Kunst respektive in einer mystischen, vergangenen Welt fern der Gegenwart Befriedigung gesucht hat, fokussiert sich nun auf eine Unbekannte, deren Gegenwart überwiegend eine Präsenz in der Imagination ist. Doch wieder sucht Durtal eine technische Lösung für sein Problem:

Que faire ? continuer à se tendre ainsi en pleine brume ? Non, par exemple ; mieux vaut en finir, la voir et si elle est jolie coucher avec ; j'aurai la paix au moins. (Huysmans 1985, S. 125)

Durtal ist zunehmend zerrissen zwischen der Kraft der Imagination und einer profanen Selbstanalyse, die beinah schon einer freudschen Analyse des Triebdrangs als körperlichem Spannungszustand entspricht. Eine Desillusionierung mag die Imagination zerstören und den sexuellen Triebdrang abbauen, so Durtals Rechnung. Doch er wird zunehmend vom Trieb beherrscht, das Zittern seiner Hand beim Schreiben ist das nervliche Abbild einer Besessenheit des Protagonisten, das im Bild des Succubus seine spirituelle Entsprechung findet. So ist sein folgender Brief an Mme Chantelouve keine maskenhafte Verstellung, sondern authentischer Ausdruck seiner psychischen Situation:

Il voulut se contraindre à rédiger une lettre tout à la fois ardente et ferme ; mais la plume lui tremblait dans les doigts. Il écrivit au galop, avoua qu'il regrettait de n'avoir pas tout d'abord consenti au rendez-vous qu'elle proposait et, s'effrénant, il cria : il faut pourtant que nous nous voyions ; songez au mal que nous nous faisons, en nous aguichant ainsi dans l'ombre, songez au remède qui existe, ma pauvre amie, je vous en prie... (Huysmans 1985, S. 125)

Ganz in diesem Sinne stöbert Durtal in einem Buch aus Des Hermies Bibliothek, einem Band über Verwünschungen und Exorzismen. Im Folgenden diskutieren Des Hermies und Durtal über alternative Medizin (Huysmans 130ff); Des Hermies sieht häufig Linderung der Symptome, jedoch oft keine Heilung. Seine differenzierte Anschauung mag, setzte man seine Gedanken fort, zu der Erkenntnis führen, dass oftmals psychosomatische Erkrankungen mit Placebos gelindert werden können. So mag Exorzismus in diesem Sinne als Placebo zu interpretieren sein. Doch so weit führen die Erläuterungen Des Hermies' nicht.

Unbewusst enttarnt Des Hermies die anonyme Briefeschreiberin Mme Chantelouve, als

er erwähnt, dass diese von nichts anderem spräche als von Durtal und seinem letzten Buch. Somit kommt es zu einer Zerstörung der Imagination Durtals. Mme Chantelouve entspricht natürlich nicht dem Bild, das er sich von der anonymen Verführerin gemacht hat. Vielmehr hat er die ihm bereits bekannte Mme Chantelouve als eine kalte, wenig weibliche Ausstrahlung besitzende Frau kennengelernt. Dennoch hält sich die Enttäuschung Durtals auffallend in Grenzen. Mme Chantelouve entspricht keinesfalls dem Typus der frustrierten alten Dame, wie er es nach Erhalt des ersten Briefes zunächst zynisch imaginierte. Die resignierte Langeweile, die Durtal zufolge aus ihren Augen spricht, ihre Zurückhaltung bei privaten Anlässen einerseits, zum anderen ihre leidenschaftlichen Briefe lassen Durtal an eine gespaltene Persönlichkeit glauben, die als solche genügend Geheimnis bewahrt, um Durtals intensive Imagination nicht durch die profane Realität gänzlich zu zerstören.

Dieser Widerspruch zwischen den Briefen und der realen Person ist für Durtal gar so augenscheinlich, dass er seine Schlussfolgerung, es handle sich um Mme Chantelouve, nach ursprünglicher Gewissheit erneut hinterfragt. An dieser Stelle begreift Durtal, dass das Wirken Satans auf den Willen des Menschen, einen Pakt zu schließen, beruht: dass das Böse folglich weniger auf seine physischen Erscheinungen zu reduzieren als vielmehr Ausdruck seelischer Verfasstheit des Menschen ist.

Parallel zu dieser Selbstanalyse ist es Durtal daran gelegen, die Gründe für spezifisches derivatives Verhalten zu finden. In Absetzung zu Cesare Lombrosos Tätertypenlehre und Kriminalbiologie (1876) sieht Durtal eventuell vorhandene Hirnschäden und ähnliches weniger als Ursache für Kriminalität, vielmehr bereits als Symptom, dessen Gründe naturwissenschaftlicher und also materialistischer Analyse versagt blieben. Überhaupt lehnt Durtal eine Identifikation des Kriminellen mit dem Geisteskranken ab. Ging es dem Biologen Lombroso noch um eine kritische Betrachtung der auflärerischen Kategorie der Willensfreiheit, so zitiert Durtal den Fall eines sadistischen Verbrechers, der von den medizinischen Spezialisten keinerlei Geisteskrankheit attestiert werden konnte. Durtal sieht bei Gilles de Rais und anderen eine Hinwendung zum Bösen, die aus mehr oder minder freien Stücken erfolgt, als Folge einer klaren Entscheidung, das Böse zuzulassen, den Dämon walten zu lassen:

C'est absolument comme les démonomanes, conscients ou inconscients, qui font le mal pour le mal ; ils ne sont pas plus fous que le moine ravi dans sa cellule, que l'homme qui fait le bien pour le bien. Ils sont, loin de toute médecine, aux deux pôles opposés de l'âme, et voilà tout !

Au quinzième siècle, ces tendances extrêmes furent représentées par Jeanne d'Arc et par le Maréchal de Rais. Or il n'y a pas de raison pour que Gilles soit plutôt insane que la Pucelle dont les admirables excès n'ont aucun rapport avec les vésanies et les délires !
(Huysmans 1985, S. 141)

Dieser Zoroastrismus Durtals, die Scheidung der Welt in Gut und Böse als gleichsam gültige Kategorien erscheint als eine Grundlage der Spiritualität Durtals. Denn die Hinwendung zum Bösen ist für Durtal ebenso wie die Zuwendung zum Guten eine im gleichen Maße spirituelle Entscheidung; sie ist nicht etwa getragen von Ignoranz oder gar Unglauben.

Als sich Mme Chantelouve Durtal offenbart, versucht sie sich ihm zugleich zu entziehen. Nun, da er wisse, wer sie wirklich sei, sei die Chimäre, der er seine Briefe gewidmet habe, nicht länger existent und somit die Grundlage seiner Leidenschaft aus der Welt geschafft. Diese Rhetorik der Mme Chantelouve erscheint jedoch als Strategie, Durtal weiterhin an sich zu binden, muss er doch nun seine Gefühle direkt an die reale Person richten, wollte er das Ende der Beziehung nicht bestätigen. So legt er authentisch seine Gefühle dar und die Geschichte der Enttarnung der Mme Chantelouve - suggeriert ihr gar, seine Gefühle für die anonyme Briefeschreiberin erst mit ihrer unfreiwilligen Enttarnung durch eine Bemerkung Des Hermies entdeckt zu haben. Hierbei handelt es sich zwar um die Unwahrheit, allerdings ist es nun Durtals Ziel, Mme Chantelouves Grund für einen Abbruch des Kontakts, er habe seine Liebe lediglich auf eine Unbekannte projiziert, zu widerlegen. Es scheint, Mme Chantelouve versuche Durtal mit einer Rhetorik der Distanz und einer Strategie der Indifferenz zu verführen, gleichsam versuche dieser, sie mit einer Rhetorik der Liebe, der Authentizität des Gefühls und persönlicher Verbundenheit an sich zu binden. Durch Infragestellen seiner Liebe wird Durtal mehr und mehr veranlasst, seinem Gefühl Ausdruck zu verleihen. Mme Chantelouve äußert ihre Hoffnung auf eine platonische Beziehung, bevor sie Durtal verspricht, ihn wieder in seinem Appartement

aufzusuchen. Diese gewisse frigide Attitüde wird durch die Beschreibung ihres Gesichts unterstrichen, dessen Merkmale allen erotischen Stereotypen widerspricht. Doch gerade diese Abwesenheit sexueller Anziehungskraft bewirkt in Durtal das genaue Gegenteil des zu erwartenden Effekts. Hier wird die Verführungskraft der Negativität verdeutlicht, die Anziehungskraft des eigentlich Abstoßenden.

Maintenant qu'il était seul, il se la remémorait, serrée dans sa robe noire, sous son manteau de fourrures dont le collet tiède l'avait caressé, alors qu'il l'embrassait le long du cou ; sans bijoux, mais les oreilles piquées de flammèches bleues par des saphirs, un chapeau loutre et vert sombre sur ses cheveux blonds, un peu fous, ses hauts gants de suède fauves, embaumant ainsi que sa voilette, une odeur bizarre où il semblait rester un peu de cannelle perdue dans des parfums plus forts, une odeur lointaine et douce que ses mains gardaient encore alors qu'il les approchait du nez ; et il revoyait ses yeux confus, leur eau grise et sourde subitement égratignée de lueurs, ses dents mouillées et grignotantes, sa bouche malade et mordue. — Oh ! après demain, se dit-il, ce sera vraiment bon de baiser tout cela ! (Huysmans 1985, S. 155)

Die verweigernde bis ablehnende Haltung der Mme Chantelouve ist Teil einer Strategie der Verführung, für die Durtal äusserst empfänglich ist. Durtals Gedanken werden fortan von Mme Chantelouve bestimmt, so wie sie zuvor von der unbekanntenen Briefeschreiberin bestimmt wurden. Die Natur der Beziehung der Mme Chantelouve zu ihrem Ehemann entspricht so gar nicht den Vorstellungen der Epoche, genauso wenig den konservativen Ideen Durtals. Auf ihre Beschreibung der Natur ihrer Ehe, die dem Partner absolute Freiheit lässt, reagiert Durtal unwirsch:

Diable ! fit Durtal, vous restreignez singulièrement le rôle d'un mari, dans un ménage. (Huysmans 1985, S. 243)

Das Bild der Mme Chantelouve als diabolisches Wesen wird durch ihre emanzipierte Lebensweise vervollständigt. Sicherlich weiß sie grundsätzlich, eine bürgerliche Fassade durch Ehe und Betonung sittlicher Zurückhaltung in ihrer Korrespondenz zu wahren. Doch sie ist kinderlos, fröhnt der freien Liebe, zugleich transzendiert sie, ebenfalls durch ihre Geschlechtskälte, die Normen des Weiblichen. Diese Merkmale verorten die

geschlechtlichen Bedürfnisse und die Materialität des Körperlichen in eine diabolische Transzendenz in Form einer Perversion gesellschaftlicher Vorstellungen der Epoche. Zugleich gilt der Umkehrschluss: der Succubus ist eine unleugbar materielle Entität, deren Verführungskünste auf erotische Interessen rückschließen lassen.

Durtal bemüht sich, über Mme Chantelouve Kontakt in die Kreise praktizierender Satanisten zu bekommen. Er versucht, durch sie an Informationen über den gefallenen Priester Canon Docre zu gelangen. Tatsächlich war dies ein ehemaliger Liebhaber der Mme Chantelouve. Sie weiht Durtal in nur wenige Details ein und behauptet, mit Canon Docre keinerlei Kontakt mehr zu pflegen. Später jedoch informiert Mme Chantelouve Durtal, von Canon Docre zu einer schwarzen Messe für den folgenden Tag eingeladen worden zu sein. Nachdem Durtal Des Hermies hierüber informiert hat formuliert dieser nochmals die besondere spirituelle Verwandtschaft von Glauben und Satanismus und weist Durtals Verdacht zurück, die Satansanbeter seien schlicht verrückt:

Fous ! et pourquoi ? — Le culte du démon n'est pas plus insane que celui de Dieu ; l'un purule et l'autre resplendit, voilà tout ; à ce compte-là, tous les gens qui implorent une divinité quelconque seraient déments ! Non, les affiliés du satanisme sont des mystiques d'un ordre immonde, mais ce sont des mystiques
[...]

(Huysmans 1985, S. 284)

Die Recherche des Mittelalters wird für Durtal zu einer Reise in die eigene Epoche. Sein Vordringen in mystische Zirkel, wie er sie noch vor seinen Nachforschungen als überlebt erachtete, sind durch sein Interesse in mittelalterlicher Spiritualität motiviert. Das Ende des 19. Jahrhunderts als Zeitenwende, als Anbruch eines materialistischen dunklen Zeitalters zu deuten, das der konservative Schriftsteller in einem radikalen Traditionalismus spiegelt, mag als präfaschistische Tendenz interpretiert und als Wegbereitung des spirituellen Biologismus und esoterischen Faschismus eines Julius Evola aufgefasst werden. Hierbei darf jedoch das skeptische Element der Haltung Durtals nicht verkannt werden. Durtal repräsentiert den materialistischen Nihilismus, der zwar die Erlösungsfantasien Carhaix' und anderer ergänzt, diese allerdings nicht vollständig affiniert.

Carhaix: - Ici-bas, tout est décomposé, tout est mort, mais là-haut ! Ah ! je l'avoue, l'effusion de l'Esprit Saint, la venue du Divin Paraclet se fait attendre !

Mais les textes qui l'annoncent sont inspirés ; l'avenir est donc crédité, l'aube sera claire !

Des Hermies: - (...) les gosses issus des fétides bourgeois de ce sale temps (...)"
von Durtal wie folgt fortgesetzt: - feront, comme leurs pères, comme leurs mères,
répondit Durtal ; ils s'empliront les tripes et ils se vidangeront l'âme par le bas-
ventre ! (Huysmans 1985, S. 342)

Dieser kynische Kommentar Durtals mag dem radikalen Traditionalismus und Erlösungsdenken eines Carhaix zwar nicht fundamental widersprechen, jedoch kehrt er die Perspektive konsequent um. Die Kritik am Materialismus der Epoche ist eine realistische Replik auf das spirituelle Erlösungsszenario des extremen Traditionalisten, der in der Höhendistanz des Glockenturms verweilend und getragen von den sphärischen Klängen der alten Glocken einer Entrückung fröhnt, wie sie der kynischen Suche Durtals entgegengesetzt ist. Durtal negiert Carhaix' spirituelle Entrückung durch Erforschung des Bösen, einer bewussten Suche nach Verführung.

Der Des Esseintes des Hundertjährigen Krieges: Gilles de Rais à rebours

Für Gilles de Rais sind, in Durtals Darstellung der Begebenheiten, alchemistische Versuche der erste Schritt in Richtung absoluter Grausamkeit. Die Entwicklung, auf die an dieser Stelle näher eingegangen werden soll, zeichnet sich wie folgt ab: der alchemistische Versuch der Verwandlung Quecksilbers in Gold ist dem persönlichen Interesse De Rais' geschuldet, der sein Vermögen schwinden sieht. Diese egoistische Motivation stellt die eigenen Interessen über sittliche Bedenken. Somit ist die Anrufung Satans durch Gilles de Rais, ihn zu magischen Diensten zu sein, eben zum einen dem Glauben an den Einfluss übersinnlicher Kräfte, zum anderen der Egomanie des Künstlers oder ästhetisch denkenden Menschen geschuldet, der seine gesellschaftliche Position und somit seinen ästhetischen Selbstbezug in Gefahr sieht. Diese Mischung ist für Durtal verführerisch; sie führt den Glauben an eine spirituelle Welt und die Sehnsucht nach ästhetischer Autonomie sowie gesellschaftlicher Isolation zusammen. Gilles de Rais hat diese Separation des Egos als sittliche Verwahrlosung und moralische Verrohung im Sinne einer Fortführung und Bewahrung einer aristokratischen Lebensweise

vorangetrieben bis hin zu einer völligen Zuspitzung der Amoralität. Der Begriff der Zuspitzung der Amoralität in Bezug auf Gilles de Rais deckt sich keinesfalls mit den Exzessen sadescher Imagination, zumal bei letzterer keinerlei spirituelle Genese gegeben ist. Die Grausamkeit Gilles de Rais ist in der Lesart Durtals die Selbstapotheose eines sich ästhetisch definierenden Subjekts. Sade bietet hierfür keinerlei Vorbildfunktion; seine Schriften sind die Fortsetzung der Philosophie mit Mitteln extremer Imagination: naturalistische Sittengemälde, welche die anthropologische Grundhaltung ihres Autors ins Unermessliche auszudehnen vermögen. Die Wahrheit über den Menschen zu postulieren und anzuerkennen ist der Sinn der Schriften Sades. Der Dandy als sich ästhetisch definierendes Subjekt hingegen gehorcht dem Prinzip der Separation, die es ihm erlaubt, die gesellschaftlichen Werte, die zugleich das Telos kollektiven Fortschritts im Sinne eines Gesellschaftsvertrages ausmachen, zu konterkarieren und eine spezifische Ausnahme im Universum zu schaffen, wie Georges Bataille in Hinblick auf die *Fleurs du Mal* Baudelaires in seiner Schrift *La littérature et le mal* formuliert (vgl. Bataille 1990, S. 27ff) .

Nach den Fortschritten seiner Studie zu Gilles de Rais gefragt (Huysmans 68ff), gibt Durtal an, die Vorzüge und Leistungen des Marschalls von Frankreich nur kurz zu streifen. Sie seien, so bestätigt Des Hermies, von keinerlei Interesse. Dieser meint, die Metamorphose Gilles de Rais' zu einem der grausamsten Massenmörder der Geschichte habe quasi über Nacht stattgefunden. Mehr noch, ergänzt Durtal, sei diese Metamorphose so plötzlich vonstatten gegangen, als handle es sich um das Ergebnis einer Verhexung. Durtal spricht von Einflüssen, die unnachvollziehbar in der Geschichte verschüttet lägen, von welchen das biographische Material kaum zeuge. Die historischen Betrachtungen Durtals sind somit an einem wesentlichen Punkt wissenschaftlicher Quellenforschung entzogen. Dabei scheint es sich um eine Strategie Durtals zu handeln, die Epoche Gilles de Rais' als Ort eines Mysteriums aufscheinen zu lassen, der sich in zumindest diesem einen Punkt moderner Geschichtsforschung entsagt. Die Verwandlung Gilles de Rais' gibt Raum für Spekulation. Durtal sieht die Hinwendung Gilles de Rais' zum Alchemismus, später zum Satanismus, für Belege einer grundsätzlichen spirituellen Ausrichtung des mittelalterlichen Geistes, die sich bereits zu Zeiten der Gefolgschaft de Rais' unter Jeanne d'Arc konkretisierte. Somit trägt die Erscheinung und es handelte sich bei der Metamorphose des guten Christen und tapferen Franzosen Gilles de Rais nicht

wahrhaftig um eine Metamorphose, erst recht um keine über Nacht, sondern um die Zuspitzung und Konkretisierung eines Geistes, der an das Wirken des Übernatürlichen in der Welt glaubt (wie es zum Beispiel den siegreichen Feldzug Jeanne d'Arcs bewirkt haben könnte) unter widrigen Umständen (Angst Gilles de Rais' vor Verarmung). Im Folgenden sucht Des Hermies die militärischen Leistungen Jeanne d'Arcs und ihrer Gefolgsleute zu relativieren, indem er den Hundertjährigen Krieg als Auseinandersetzung des Südens gegen den Norden interpretiert und letzterem rassische und kulturelle Homogenität bescheinigt. Dem heutigen Frankreich sei daher keinerlei innere Einheit beschieden; eine englisch-nordfranzösische Allianz hätte der Nähe der Volksgruppen eher entsprochen.

Durtal sieht nach dem Krieger Gilles de Rais den Künstler Gilles de Rais aufscheinen, der sich in Literatur und Kirchenmusik zu verfeinern suchte. Durtal beschreibt den Gilles de Rais dieser Epoche als Inbegriff kulturellen Reichtums, gebildeten Umgangs und ästhetischer Raffinesse. Der Des Esseintes des 15. Jahrhunderts, ein Aristokrat am Scheideweg, zelebriert einen extravaganten Lebenswandel, den Durtal in seiner Darstellung nach dekadentem Vorbild modelliert. Doch im Gegensatz zu Des Esseintes ist Gilles de Rais ein generöser Gastgeber, sein Château Anziehungspunkt für Künstler und Intellektuelle seiner Zeit.

Doch durch Krieg und Luxus verzehrte sich Gilles de Rais' Reichtum; er machte Schulden bei der Bourgeoisie, um seinen Lebensstil zu bewahren. So suchte er durch Hexerei und Alchemie seinen einstigen Reichtum wiederherzustellen. Es folgen Verbrechen der Magie und des Sadismus. Um die Dualität Gilles de Rais' zu erläutern, spricht Durtal von ihm einem mystisch ausgerichteten Geist, der während seiner militärischen Karriere Zeuge außergewöhnlicher weltgeschichtlicher Vorkommnisse wurde. Als Zögling einer Heiligen bedarf es dem Mystiker Gilles de Rais lediglich eines kleinen Schrittes, um sich der Alchemie und Dämonenbeschwörung zuzuwenden. Die Ekstasen des Verbrechens, wie Durtal formuliert, also die Kriminalität Gilles de Rais', wurzelt dieser Interpretation zufolge nicht in einer pathologischen psychischen Verfassung, wie sie die klinische Psychologie des 20. Jahrhunderts sicherlich zu beschreiben wissen wird. Für Durtal ist die Kriminalität Gilles de Rais' die Konsequenz des Mystischen. Das dekadente Verständnis des aristokratischen Kunstliebhabers Gilles de Rais, welches Durtal zu entwickeln sucht, bildet

das Scharnier, über das sich die gemeinschaftliche, der Kirche zugehörige Spiritualität in monomanische Selbstsetzung verwandelt. Die Frage stellt sich, ob eine solche Position sich jenseits von Gut und Böse glaubt respektive diese Koordinaten eigenmächtig zu setzen versucht oder ob sich der Dämonenbeschwörer vom Schlage Gilles de Rais' dem Bösen vollbewusst unterwirft, also das Böse um des Bösen willen praktiziert. Die Frage nach einer Hinwendung zum Bösen bei gleichzeitiger unumwundener Akzeptanz einer kirchlich tradierten Gut/Böse-Dichotomie ist schwierig zu beantworten. Georges Bataille sieht eine solche in sich zerrissene Haltung ja bei Baudelaire am Wirken (vgl. Bataille 1990). Inwiefern jedoch die Rede der Blasphemie, wie auch Durtal sie führt, um den Sadismus Gilles de Rais zu kennzeichnen, weniger ein Bekenntnis zum christlichen Weltbild als vielmehr eine ästhetische Raffinesse darstellt, bleibt ungewiss. Der Eindruck verbleibt, Durtal nutze die Kategorien tradierten Glaubens als Mittel zur ästhetischen Entrückung, vor allem um sich gegen den materialistischen Zeitgeist zu verwahren, weniger jedoch als Ausdruck eines authentischen Glaubensbekenntnisses. Diese dekadente Anverwandlung theistischer Positionen bezeichnen wir als ästhetische Raffinesse, da es Durtal weniger um Glaubensinhalte geht, als vielmehr um eine unzeitgemäße Identität des Künstlers, der sich aus einer spezifischen Geschmacksentscheidung heraus mit katholischen Traditionen verbunden fühlt. Das Opium des Volkes ist hier weniger Gegenstand einer Religionskritik aus materialistischer Perspektive denn vielmehr Projektion eines dekadenten Künstlerverstandes auf der Suche nach den künstlichen Paradiesen.

Bei seinem Besuch des Schlosses Gilles de Rais', dem „Château de Tiffauges“, sucht Durtal die Zeit Gilles de Rais' zu revisualisieren („ranimer“, „reconstituer“, „revêtir“, so die Verben, die Verwendung finden). Daraufhin imaginiert Durtal gar eine Restaurierung der Gewölbe:

Il fallait paver l'encre dure du sol de briques vertes et jaunes ou de blanches et noires dalles ; il fallait peindre la voûte, l'étoiler d'or ou la semer d'arbalètes, sur champ d'azur, y faire éclater l'écu d'or à la croix de sable du Maréchal !

Et les meubles se disposaient d'eux-mêmes dans les pièces où Gilles et ses amis couchaient ; çà et là, des sièges seigneuriaux à dossier, des escabelles

et des chaires ; contre les cloisons, des dressoirs en bois sculpté, représentant, en bas-relief, sur leurs panneaux, l'Annonciation et l'Adoration des Mages abritant sous le dais de leur dentelle brune, les statues peintes et dorées de Sainte Anne, de Sainte Marguerite, de Sainte Catherine si souvent reproduites par les huchiers du Moyen Age. Il fallait installer des coffres couverts de cuir de truies, cloutés et ferrés, pour les linges de relais et les tuniques, puis des bahuts à pentures de métal, plaqués de peaux ou de toiles marouflées sur lesquelles des anges blonds se détachaient, repoussés par des fonds orfévris de vieux missels. Il fallait enfin ériger sur des marches tapissées les lits, les vêtir de leurs lindeux de toiles, de leurs oreillers aux taies fendues et parfumées, de leurs courtpointes, les surmonter de ciels tendus sur châssis, les entourer de courtines brodées d'armoiries ou mouchetées d'astres.

(Huysmans 1985, S. 145)

Diese Revisualisierung des Interieurs des Schlosses Gilles de Rais' ist der künstlerischen Raffinesse Durtals geschuldet. Die wissenschaftliche Recherche der Details der Ausstattung der Räumlichkeiten, diese analytische Leistung bedarf einer künstlerischen Synthese, um das *Woher*, die Fragestellung Durtals nach der Genese des bösen Verstandes, beantworten zu können. Denn allein diese Einbettung in materielle Umstände, die jedoch keine biologischen oder anderweitig naturwissenschaftlichen Erkenntnisse abbilden, sondern die eine kulturelle Dimension und — in Hinblick auf den Hausherrn — spezifische Geschmackspräferenzen offenbaren, vermitteln ein Verständnis der Selbstinszenierung Gilles de Rais', und damit seiner Entscheidung das Böse zur Entfaltung zu bringen. Die Harmonie mit dem Luxus der Umgebung, wie Huysmans an einer Stelle schreibt, referiert genau diese Selbstsetzung oder Selbstverwirklichung des künstlerischen Egos im Dekor. Dieser dekadenten Feinsinnigkeit des Künstlers, der sich im Dekor auflösen scheint, entspricht die von Durtal erforschte Imagination einer beseelten Materie, in welcher der Geist des Hausherrn aufgehoben ist. Das Dekor des Château de Tiffauges ist von dem von Durtal als Kunstkenner und Sammler eingeführten Gilles de Rais selbst ausgewählt; so betrachtet ist diese Welt des Schlosses ein unmittelbarer Ausdruck seines feinsinnigen Geistes.

Beim Besuch der Ruine spricht Durtal von einem Skelett, welchem die Imagination sein

Fleisch zurückgeben muss. Diese körperliche Metapher ist deshalb von Interesse, da sie gleichsam den Schlüssel zum Verständnis des Geistes Gilles de Rais' darstellt. Erneut schließt Huysman den Kreis: körperliche Realien und spirituelle Rätsel stellen zwei Seiten einer Medaille dar, und feinsinniger Luxus bildet das Scharnier, welches den Geist an den Körper bindet. Hinzuzufügen bleibt lediglich, dass Durtals Zugang zu diesem Paradies des dekadenten Künstlers, dem Zustand der Harmonie mit dem Luxus der Umgebung, Durtal allein durch Tagträume gewährt ist; er bleibt seiner Imagination vorbehalten. Der Tagtraum ist wesentliches Element der Inspiration, da er der Leere und Vulgarität des Realen eine Alternative entgegensetzen sucht. Dass der Tagtraum ihn ausgerechnet in die aus aufklärerischer Sicht düstere Epoche des Mittelalters führt, ist dieser schmerzhaften und zugleich erlesenen Epoche selbst geschuldet, so Durtal.

Diese Bewertung des Mittelalters als attraktives Zeitalter der Kontraste einigt in Durtals Perspektive den Künstler und den religiösen Weisen. Bei aller Tyrannei und Brutalität der mittelalterlichen Aristokratie, letztlich würdigt Durtal ihre kindliche Naivität in Bezug auf religiöse Unterwürfigkeit. Dieser Wesenszug, bei aller expliziten Grausamkeit, sei der monomanischen Profitgier des Menschen der Neuzeit vorzuziehen, habe diese doch die Aristokratie in einen Haufen Scharlatane verwandelt. Durtal nutzt einen Zirkusvergleich um die Degradierung des Adels zu verbildlichen.

Nicht viel anders der Klerus. Auch hier meint Durtal eine Degradierung festzustellen. Während der Geistliche zu Gilles de Rais' Zeit noch den Bedürftigen zugewandt war, zudem Mystizismus seinen Alltag bestimmte und er in Selbstverleugnung und tiefer Trauer für die Menschen betete, sei heutzutage dies allenfalls die Ausnahme, glaubt Durtal. Die Kirche habe mit einer gewissen verordneten Nüchternheit und einem Hausverstand den Mystizismus vertrieben. Die einzige Verbindung zu ihrer mittelalterlichen Blüte seien die letzten verbliebenen Heiligen - und die Gefallenen unter den Geistlichen.

Durtals Konzeption des Bösen ist für seine Spiritualität konstitutiv; es ist zwar eine andere Art des Glaubens als dem Guten zu dienen, aber das Verlangen, Böses zu tun, ist ebenso wie das Streben nach dem Guten eine seelische Essenz des Menschen. So besehen ist die Gut/Böse-Dichotomie eine anthropologische Kategorie. Wir haben bereits

angedeutet, in welcher Weise Durtal diese kategorische Opposition dennoch zu überwinden sucht. Zunächst ist jedoch festzuhalten, dass das Böse um des Bösen willen die ästhetische Maxime ist, die bereits Bataille bei Baudelaire auszumachen glaubte. Diese Anerkennung des Bösen setzt eine Tugendethik voraus, wie wir sie in den Definitionen des Aristoteles wiederfinden (vgl. Aristoteles 2001). Sein Versuch einer Essentialisierung der Tugend, ihrer Rückführung auf den Willen und Charakter des Einzelnen, der frei und in voller Bewusstheit handelt, ist der dekadenten Kategorie des Bösen näher als die kantsche Ethik der Pflicht, welcher eine spirituelle Motivation der guten oder bösen Handlung nicht innewohnt. Ein essentieller Begriff der Tugend steht somit den dekadenten Autoren nahe, da ein solcher Begriff in Konsequenz das Böse als Teil des Realen erfasst - und zwar als Ausdruck der willentlichen Entscheidung des Handelnden oder als spirituelle Verfasstheit desselben. Es erlaubt zudem die verzweifelte Kritik des kynischen Moralisten, der das Böse als kosmische Realität in die verbleibenden Ordnungsstrukturen menschlicher Zivilisation eindringen sieht. Die Haltung des Dandys oder Kynikers gegenüber dem Bösen ist als Hassliebe bezeichnenbar: ein reflektierter Zustand permanenter Verführbarkeit bei bewusster Hinwendung zum Bösen, das als konstitutiv für die eigene Situation betrachtet wird.

Durtals Obsessionen vermischen sich, und in seinen Tagträumen erscheint Mme Chantelouve in den Räumlichkeiten des Château de Tiffauges.

Das Verlangen des Succubus

Der folgende Diskurs im Glockenturm beschäftigt sich mit der Welt der Geister, die, parallel zur ebenfalls unsichtbaren Welt der Mikroben, nicht wahrnehmbar, nichtsdestoweniger real sei, wie der Astrologe Gévingey betont, bevor er von Carhaix erinnert wird, dass alle diese Phänomene dem Bereich des Satanismus angehören. Demnach sei jede spiritistische Tätigkeit Satanismus, wie die Doktrin der Kirche klar festlege. Nur das Reich Gottes und das Reich des Bösen existiere. Im Gegensatz zu Durtals Zoroastrismus sieht Carhaix im Okkultismus billige Manipulation, da Gott über das Reich des Bösen erhaben sei. Dass Okkultismus den Zugang zur Spiritualität demokratisiert habe ist jedoch nicht bloß ein Einwand des Astrologen Gévingey, auch

Durtal wird eine solche Hoffnung entwickeln, die darauf baut, dass ein neutraler, individueller Zugang zur Spiritualität gewährt sein möge.

Der Einfluss der Sterne wird von Gévingey, auch vor wissenschaftlichem Hintergrund, als unbestreitbar bezeichnet, vergleichbar mit dem Einfluss der Kräfte des Mondes auf die Menschen. So sucht der Astrologe wissenschaftliche Untersuchungen anzuführen, die zumindest den Einfluss des Mondes belegen sollen. Daraufhin kritisiert Gévingey Astrologie als zeitgenössische Modeerscheinung, wie sie in den Zeitungen gepflegt wird. Gleichsam, setzt Des Hermies nach, seien alle modernen Okkultisten, Anhänger der theosophischen Lehre oder Kabbalisten, Unwissende, ihre Praktiken letztlich Ausdruck von Scharlatanerie. Sie nutzten eine Stimmung in der Öffentlichkeit, die Des Hermies als Positivismusmüdigkeit bezeichnet. Zusätzlich kritisiert er die Kommerzialisierung des Phänomens. Als Beispiel für einen in seinen Augen seriösen Spiritisten nennt der Astrologe William Crookes. Doch Durtal nimmt eine kynische Position gegenüber der spiritistischen Idee des Kontakts mit den Seelen Verstorbener ein. So ist ihm der Gedanke permanenter Wiedergeburt zuwider, einer ständigen Verbindung des Jenseits mit dem Diesseits in all seinen Niederungen:

Eh bien, cela me paraît suffisant de vivre, une fois ; j'aime mieux le néant, le trou, que toutes ces métamorphoses, ça me console plus ! Quant à l'évocation des morts, la pensée seule que le charcutier du coin peut forcer l'âme d'Hugo, de Balzac, de Baudelaire, à converser avec lui, me mettrait hors de moi, si j'y croyais. Ah non, tout de même, si abject qu'il soit, le matérialisme est moins vil !

(Huysmans 1985 S. 166)

Des Hermies bemängelt, dass bei einer spiritistischen Seance keine wahrnehmbaren übersinnlichen Phänomene zu verzeichnen seien. Dies liege, so der Astrologe, allein an der Präsenz von Ungläubigen. Doch wie, so fragt sich der skeptische Durtal, könne man sich unter solchen Umständen der Realität eines solchen Phänomens versichern. Das Denken Durtals kommt immer wieder auf das Reale zurück und gibt sich nicht mit dem Glauben allein zufrieden. So fragt Durtal den Astrologen nach seinem Wissen über die Aktivität von Succubi. In seiner Antwort bezieht sich Gévingey auf die Schrift *Disquisitionum magicarum libri sex* von Martin Antoine Del Rio, einem niederländischen

Theologen des 16. Jahrhunderts, sowie auf Jean Bodin, ebenfalls 16. Jahrhundert, der in seiner Schrift *La Démonomanie des Sorciers* (1988) von 1580 einer Hexenverfolgung das Wort sprach. Der Succubus verkörpert als weiblicher Incubus die Macht der Verführung, welcher das passive, gar schlafende Opfer ausgesetzt ist. Handelt es sich nicht um einen durch Hexerei herbeigeführten Besuch eines Incubus, so ist der Schläfer unter Hinweis auf die nächtliche Aktivität des Dämons frei von Sünde. Die Aktivität der Succubi weist eine vampirische Dimension auf, da das Opfer in einer Reihe von nächtlichen Besuchen sukzessive der Lebensenergie beraubt wird.

Durtal hingegen bringt Father Sinistrari of Ameno, einen Theologen des 17. Jahrhunderts, ins Spiel. Dessen Manuskript *De la démonialité et des animaux incubes et succubes* (1998) betont die körperliche Realität der Dämonen und beschreibt ihre nächtlichen sexuell-aggressiven Besuche. Durtal unterstreicht den animalischen Charakter dieser Wesen, vergleicht sie mit Satyren oder Faunen. Deutlich wird hierbei sein Versuch, den Succubus als unentscheidbar zwischen Engel und Dämon zu charakterisieren, ihn also der katholischen Gut/Böse-Doktrin ansatzweise zu entreißen und ihre Körperlichkeit herauszustreichen. So schreibt Sinistrari, Incubi und Succubi hätten Geschlechtsorgane und seien fruchtbar.

Es mag uns gestattet sein, an dieser Stelle die Theorie zu referieren, dass es sich bei der Begegnung mit dem Succubus respektive dem Incubus um eine Schlafparalyse handelt, in der sich Traum mit Realität vermischt (vgl. Abrams/al. 2009; Cheyne/al. 2009). Während der Schlafparalyse wirken Traumerscheinungen durch ihre Überblendung mit der Realität und verbunden mit der körperlichen Starre des Schlafenden besonders bedrohlich; einer These zufolge ergeben sich, je nach historischem und kulturellen Kontext, unterschiedliche Traumhalte — Dämonen, Geister, Entführung durch Außerirdische. Wir erinnern uns an die Tagträume Durtals im Schloss Gilles de Rais', in denen ihm auch Mme Chantelouve erschien. Huysmans kann diese Theorie nicht bekannt gewesen sein; dennoch ist darauf hinzuweisen, dass Durtals Hang zur sinnlichen Qualität des Tagtraums einen solchen Verweis an dieser Stelle erlaubt.

Die Betonung der sinnlichen Präsenz des vermeintlichen Dämons, wie etwa bei Sinistrari, seiner körperlichen Realität, lässt sich beschreiben als Überblendung spiritueller und

materieller Kategorien. So besehen mag Mme Chantelouves eine reale Person und ein Succubus zugleich sein. Ganz anders die Betrachtungsweise Carhaix'. Dieser zitiert aus der Legende des Hippolyt von Rom, der einem nackten Succubus seine Stola an den Kopf geworfen habe, wonach der Dämon seine wahre Gestalt offenbarte: ein von Satan animierter Leichnam. Der Teufel als Strippenzieher, als Manipulator, der fleischliche Realität vorzugaukeln vermag.

Der Astrologe unterscheidet zwischen zwei Kategorien von Opfern. Zunächst das freiwillige Opfer, zum anderen das verzauberte oder gebannte Opfer. Letzteres fülle die psychiatrischen Kliniken. Seine Darstellung des Angriffs eines Succubus auf seine eigene Person im Schlaf, in Form einer nackten Frau, soll die Willenlosigkeit des Opfers herausstreichen.

Das Problem der Sexualität von Dämonen rührt an die Frage nach der Körperlichkeit der spirituellen Wesen und soll uns an dieser Stelle zu einem kurzen Exkurs inspirieren. So gibt Nicholas Remy 1595 in seiner Schrift *Daemonolatreiae libri tres* (1929), ein Handbuch für Dämonenjäger, vergleichbar dem *Hexenhammer*, einen klaren Hinweis auf die aggressive, sadistische Sexualität der Incubi, eine frigide Kälte bei den Succubi:

But all they who have spoken to us of their copulations with Demons agree in saying that nothing colder or more unpleasant could be imagined or described. At Dalheim, Pétrone of Armentières declared that, as soon as he embraced his *Abrahel*, all his limbs at once grew stiff. Hennezel at Vergaville, July 1586, said that it was as if he entered an ice-bound cavity, and that he left his *Schwartzburg* with the matter unaccomplished. (These were the names of their Succubas.) And all the female witches maintain that the so-called genital organs of their Demons are so huge and so excessively rigid that they cannot be admitted without the greatest pain. [...] Didatia of Miremont (at Preny, 31st July, 1588) also said that, although she had many years' experience of men, she was always so stretched by the huge, swollen member of her Demon that the sheets were drenched with blood. And nearly all witches protest that it is wholly against their will that they are embraced by Demons, but that it is useless for them to resist.

(Remy 1929, S. 13 f)

Hier haben wir einen frühen, deutlichen Hinweis auf die Manifestation der Dämonen als sexuelle Wesen, obschon natürlich die Tendenz vorliegt, sowohl in die Frigidität der Succubi als auch in die sadistischen Aggressivität der Incubi eine grundsätzlich kalte, unerotische Sexualität zu projizieren. Dennoch ist zu vermerken, dass der Akt mit dem Dämon als Realität betrachtet wird und dem Dämon organische Existenz zugesprochen wird. Während Geschlechtlichkeit bei Engeln, Dämonen, Gott selbst, zu einem Teil nicht festgelegt ist (obschon in der Bibel die Selbstoffenbarung Gottes natürlich maskulinen Kategorien entspricht). Doch in John Miltons *Paradise Lost* finden wir im ersten Buch „The Argument“ eine klare Aussage gegen reale Geschlechtlichkeit bei Dämonen:

Yet thence his lustful orgies he enlarged
Even to that hill of scandal, by the grove
Of Moloch homicide, lust hard by hate,
Till good Josiah drove them thence to Hell.
With these came they who, from the bordering flood
Of old Euphrates to the brook that parts
Egypt from Syrian ground, had general names
Of Baalim and Ashtaroth - those male,
These feminine. For Spirits, when they please,
Can either sex assume, or both, so soft
And uncompounded is their essence pure,
Not tied or manacled with joint or limb,
Nor founded on the brittle strength of bones,
Like cumbrous flesh, but, in what shape they choose
Dilated or condensed, bright or obscure,
Can execute their aery purposes

(Milton 2003, S. 18)

Milton verdeutlicht, dass die Dämonen als Geistwesen Geschlechtlichkeit flexibel vorgeben können, allerdings aufgrund ihrer reinen Essenz eine wirkliche Geschlechtsgebundenheit nicht zu ihren wesentlichen Eigenschaften gehört.

Anders hingegen der von Durtal bemühte Sinistrari, der mit einem gänzlich materialistischem Argument die Körperlichkeit der Dämonen zu beweisen sucht:

Now that we have proved that those creatures are possible, let us go a step further, and show that they exist. Taking for granted the truth of the recitals concerning the intercourse of Incubi and Succubi with men and beasts, recitals so numerous that it would look like impudence to deny the fact (...), I argue: Where the peculiar passion of the sense is found, there also, of necessity, is the sense itself; for, according to the principles of philosophy, the peculiar passion flows from nature, that is to say: that, where the acts and operations of the sense are found, there also is the sense, the operations and acts being but its external form. Now, those Incubi and Succubi present acts, operations, peculiar passions, which spring from the senses; they are therefore endowed with senses. But senses cannot exist without concomitant composite organs, without a combination of soul and body. Incubi and Succubi have therefore body and soul, and, consequentially, are animals; but their acts and operations are also those of a rational soul; their soul is therefore rational; and thus, from first to last, they are rational animals. (Sinistrari, o.J., S. 123ff)

Es ist nur zu deutlich, aus welchem Grunde Durtal Sinistrari ins Spiel bringt. Im Gegensatz zur Idee Sinistraris scheint jedoch die Theorie der Sexualität transzendierenden Erscheinungsweise der Dämonen Standardmodell des Mittelalters.

So zum Beispiel dargelegt im *Hexenhammer*. Eine wichtiges Problem bei der Frage nach der Sexualität der Dämonen ist die Frage nach deren Fruchtbarkeit. So nimmt der *Hexenhammer* hierzu Stellung und behauptet grundsätzlich eine Unvergleichbarkeit der sexuellen Betätigung von Dämonen mit der geschlechtlichen Fortpflanzung beim Menschen. Hier die Absage an die Vorstellung, dass Dämonen den Akt rein technisch vollzögen um Spermia zu sammeln, mit dem sie dann Hexen schwängern könnten:

However, to collect human semen from one person and to transfer it to another

implies certain local actions. But devils cannot locally move bodies from place to place. And this is the argument they put forward. The soul is purely a spiritual essence, so is the devil: but the soul cannot move a body from place to place except it be that body in which it lives and to which it gives life: whence if any member of the body perishes it becomes dead and immovable. Therefore devils cannot move a body from place to place, except it be a body to which they give life. It has been shown, however, and is acknowledged that devils do not bestow life on anybody, therefore they cannot move human semen locally, that is, from place to place, from body to body. (Summers 1971, S. 22)

Die Absage an die Vorstellung einer Materialität des Spirituellen, der Glaube an die Immobilität der essentiellen Seele prägen diese Gedanken aus dem *Hexenhammer*, wie hier belegt durch einen Auszug aus der englischen Übersetzung des Überzeugungstäters Montague Summers.

Eine Suche nach der Materialität in der Spiritualität bedeutet, wie wir erkennen, die christliche Tradition gegen den Strich zu lesen, eine Subversion der Idee von der spirituellen Essenz des Seelischen aufzuspüren. Wo anders als in der Dämonologie des Mittelalters könnte Durtal fündig werden? Der Versuch der christlichen Autoren, die Lust des Dämons zu relativieren, ist allenthalben spürbar, jedoch überraschenderweise keinesfalls die primäre Lesart. Schon Augustinus, den die Autoren des *Hexenhammer* als wesentliche Quelle herangezogen hatten, behauptete vor manichäistischem Hintergrund eine Konkurrenzsituation der Dämonen zu Gott (vgl. Augustinus 2007). Selbst um Anbetung bemüht suchen sie den Pakt mit dem Menschen. Die Motivation des Dämons ist die aus freien Stücken erfolgte Abkehr von Gott und sein Drang, selbst angebetet zu werden. Im Prinzip gilt es zu bedenken, dass die Dämonologie des Augustinus eine Form der Verteidigung des Monotheismus vor dem Hintergrund realer Konkurrenten zu Gott darstellt. Der Kampf gegen das Heidentum, gegen die falschen Götter, ist in dieser Version ein Kampf gegen die von Gott aufgrund ihrer Eifersucht abgefallenen Engel, die nunmehr selbst um die Anbetung des Menschen buhlen. Die theurgischen Riten sind bei Augustinus selbstverständlich real. Das einzige Problem hierbei stellt sich in der Frage, ob der Bittende göttliche oder dämonische Kräfte aktiviert: ein Gedanke, den später Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim konkretisieren wird. So haben diese Dämonen, glaubt

man Agrippa, zum Teil menschliche Gefühle (vgl. von Nettesheim 1997).

Bei Agrippa kommt ebenso wie bei Sinistrari ein Panpsychismus ins Spiel, der das Spannungsfeld beschreibt, in dem sich auch Durtal bewegt: zum einen das Böse ernst nehmen, das heißt es nicht materialistisch zu relativieren oder zu leugnen. Zum anderen jedoch die Einsicht, dass es sich bei der Kategorie des Bösen um einen Versuch der Amtskirche handeln könnte, heidnische Traditionen zu ersticken; diese, wo sie nach wie vor existieren, unter dem Topos des Gotteswidersachertums zu subsumieren. Dort, wo dem Dämon individuelles Lustempfinden zugesprochen wird, sind wir nicht nur einer Parallelisierung von Geist und Materie auf der Spur, sondern zugleich einer Absage an die Uniformität des Reiches des Bösen. Der Dämon ist somit mehr als nur Marionette Satans, der wiederum puren bösen Geist repräsentiert. Der Dämon ist dort vielmehr ein chthonisches Wesen, das der Natur näher steht als den spirituellen Essenzen. Er ist somit Ausdruck der Naturbezogenheit des Spirituellen selbst. Dieses würde dem spirituell Suchenden vom Schlage Durtals eine paganische Spiritualität ermöglichen, die dessen Vorstellung eines materialistisch begründeten Idealismus entsprechen könnte. Doch sowohl manäistische wie katholizistische Denktraditionen stehen dem im Wege.

Dämonen als Repräsentanzen der spirituellen Welt ist der eine Aspekt, der sie für Durtal zu einem interessanten Stoff macht. Die andere Frage, die für Durtal genauso offen ist wie ihr christliche Dämonologie und Theologie einer eindeutigen Antwort schuldig bleiben, ist die die Frage nach der Geschlechtlichkeit der Dämonen, die Frage nach den sexuellen Interessen der Dämonen. Wie wurde im Rahmen der christlichen Dämonologie das Problem der Lust bei Dämonen behandelt? Durtal führt Ludovico Maria Sinistra als einen christlichen Autoren an, für den eindeutig weibliche wie männliche Dämonen existierten, denn im Rahmen seiner spirituell-naturalistischen Recherche ist es Durtals Interesse, Hinweisen auf die verborgenen körperlichen Aspekte des Spirituellen zu folgen, wann immer der Diskurs ihm eine solche Intervention erlaubt. Gleichsam sucht Durtal Licht auf seine mysteriöse Beziehung zu Mme Chantelouve zu werfen, in welcher er einen Succubus zu erkennen meint. Dieser dämonische Aspekt der Beziehung ist zugleich von sexuellem Verlangen gekennzeichnet, auch wenn es sich bei der Sexualität des Succubus vornehmlich um eine frigide Sexualität zu handeln scheint. Dieses Motiv der Lust in Verbindung mit Dämonologie ist Durtals verlängernde Projektion seiner Anbindung

religiöser Überzeugungen an sadistische Fleischlichkeit im Kontext Gilles de Rais'. Dieses Interesse Durtals steht wiederum im Zusammenhang mit seiner Recherche eines spirituellen Naturalismus. Der Dämon als Träger von Lust ist der Schlüssel zu einer Annäherung von Geist und Fleisch, ein sublimiertes Bild des chthonischen-dionysischen, wie sie das christliche Weltbild in letzter Instanz sprengt. So ist bereits das bei Sinistrari angelegte Dämonenbild ein paganisches, welches bei genauer Betrachtung einer sich monotheistisch definierenden Religiosität nicht gerecht wird. Die Dämonen als verfernte Faune, Pane und Satyre im Gefolge des Dionysos sind chthonische Entitäten im Sinne Carl Gustav Jungs. Dieser hat aus dem Begriff des Chthonischen eine Kategorie destilliert, welche die Kräfte der Natur umfasst, diese jedoch in einen positiven und einen destruktiven Aspekt aufgespalten (vgl. Jung 1968). Die Motivation Durtals, das Verborgensinnliche im Spirituellen aufzuspüren, stellt eine Herausforderung des olympischen, apollinischen Geistes durch eine dionysisch-chthonische Natur dar.

Es darf nicht verkannt werden, dass die Gespräche im Glockenturm keinesfalls zentral um dieses Thema kreisen. Der Leser weiß jedoch, dass Durtals Recherche sich um die Frage nach der Möglichkeit einer Aussöhnung von Materialismus und Idealismus dreht, und er vornehmlich vor diesem Hintergrund Sinistrari in die Diskussion einführt. Durtals Diskurs einer Gleichberechtigung des Körperlichen und des Spirituellen, seine Evokation des naturalistischen Spiritualismus, ist in seinen Diskussionsbeiträgen latent; es liegt ihm jedoch fern, einen solchen Diskurs explizit zu beginnen. Ein solcher kurzer Abriss der Geschichte einer Sexualität der christlichen Dämonen sollte uns helfen, unserem Thema eine neue Dimension abzugewinnen. Der Glaube an die Realität des Bösen in der Natur ist der gemeinsame Hintergrund der von uns referierten Autoren. Das Böse kann wahlweise positiv oder negativ konnotiert aufscheinen, es handelt sich in jedem Falle um eine anthropologische Kategorie, zu welcher der apollinische Künstler sich sublimierend zu verhalten sucht. Der in den Himmel gebaute Glockenturm repräsentiert das apollinische Prinzip, die Regelmäßigkeit und den Sieg über eine Natur, die irgendwo in niederen Gefilden vermutet wird und die, wie Camille Paglia vermutet, sich in Form von Weiblichkeit manifestiert. Der Succubus entspricht in der Darstellung Huysmans einer dionysischen Verführerin, die in der Lage ist, die Reinheit und Klarheit der ästhetischen Bestrebungen des Künstlers zu unterminieren. Darüber hinaus ist es jedoch wichtig

anzumerken, dass der Succubus in Form von Mme Chantelouve keinesfalls weibliche Verführung in Form praller Fleischlichkeit und ungezügelter Natürlichkeit darstellt, sondern die Beschreibung ihrer Attribute und Reize in gewisser Weise durch den Ballast der durch den christlichen Dämonendiskurs hergestellten Desexualisierung geprägt ist. Diese Elemente bedeuten jedoch für den dekadenten Künstler eine Steigerung des Reizes, da Durtal die Kräfte der Natur bereits lediglich ritualisiert wahrzunehmen vermag. Das dekadent-apollinische Element der Huysmanschen Imagination ist eine negativ referierte Form des Dionysischen. Ohne das apollinische Element, das Prinzip der Regelmäßigkeit als formstiftendes Element westlicher Kultur, bliebe das Dionysische undarstellbar. Die Sublimierung des Dionysischen als dekadent-Apollinisches ist die besondere Ausprägung von Huysmans spiritueller Negativität in *Là-bas*. Der Materialismus des naturalistischen Betrachters auf der einen Seite, theurgische Spiritualität auf der anderen vermischen sich und formen die Speerspitze gegen die demokratische Gesellschaft des neuen Jahrhunderts (obschon der Materialismus nie ganz aus dem Verdacht gerät, der verhassten Massengesellschaft das Wort zu reden).

3.Houellebecqs kynische Metaphysik

*Arcturus would glow as cheerfully
if the whole solar system were wiped out.*

- HP Lovecraft

Den Ekel transformieren

Um Michel Houellebecqs Roman *Les Particules élémentaires* (Referenzausgabe: Houellebecq, a.a.O., 1998) im Zusammenhang der negativen Spiritualität zu entdecken, ist es von besonderem Interesse, Houellebecqs Faszination für Howard Phillips Lovecraft verständlich zu machen. Erst vor dem Hintergrund dieses Interesses Houellebecqs an den Horrorgeschichten Lovecrafts können wir die konservative Dimension der *Particules élémentaires* und die Nähe ihres Autors zum Dandytum besser einordnen.

Michel Houellebecq adoptiert H.P. Lovecraft und dessen Pulp Fiction; er skandalisiert seinen Rassismus - um die ihm inhärente konservative Revolte in letzter Instanz zu feiern.

Houellebecqs Essay *H.P. Lovecraft, Contre le monde, contre la vie* (Referenzausgabe: Houellebecq 2006) erschien 1991 erstmals in Frankreich und gliedert sich in drei Kapitel: „Un autre univers“, „Techniques d’assaut“ und „Holocauste“. Zu „Techniques d’assaut“ und „Holocauste“ finden sich des Weiteren je fünf Unterkapitel, während „Un autre

univers“ lediglich ein Unterkapitel aufweist.

Doch bevor wir uns den beiden großen, auf die verschiedenen Kapitel verstreuten Themenblöcken des Houellebecq-Essays, Antirealismus und Rassismus, näher widmen, versuchen wir zunächst, uns Lovecraft über einen seiner eigenen Essays zu nähern.

Aristokratie und Nihilismus

Auf der Folie von Houellebecqs Buch zu Lovecraft soll mit Lovecrafts Artikel „Nietzscheism and Realism“, veröffentlicht im Jahre 1921 in der Zeitschrift *The Rainbow* (No 1, 21. Okt. 1921, S. 9ff), ein Verständnis der Geburt einer antinihilistischen Ethik und Ästhetik aus einer nihilistischen Kosmoskonzeption heraus gelingen. Nihilismus verstehen wir in diesem Zusammenhang weniger als eine Erkenntnis- respektive Wahrheitskritik.

Wir reden vom Nihilismus vielmehr im ethischen sowie religiösen Kontext. Insofern definieren wir Nihilismus mit Referenz auf Nietzsches Ausformulierung nihilistischer Argumentation in Bezug auf die rein situativ zu bewertende Zweckdienlichkeit moralischer Werte. Des Weiteren begreifen wir, mit Nietzsche, Nihilismus als den Wegfall einer kosmischen, dem Menschen zugewandten ewigen Instanz, die eine Transzendierung menschlicher Bedürfnisse, ein finales Aufgehobensein, des Weiteren Trost und Erlösung garantieren würde.

Vor dem Hintergrund einer solchen zunächst nicht erkenntnistheoretisch fundierten Nihilismusdefinition sprechen wir von einem mechanistischen Materialismus.

Descartes mag, neben LaMettrie, in vielerlei Hinsicht ein Urahn des von Lovecraft formulierten Materialismus sein, jedoch mag die descartessche Differenzierung von Geist und Materie die Unterscheidung, auf welche es uns vielmehr ankommt, nicht so recht abbilden. Während die Unterscheidung Descartes' eine Transzendierung der Materie durch Geist impliziert, verstehen wir die ästhetische Position der kynischen Autoren als individualistische, mitunter auch isolationistische, Selbstverortung in der materiellen Welt. Zudem impliziert diese Selbstverortung eine Warnung gegenüber dem

Chaos der Elementarteilchen, also keinesfalls eine Sicherheit des kartesischen Geistes.

Den Mythos Sade, die berüchtigte, literarhistorisch und kriminologisch vermittelte Identität des delinquenten Marquis de Sade und dessen Schriften, ihn hätte Lovecraft nicht gemocht, merkt Houellebecq an: „Et Sade n'aurait pas davantage trouvé grâce à ses yeux” (Houellebecq 2006, S. 63). Doch Sade affirmiert bloß jenen von Lovecraft verhassten Naturzustand; und kein Undarstellbarkeitsdiskurs, mag dieser auch so raffiniert wie jener Batailles sein, weiß Sade einer Rationalisierung zuzuführen. Denn jeglicher Versuch einer kulturellen Funktionalisierung Sades in ästhetischer oder politischer Hinsicht, also einer letztlich Funktionalisierung Sades, muss zum Scheitern verurteilt sein, wie wir oben zu zeigen versucht haben. Interessant ist diese Frage ebenso im Zusammenhang des naturalistischen Körperhorrors, wie er bei Lovecraft zu finden ist. Lovecraft sucht das Grauen zu beschreiben, indem er Adjektive häuft, die unter anderem unermüdlich die letztlich Undarstellbarkeit des Darzustellenden betonen. Doch zugleich erweist sich Lovecraft als getreuer Schüler Sades wenn es darum geht, alles zu sagen. Wir wissen, dass sich hinter Lovecrafts Geschichte *The Unnamable* nichts anderes verbirgt, als der Versuch, den Titel ad absurdum zu führen. Wir wissen, dass dieser Versuch, zumindest aus literaturkritischer Perspektive, erfolglos verlaufen wird.

Lovecrafts Essay *Nietzscheism and Realism* nun beginnt mit einem Glaubensbekenntnis: „I believe in aristocracy, (...)“ (Lovecraft 1970, S. 83). Lovecrafts folgende Begründung erscheint zunächst keinesfalls spezifisch nietzscheanisch, mag man eine solche doch, dem Titel des Essays geschuldet, erwarten: „(...) because I deem it the only agency for the creation of the refinements which make life endurable for the human animal of high organization“ (ibid.). Lovecraft definiert den Naturzustand des Tieres Mensch („the human animal” [Lovecraft 81]) demzufolge als einen Mangel an Verfeinerungen („refinements”), welche das Leben erst erträglich zu machen in der Lage seien. Diese *refinements* sind demzufolge einer höheren Organisation geschuldete Kulturtechniken, die, so wissen wir insbesondere nach der Lektüre des Houellebecq-Essays, das Ekelpotential menschlicher Kreatürlichkeit zu verringern vermögen.

Das Böse, oder bei Lovecraft im Plural, „the evils“, ist mit dem Kreatürlichen verknüpft, somit mit dem Menschlichen und also darüber hinaus, unleugbar, mit den zivilisatorischen Werten. Gerechtigkeit ist somit uneinholbar, Kreatürlichkeit unhintergebar, kein politisches System perfekt. Lovecraft führt einen quantitativen Maßstab in die Bewertung der Frage nach den Vorteilen dieses oder jenes politischen Systems ein. Es gibt, so Lovecraft, nur eine relative Menge an Lebenswertem. In einer Demokratie verteilt sich diese bestenfalls auf viele Gesellschaftsmitglieder, wobei jedem lediglich wenig Lebenswertes bleibt („most persons have a little to live for“); in einer Aristokratie nun verteilt sich diese auf bloß wenige Gesellschaftsmitglieder („some persons have a great deal to live for“ [Lovecraft 83]). Die Frage nach Verteilungsgerechtigkeit, handle es sich um Reichtum, Bildung, Teilhabe am kulturellen Leben, so können wir mutmaßen, beantwortet Lovecraft durch die klare Favorisierung einer Ablehnung der Vorstellung, alle gesellschaftlichen Gruppen könnten am Reichtum und den kulturellen Verfeinerungen teilhaben. Allein diese Ungleichverteilung aristokratischen Ursprungs garantiere Raum für die Erschaffung von Gedanken und Objekten von Wert.

Lovecraft sieht Aristokratie dort für gelungen an, wo sie keinen Übertreibungen anheimfällt - nicht in Demokratie oder gar Ochlokratie auf der einen, Autokratie auf der anderen Seite ausartet. Lovecraft sieht Aristokratie als wertbewahrende Klassengesellschaft, wobei diese Werte ornamentalen Nutzen versprechen, also eine Ästhetisierung des Lebens gewährleisten, keinerlei höheren Idealen oder Erlösungsszenarien gehorchen denn Schönheit und Raffinesse. Diese nietzscheanische, rein ästhetische Rechtfertigung von Herrschaftssystemen und der Existenz menschlichen Daseins weist dem Staat und seinen Institutionen der Herrschaft eine untergeordnete Rolle zu, insofern als dieser die Interessen der besitzenden Klasse verteidigt, sie jedoch in ihrer intellektuellen und ästhetischen Genese nicht einschränken oder bevormunden soll. Dieser apolitische, ästhetisierende Reflex in der Gesellschaftsbetrachtung Lovecrafts mag ebenfalls für die Unterscheidung Demokratie / Ochlokratie eine Rolle spielen, insofern die Frage nach der Rolle einer Elite sich in einer Demokratie in ähnlicher Weise stellt wie in einer Aristokratie. In diesem Zusammenhang mag an Spinozas *Politischen Traktat* erinnert werden, in welchem er jedweder

Regierungsform eine letztlich aristokratische Praxis unterstellt: der Monarchie sowie der Demokratie aufgrund der notwendigen Delegation von Entscheidungsbefugnissen - im Falle der Demokratie durch die Unhintergebarkeit ihrer repräsentativen Verfasstheit zum Ausdruck kommend.

Der Impetus der lovecraftschen politischen Philosophie liegt jedoch nicht wirklich im Politischen, vielmehr in allem, was Houellebecq als spezifische Lovecraftsche Situation kennzeichnet, welche über den Einblick in die Zonen des Abscheus hin zur Geburt einer souveränen Autor-Existenz führt. Im Grunde genommen, bei allen von Houellebecq in den Vordergrund gerückten Sujets inklusive des zentralen, des lovecraftschen Rassismus, beschreibt Houellebecqs Buch in letzter Instanz die Genese eines Schriftstellers. Dieser mag erfolglos sein, seine gesellschaftspolitischen Ansichten von Ressentiments geblendet, doch letztlich feiert er einen Triumph ästhetischer Souveränität über das Leben und den Tod. Houellebecq wählt den Begriff *stoisch*, um Lovecrafts Umgang mit seiner tödlichen Krebserkrankung zu schildern (vgl. Houellebecq 2006, S. 148).

Aristokratie ist, so Lovecraft, der politischen Freiheit keinesfalls abträglich - ein tolerierbares Maß an Freiheit gar notwendig für die von Lovecraft gewünschte Entfaltung des Geistes. Eine aristokratische Regierung, so führt Lovecraft aus, beschütze die aristokratische Klasse „in its opulence and dignity“. Diese Klasse kreierte „the ornaments of life“ (Lovecraft 84). Lovecrafts Vorstellung einer herrschenden Klasse erschöpft sich in einem ästhetischen und intellektuellem Konzept; die Aufgabe einer Regierung ist es, *safeguard* dieser Klasse zu sein, ihr somit die notwendigen kulturellen Freiheiten zu gewähren.

Nachdem Lovecraft zunächst die Vorzüge der Aristokratie zu beschreiben suchte, entwirft der zweite Teil seines Essays ein nihilistisch-pessimistisches Bild der Sinnhaftigkeit menschlichen Daseins. Grundsätzlich empfiehlt Lovecraft den kollektiven Selbstmord der Menschheit als Antwort auf den indifferenten Kosmos, der menschlichen Wünschen und Hoffnungen keinerlei Transzendierung anzubieten vermag: „Universal suicide is the most logical thing in the world – we reject it only because of our primitive cowardice and childish fear of the dark.“ Kurz zuvor im Essay führt Lovecraft eine

positive Konnotation des Begriffes Zynismus ein:

It is good to be a cynic – it is better to be a contented cat – and it is best not to exist at all. (Lovecraft 1970, S. 85)

Dieser Nihilismus vollzieht sich vor dem Hintergrund eines kosmologischen Materialismus; die Einsicht in die Indifferenz des Kosmos gegenüber der menschlichen Existenz führt bei Lovecraft zu einer Melange offensichtlich unterschiedlicher politischer und ethischer Strategien. Zusammenfassend wären zu nennen: klassischer Zynismus und nihilistische Todessehnsucht auf der einen Seite, jedoch freiheitliche Aristokratie mit hohem ästhetischen und intellektuellen Anspruch an die herrschende Schicht auf der anderen.

It does not matter what happens to the race – in the cosmos the existence or non-existence of the earth and its miserable inhabitants is a thing of the most complete indifference. (Lovecraft 1970, S. 85)

Auf der anderen Seite müssen die Menschen das Beste an Kultur und Zivilisation gegen das sie umgebende, kosmische Chaos zumindest kurzfristig verteidigen. Aristokratisch abgesicherte Entfaltung künstlerischer und intellektueller Natur mag für Lovecraft hierfür notwendige gesellschaftliche Voraussetzung sein.

Eine weitere positive Konnotation erfährt bei Lovecraft der Begriff des Pessimismus. „Pessimism produces kindness“ (Lovecraft 85). Der desillusionierte Philosoph und Zyniker, der eine Ahnung vom materialistischen Grauen in seinen Horrorgeschichten zu vermitteln sucht, empfiehlt das theoretische Konstrukt einer aristokratischen Gesellschaftsform mit Nachwächterstaat, da eine Verflachung, letztlich Auflösung, künstlicher Ordnungen, wie Demokratie sie verursachen würde, alle lebenswerten kulturellen Errungenschaften (vornehmlich ästhetischer oder intellektueller Natur) vernichte, dem interstellaren Chaos der Elementarteilchen seinen Weg in die Heimstatt der Menschen bahne.

Lovecraft mit Houellebecq

Zu Beginn seines Vorwortes zu *Contre le monde, contre la vie* beschreibt Houellebecq

die Anfänge seiner Lektüre Lovecrafts im Alter von sechzehn Jahren. Weitere Autoren, die den von Lovecraft begründeten Populärmythos weiter zu spinnen suchten, das Dämonenarsenal der Lovecraftschen Einbildungskraft zitierten, weckten später das Interesse des jungen Houellebecq, jedoch blieb die Anziehungskraft des Lovecraftschen Œuvres unvergleichbar und ungebrochen.

Houellebecqs Vorwort reflektiert die Situation, in welcher sein Essay *Lovecraft – Contre le monde, contre la vie* entstand, und überraschenderweise definiert Houellebecq seinen frühen Text als ein Art ersten Roman. Schließlich handelt es sich, so mögen wir uns der Definition Houellebecqs anschliessen, um die Geschichte der Werdung eines Schriftstellers.

Es war, so hebt Houellebecq hervor, die materialistische Prämisse Lovecrafts, die ihn überraschte, die klare Verortung der Mythen in die Welt purer Imagination. Dem scheinbar zuwider laufend überrascht Lovecraft, sofern man sich mit seiner Biographie und seinen Briefwechseln beschäftigt, zudem mit der Einsicht, seine Beschreibungen alptraumhafter Kreaturen seien letztlich seiner Abscheu gegenüber realen Personen geschuldet: Houellebecq findet den lovecraftschen Rassismus literarhistorisch interessanter als jenen Célines, da Lovecraft als Autor des Horrorgenres dem Rassismus an seine Wurzeln zu gehen vermag:

Auteur fantastique (et un des plus grands), il ramène brutalement le racisme à sa source la plus profonde: la peur. (Houellebecq 2006, S. 7)

Contre le monde, contre la vie, bezeichnet quasi das ästhetische Prinzip, das Houellebecq in den Geschichten Lovecrafts wirken sieht und welches darüber hinaus Motto einer spezifisch kynischen Grundvoraussetzung für literarisch-künstlerisch relevantes Schaffen darstellt. Dieser Kynismus ist nicht in erster Linie gegen den Menschen gerichtet, vielmehr gegen die *Conditio Humana*. Diese Positionierung im Sinne einer Verwerfung der Welt und des Lebens, repräsentiert durch eine Absage an die Darstellung des menschlichen Seins als in Umstände eingebettet, stellt sich scheinbar als Ausgangspunkt der spezifischen ästhetischen Strukturiertheit des Werkes Lovecrafts dar.

Hingegen verhält sich Houellebecq in der Auswahl seiner Thematiken konträr zu

Lovecraft, beschreibt Houellebecq doch ausgerechnet von ihm selbst bevorzugte Sujets wie Sex und Geld (verstanden als Thematiken sozialer Einbettung) als verloren in den toten Winkeln der lovecraftschen Perspektive - als das absolut Ausgesparte des lovecraftschen Horrors. Bei allen naturalistischen Beschreibungsversuchen organischer Materie in Zuständen des Zerfalls bleibt Lovecraft diesen Realismus einer Einbettung seiner Protagonisten in soziale Umstände schuldig. Es scheint, als sei das seitens Lovecraft als inadäquat empfundene Element einer solchen Darstellungsweise die sie bedingende Sprache der Repräsentation des Gesellschaftlichen. Lovecrafts Sprache hingegen ist entweder poetisch-rauschhaft oder naturalistisch-widerlich, selten jedoch der Darstellung eines in irgendeiner Form intersubjektiven, vermittelnden Kontextes verpflichtet. Die Protagonisten bleiben Sphären, möglichst eigenschaftslose Medien einer der Illusion der Unmittelbarkeit verpflichteten Darstellungsintensität.

Lovecrafts Antiästhetik

Houellebecq stellt nun im ersten Kapitel „Techniques d’assaut“ diesen Zusammenhang ins Zentrum seiner Betrachtung. Lovecraftsche Darstellungsformen, welche den Handlungsverlauf nicht durch Wiedergabe kommunikativer Prozesse konstituieren (keine Dialogführung, keine Gedankenevolution in der Subjektivität der Protagonisten) verhindern ebenfalls, so Houellebecq, eine dialogisch-kritische Auseinandersetzung mit dem Werk Lovecrafts. *Love it or hate it*, so könnte Houellebecqs Strategie einer letztlich Singularisierung des Schreibens Lovecrafts zusammengefasst werden.

In dem abschließenden Kapitel von Houellebecqs Essay, betitelt „Holocauste“, werden die phantastischen Autoren Howard, Lovecraft und Tolkien den *morbiden Nebeln* der Avantgarden gegenübergestellt. Über diese vagen Formulierungen geht Houellebecqs Avantgardenkritik nicht hinaus. Er geht hingegen bruchlos zu einer Kritik an der Literaturkritik über, bezeichnet deren Fokussierung auf Stilfragen als dumm, jedoch nachvollziehbar. Stil, so Houellebecqs Vorschlag einer provokativen Antwort auf die Argumente der Literaturkritik gegen eine Wertschätzung Lovecrafts, hat für die Literatur nicht die geringste Bedeutung:

Si le style de Lovecraft est déplorable, on peut gaiement conclure que le style

n'a, en littérature, pas la moindre importance; et passer à autre chose. (Houellebecq 2006, S. 102)

I saw the horror and unwholesome antiquity of Egypt, and the grisly alliance it has always had with the tombs and temples of the dead. I saw phantom processions of priests with the heads of bulls, falcons, cats, and ibises; phantom processions marching interminably through subterranean labyrinths and avenues of titanic propylaea beside which a man is as a fly, [...].

(Lovecraft 1994, Vol. 2, S. 252f)

Houellebecq zitiert diese Passage aus Lovecrafts Geschichte „Imprisoned with the Pharaohs“, um die Stilkritik, wie sie an Lovecraft geübt wird, als letztlich doch nicht gänzlich unangebracht zu bewerten. Liebhaber, so Houellebecq, schätzen Lovecraft jedoch für genau diese „morceaux de boursoufflure emphatique“ (Houellebecq 103), mögen sie auch eine Provokation für den gebildeten Leser darstellen.

Dieses Postulat einer kritischen Unzugänglichkeit, von Kritikern als stilistische Unzulänglichkeit betrachtet, parallelisiert Houellebecq in der Folge mit einer Perspektivierung biographischer Elemente unter den Aspekten gesellschaftliche Isolation, Verlierertum und, letztlich, masochistisch gewendeter Rassismus.

Die Paradoxie des lovecraftschen Horrors, aus sowohl materialistischen als auch übernatürlichen Quellen gespeist zu sein, wird keinesfalls in dem Versuch einer glaubhaften, realistischen Darstellung von Vorgängen aufgelöst. Lovecraft bedient sich lediglich bedingt des stilistischen Mittels, den Schrecken der sich in der Realität manifestierenden, vermeintlich dem Aberglauben zuzuschreibenden Entitäten darzustellen. Nur am Rande geht es Lovecraft darum, das Unglaubliche glaubhaft zu präsentieren. Der geneigte Leser von Horrorliteratur, so er denn eine solche Strategie erwartet, kann von Lovecraft lediglich enttäuscht werden, verweigert dieser doch jeglichen Realismus bezüglich der Darstellung einer Welt, welche zunächst als sicher und den Naturgesetzen gehorchend empfunden wird, bevor destabilisierendes Grauen überhaupt überzeugend zur Darstellung gelangen kann. Houellebecq verweist auf die Anfänge einiger Geschichten Lovecrafts, denn in vielen Fällen nehmen diese jene Destabilisierung eines sicher geglaubten Weltzusammenhangs und dessen

Auswirkungen auf das erfahrende Individuum sogleich mit dem ersten Satz vorweg, bei gleichzeitigem Verzicht auf die glaubhafte Einbettung der Darstellung einer solchen existenziellen Destabilisierungserfahrung in einen realistischen Kontext.

Houellebecq nun fixiert in seinem Essay die, wie von Houellebecq benannt, nicht-literarische Dimension des Werkes Lovecraft – behandelt also einen Beschreibungsengpass, wie wir dieses bei Lovecraft zu konstatierende stilistische Manko zu nennen geneigt sind. Houellebecq liefert eine biographische Begründung für das lovecraftsche Werk, für die Wahl seiner Themen und die Struktur seiner Stories. Doch Houellebecq nivelliert die Singularität des Lovecraft-Textes keinesfalls um einer Psychologisierung willen; vielmehr begreift Houellebecq Lovecrafts existentiellen Kampf und sein Werk zwar als aneinander gebunden, jedoch weiß er diese Abhängigkeit als Parallelität darzustellen; mehr noch: Houellebecq postuliert die biographisch zu verortende gesellschaftliche Isolation Lovecrafts und aus ihr erwachsende Ideologien als notwendige Opfer für das Gelingen des Werkes.

Masochistisch gewendeter Rassismus

Houellebecq sieht Lovecraft als einen Vertreter einer grundsätzlich misanthropischen Haltung, welche sich nährt aus persönlichem Leid. Diese Leiderfahrung hat mehr denn rein persönliche Evidenz: sie ist darüber hinaus Voraussetzung, so Houellebecq, um gute Romane zu schreiben – keine realistischen wohl gemerkt, ist doch das Interesse des misanthropischen Autors am Leben und an den Menschen begrenzt, zumindest scheinen diese keinerlei Inspirationsgrundlage darzustellen. Alltägliches Leben, so fasst Houellebecq Lovecrafts Abwehr des Alltäglich-Banalen zusammen, bietet zuwenig Sensationen, zudem mangelt es diesem an der ultimativen Herausforderung durch die totale Negation allen irdischen und menschlichen Schaffens. Diese Provokation durch das, so Lovecraft, „Unnameable“, lauert per Definition außerhalb, in unbekanntem kosmischen Dimensionen. Doch bei diesen anderen Räumen handelt es sich keinesfalls um transzendente Orte, um die Möglichkeit einer Transgression wissenschaftlich erklärbarer Zusammenhänge außerhalb jeglicher Realität. Vielmehr sind es die Wissenschaften und die Wissenschaftler, welche in den Novels und Short Stories die

Tür zum Anderen aufstoßen; ihre Forschungen zum Traum oder ihre archäologischen Ausgrabungen dienen als Wegbereiter für den kosmischen Horror, welcher nicht jenseits des Materialismus lauert, sondern dessen Evidenz beschreibt, die ultimative Konsequenz der letztlichen Relativität und Sterblichkeit aller Wesen und Dinge und, im kosmischen Zusammenhang, die Nichtigkeit menschlichen Glaubens und Hoffens bezeugt.

Lovecraft phantasmagoriert den Antipol zu seinem gesellschaftlichen Glaubensbekenntnis, der Hoffnung auf relativ langfristige gesellschaftliche Stabilität durch eine aristokratische Staatsverfasstheit. Dieser Antipol hat das Zeug zum populären Mythos, inklusive seiner Wesen mit den unaussprechlichen Namen, undefinierbaren äußeren Erscheinungen und ihrem Bedrohungspotential. Sie sind einerseits Teil des materialistischen Universums und somit den Wissenschaften zugänglich, andererseits sprengen sie die Grenzen des menschlichen Verstand aufgrund dessen Relativität und Begrenztheit.

Houellebecq bindet Kategorien wie jene der Angst an Elemente der Biographie Lovecrafts; es handelt sich somit um sozialpsychologische Betrachtungsweisen, welche also mit Werk und Stil Lovecrafts zunächst einmal nichts zu tun haben. Houellebecq referiert den sozialen Druck, den der Gentleman aus der Provinz in New York erfahren hat, und die Angst, den neuen, fremden Nachbarn im sozialen Wettbewerb unterlegen zu sein. Es folgen in Briefwechseln zum Besten gegebene Auslöschungsphantasien, auf welche Houellebecq in seinem letzten Kapitel, betitelt „Holocauste“, eingehen wird und diese sogleich in ihrer Rhetorik mit Passagen aus Horrorgeschichten Lovecrafts zu vergleichen sucht:

The organic things — Italo-Semitic-Mongoloid — inhabiting that awful cesspool could not by any stretch of the imagination be call'd human. They were monstrous and nebulous adumbrations of the pithecanthropoid and amoebal; vaguely moulded from some stinking viscous slime of earth's corruption, and slithering and oozing in and on the filthy streets or in and out of windows and doorways in a fashion suggestive of nothing but infesting worms or deep-sea unnamabilities. (Lovecraft 1965, S. 333)

Diese von Houellebecq zitierte Passage aus einem Brief Lovecrafts an Belknap Long beweist, dass die Lovecraftsche Imagination, wie wir sie in seinen Geschichten finden, inhaltlich und stilistisch einem rassistischen Delirium entspringt, vielleicht einem Besuch der Lower East Side geschuldet. Insbesondere die Formulierung deep-sea unnamabilities erinnert an die Geschichte The Shadow over Innsmouth, in welche zitierte Briefpassage stilistisch bruchlos eingefügt werden könnte.

Houellebecq bezeichnet Lovecrafts Rassismus als repräsentativ für dessen Herkunft – Abkömmling Puritaner Neuenglands. Aufgrund seiner Zugehörigkeit zu eben dieser sozialen Klasse bezeichnet Houellebecq Lovecrafts Denkweise als ganz und gar „naturellement réactionnaire“ (Houellebecq 128). In der kleinen, konservativen Welt Neuenglands mag dies keine weiteren Verwerfungen mit sich bringen, doch Lovecraft geht nach New York:

[...] il y connaîtra la haine, le dégoût et la peur [...]. Et c'est à New York que ses opinions racistes se transformeront en une authentique névrose raciale. (Houellebecq 2006, S. 128)

In warnendem Ton beschreibt Houellebecq die Genese des rassistischen Deliriums Lovecrafts, welche von der rassistischen Meinung des neuenglischen Provinzlers mit aristokratischer Attitüde über eine durch die soziale Außenseiterstellung im multikulturellen New York zum sprachlich sich manifestierenden Ekeldelirium anwächst um in eine Deportationsphantasie zu münden:

Then let us show our physical power as men and Aryans, and conduct a scientific wholesale deportation from which there will be neither flinching nor retreating. (zitiert nach: Trumbo <http://www.jrbooksonline.com/HTML-docs/The_Racial_World-view_of_H_P_%20Lovecraft_2-1.htm>, aufgerufen am 1. Dezember 2009)

Doch was hat dieser offene Rassismus Lovecrafts mit der ästhetischen Verfasstheit seines Werkes zu tun? Inwiefern ist der Rassismus Lovecrafts nun konstituierend für sein Werk? Houellebecq unterstreicht, dass Lovecraft den Extremismus nicht politisch, sondern eben ästhetisch verwertet – und diese ästhetische Verwertung erlaubt keinerlei sekundäre Transformation in ein politisches Pamphlet gleich welcher Art, keine

Verlängerung hin zu einer ungebrochenen Hitler-Bewunderung oder einer unumwundenen Glorifizierung puritanischer Ideale.

In letzter Instanz ist der Cthulhu-Mythos, um diese Erfindung Lovecrafts und motivliche Quelle vieler seiner Geschichten zu nennen, Ausdruck der Angst Lovecrafts vor dem Fremden, Unbekannten, scheinbar Ungeformten. Doch es bedarf, so Houellebecq, der Anerkennung eines Masochismus, einer Identifikation mit den Opfern, um die besondere Struktur der Geschichten zu verstehen. Die Protagonisten Lovecrafts, letztlich alle dem Grauen unterlegen, sind, bei aller Schemenhaftigkeit der Darstellung, Houellebecqs Interpretation zufolge mit verfeinerterem Intellekt und ebensolchen Sitten ausgestattet und erzählen nicht von Ihrem Kampf gegen das Böse um der Beschreibung dessen heldenhafter Vernichtung willen, sondern lediglich um einen intensiven Eindruck der Totalität ihrer Ohnmacht gegenüber den unmenschlichen Mächten zu hinterlassen. Houellebecq bemüht Antonin Artaud, um die ästhetische Relevanz einer spezifisch masochistischen Selbstpositionierung zu behaupten, speziell in Hinblick auf das Postulat der Allmacht einer unhintergehbaren kosmischen Indifferenz.

Houellebecq zieht also eine Transversale zwischen dem kosmischen Nihilismus Lovecrafts und dem Ästhetischen quer durch das Soziale, ohne den Antirealismus Lovecrafts zu negieren respektive den lovecraftschen Horror als bloß signifikant für psychosozial begründbare gesellschaftliche Ressentiments des Autors zu begreifen. Die fremden Mächte des Grauens sind somit letztlich keine Opfer, deren Verfolgung und Auslöschung Ausdruck einer sadistischen Phantasie sind. Vielmehr finden sich die Lovecraftschen Protagonisten dem unförmigen Grauen mit den unaussprechlichen Namen ausgeliefert bis zur körperlichen Assimilation – sie können die Herrschaft des Schreckens höchstens hinauszögern.

Unter der Überschrift „Comment nous pouvons apprendre d’Howard Phillips Lovecraft à constituer notre esprit en vivant sacrifice“ referiert Houellebecq Lovecrafts Definition des Bösen als universelle Präsenz jener „Old Ones“, die den lovecraftschen Götter- oder vielmehr Dämonenhimmel bevölkern. Dieses vielgesichtige Grauen repräsentiert das unrepräsentierbare, uneinheitliche, omnipotente Böse, zu dessen Ehrung in Lovecrafts Imagination degenerierte Völker Hymnen singen.

Im dritten Kapitel des Essays also, betitelt „Holocauste“, analysiert Houellebecq Lovecrafts paranoiden Rassismus sowie dessen Selbstisolation. In diesem Zusammenhang weisen Houellebecqs Thesen auf einen Hygiene-Komplex Lovecrafts hin, welcher diesen, in Briefen, als Hoffnung auf Massenvernichtung im Sinne einer Säuberung ausformuliert. Dies verweist in erster Linie auf den Wunsch nach Ego-Konstitution im Sinne einer völligen Verschließung des Subjekts. Die Verwurzelung der Geschichten Lovecrafts in dieser Paranoia ist die psychosoziale Seite einer masochistischen Operation, die den Ekel vor dem unhintergebar-Körperlichen freilegt.

Lovecrafts Rassismus ist Folge eines sozialpolitischen Irrtums – dieses verdeutlicht zumindest Houellebecqs Aussage in einem Interview mit dem Fernsehsender Arte (Laura Adler: *Permis de penser*, aufgezeichnet am 1. September 2005, Paris). Wer mit Menschen Umgang pflegt, so Houellebecq in diesem Interview, für den ist die Erkenntnis der Genetik, Unterschiede zwischen Individuen seien mitunter bestimmender denn Unterschiede zwischen Rassen, keinesfalls überraschend. Lovecraft konnte aufgrund seiner defizitären Teilhabe am sozialen Leben, insbesondere was direkten zwischenmenschlichen Kontakt betraf, diese Einsicht nicht gewinnen. Houellebecq beschreibt in der Folge einen wahren Teufelskreis an gesellschaftlicher Isolation, Misserfolgen sowie egozentrischen respektive soziozentrischen Rückzugsgefechten. Doch genau der daraus resultierende sozialpolitische Irrtum kreierte, so Houellebecq, den Dandy Lovecraft, dem durch das Medium der Horrorgeschichte eine Codierung und Ästhetisierung des Rassismus zu gelingen scheint. Diese enigmatische literarische Bewertung Lovecrafts durch Houellebecq ist different zu weiteren Bewertungen und Einordnungen des lovecraftschen Werks durch eine primär feuilletonistisch geprägte Kritik.

Anstelle mittels einer Stilanalyse zu einer Beschreibung der ästhetischen Singularität der lovecraftschen literarischen Emanationen zu gelangen, gelingt Houellebecq eine solche Singularisierung durch eine sozio-biographische Betrachtungsweise, welche die Differenz zu einer stilorientierten Betrachtung klar vor Augen führt.

Doch um Houellebecqs Interesse an Lovecraft zu verstehen, müssen wir die Funktion seiner Skandalisierung des lovecraftschen Rassismus betrachten. Tatsächlich geht es Houellebecq nicht um eine Kritik psychosozialer Repression anhand eines ihrer

möglichen Symptome, der Angstlust. Zum anderen feiert Houellebecq Lovecraft nicht als Helden einer späten *Décadence*, obschon er in der Kategorie der Angst doch eine wesentliche Verlängerung dekadenter Imagination sieht.

Houellebecqs Interesse gilt der konservativen Revolte Lovecrafts in Verbindung mit der Intensität seiner ästhetischen Imagination. Houellebecq genießt es förmlich, dem Leser den lovecraftschen Rassismus demaskiert zu präsentieren sowie dessen Bedeutung für das lovecraftsche Werk unmissverständlich hervorzuheben: den Skandal zu vertiefen, um in letzter Instanz das gesellschaftliche Scheitern Lovecrafts zur Voraussetzung des Gelingens eines Kunstwerks - des literarischen wie jenes des sterbenden Dandys – zu erklären.

Houellebecq sieht bei Lovecraft somit Momente der *Décadence* konserviert, ohne jedoch diesen Begriff anzuwenden oder einen direkten Vergleich zu Literaten oder Protagonisten des literarischen *Fin de Siècle* anzustreben. Lovecraft spricht, literarhistorisch, lediglich vom zwanzigsten Jahrhundert als goldenem Zeitalter epischer oder fantastischer Literatur. Houellebecq führt die „Traumliteratur“ Howards, Lovecrafts und Tolkiens gegen die „brumes morbides des avant-gardes molles“ ins Feld. Mag sich tatsächlich, so können wir vermuten, in dieser Traumliteratur mehr von den Ästhetisierungsstrategien der *Décadence* erhalten haben denn in der letztlich sich politisch begründenden Antiästhetik der avantgardistischen Künste.

The time would be easy to know, for then mankind would have become as the Great Old Ones; free and wild beyond good and evil, with laws and morals thrown aside and all men shouting and killing and reveling in joy. Then the liberated Old Ones would teach them new ways to shout and kill and revel and enjoy themselves, and all the earth would flame with a holocaust of ecstasy and freedom.

(Lovecraft 1994, Vol. 3, S. 80f)

Diese Passage aus Lovecrafts Kurzgeschichte „Call of Cthulhu“ repräsentiert das sadistische Paradigma. Mag man es affirmieren oder als Angstvision literarisieren, als moralische Provokation gegen einen modernen Rousseauismus verwenden, immer bleibt die Interpretation der Zerstörung als Ausdruck der Natur gültig.

Les Particules élémentaires: der Nihilismus der Spätmoderne

Zunächst fragen wir mit Manuel deLanda, welche Rolle der Mensch in der fiktiven Studie eines Roboterhistorikers spielen würde. Keine große, so deLanda in seiner Veröffentlichung *War in the Age of Intelligent Machines*, nurmehr jene eines Helfershelfers in der Evolution der Roboter, ähnlich der Rolle unbewusst bestäubender Bienen (vgl. De Landa 1991).

Doch Houellebecq beantwortet die Frage nach der Beurteilung des Menschen durch eine solche, vom Menschen selbst geschaffenen Existenzform ganz anders. Sind die houellebecqschen Geschöpfe der Molekularbiologie auch nicht identisch mit den künstlichen Wesen der kybernetischen Science-Fiction des ausgehenden 20. Jahrhunderts, so sind wir doch geneigt, sowohl in dieser neueren Science-Fiction als auch in den Houellebecqschen Vermengungen ethischer Fragestellungen und phantasmagorischer Zuspitzungen vergleichbare Annäherungen an die Frage nach Posthumanität zu erkennen.

Die kühle Relativierung des Menschen zwischen Postmoderne und Cyberpunk, wie sie nach Gilles Deleuze von Manuel De Landa auf theoretischen Feldern fortgesetzt wird, findet hingegen bei Houellebecq keinerlei Ausdruck; vielmehr wird diese ersetzt durch die Sinnsuche des rezipierenden, gar schreibenden Klonsubjekts und dessen fragenden und melancholischen Rückblick auf die Epoche des Menschen.

Schauen wir einmal, was die Protagonisten der *Particules élémentaires* (Referenzausgabe: 1998) zu einer klassischen Dystopie zu sagen geneigt sind: beim Familientreffen, jenem Versuch der Aufrechterhaltung der letzten Bastion gegen die „atomisation sociale bien décrite par les sociologues et les commentateurs“ (Houellebecq 1998, S. 155), erscheint Bruno in angetrunkenem Zustand und sucht, über Aldoux Huxley zu theoretisieren. Bruno stellt die in *Brave New World* geschilderte Gesellschaftsverfassung als geheimes Wunschmodell der westlichen Gesellschaften dar, die zunehmend versuchten, sich diesem anzunähern. Bruno imaginiert auf der Folie der *Brave New World* eine Ablösung der sexuellen Reproduktion durch Laborzüchtung und, mit dieser einhergehend, die völlige Auflösung von Familienstrukturen und somit Geschlechterrollen. Keine Differenzierungsmerkmale mehr, welche die Individuen in der

Gesellschaft unterscheiden; so wird Alterung medizinisch in den Griff bekommen, bis, wenn nötig, zur Euthanasie. Diese vollziehe sich „très discrètement, très vite, sans drames“ (Houellebecq 156). Bruno beschreibt die in *Brave New World* dargestellte Gesellschaft als glücklich. Wesentliche Voraussetzung einer glücklichen Gesellschaft sei, so Bruno, die Abschaffung von Tragödien, extremen Gefühlsregungen; hingegen sei sexuelle Freiheit erwünscht. Momente der Depression seien chemisch in den Griff zu bekommen. Diese *Brave New World* ist in den Augen Brunos nicht der totalitäre Alptraum; eine solche Interpretation ist für Bruno Heuchelei, denn in Wahrheit sehnten seine Zeitgenossen einen vergleichbaren paradiesischen Zustand herbei.

Tatsächlich scheint Huxley in Anbetracht seiner in Michels Interpretation bloß scheinbarer Kritik an den in *Brave New World* geschilderten gesellschaftlichen Zuständen zu den Figuren des 20. Jahrhunderts zu gehören, an denen Houellebecq sich reibt. Schließlich scheint Huxley eine wesentliche Inspirationsquelle der Protagonisten, insbesondere Michels, und also eine wichtige Weiche in der Entwicklung hin zur Zunahme an Entropie in den westlichen Gesellschaften darzustellen. Die *Particules élémentaires* liefern in diesem Zusammenhang natürlich eine Reihe für die metaphysische Mutation verantwortlicher Köpfe, meist im Post-68er- respektive Hippie-Umfeld zu finden. Huxleys Antitotalitarismus wird trotz der von seinem Autor selbst gelieferten Leseanleitung zu *Brave New World* (nämlich als Dystopie) durch den Zugriff Michels als zu überwindender Geistesskrupel entlarvt. Doch diese Entlarvung, mögen wir sie so nennen, vollzieht sich bloß implizit in den Ausführungen Brunos sowie in der Antwort seines Bruders Michel. Letzterer stellt das Werk Huxleys in den Kontext der Schriften von Huxleys Bruder und damit in den übergeordneten Kontext der liberalen Wissenschaftlerfamilie Huxley. Hinzugenommen Affinitäten zu Huxleys späterer Utopie *Island*, und Brunos affirmative Interpretation von *Brave New World* erscheint nachvollziehbar. Das satirische Potential des Romans wird in den Ausführungen Brunos/ Michels nicht als problematischer Widerspruch zur grundsätzlichen These wahrgenommen. Es handelt sich vielmehr um ein sich im Kontext der Autorschaft Huxleys, insbesondere vor dessen familiärem Hintergrund, von selbst relativierendes Detail der Rezeption. Houellebecq läßt Bruno also in dessen Ausführungen zu Aldous Huxley die dystopische Verfasstheit des Romans *Brave New World* zugunsten einer

affirmativen Lesart relativieren. Insbesondere Ähnlichkeiten zu Huxleys definitiv utopischem Roman *Island* werden daraufhin von Michel zur Unterstützung der These seines Bruders herangezogen. Diese Engführung gesellschaftskritischer Satire und Utopie, die letztlich Betonung einer gewissen Schnittmenge humanistisch-kulturkritischer und utopistisch-affirmativer Entwürfe wirft ein klärendes Licht auf die Position Houellebecqs. Sie ist in diesem Sinne nicht die postmoderne eines nicht vorhandenen, zumindest unentschiedenen Autorsubjekts. Houellebecq verschwindet nicht aus seinem Text. Er ist überall, in der Kritik und in der Affirmation gleichermaßen. Der fragmentarische Blick auf die Zukunft des Menschen als Geschichte aus der Vergangenheit und die Trauer über das Verschwinden des Menschen aus posthumaner, der Trauer eigentlich abstinenter Sicht: dieser dialektische Entwurf offenbart Affinitäten zur zynischen Position der Unmöglichkeit einer Fundierung von Kritik an Gesellschaft und Werten auf letztgültige Moral. Was bleibt, ist die Gradmessung des Fortschritts eines bedauernswerten, jedoch unhintergehbaren gesellschaftlichen Verfalls.

Die Aufweichung der Opposition von gesellschaftskritischer Satire und affirmativer Utopie ist eine kynische Strategie nicht allein Brunos in seinen Ausführungen zu Huxley. Ebenso Houellebecq mögen wir eine solche unterstellen. Dem Verlauf des *Récits der Particules élémentaires* können wir eine Logik der Identifikation der Wertungen Brunos/Michels genauso entdecken wie Distanz und Abscheu gegenüber ihrer Unfähigkeit zur Kommunikation von Gefühlen. Der Erzähler bettet philosophische und provokative Äußerungen, die nach einer Stellungnahme des Rezipienten schreien, in die Gedankenwelt der Protagonisten. Es scheint, als haben diese bereits ein klares Verständnis von der Situation der Gesellschaft. Bruno und Michel scheinen die metaphysische Mutation bewusster als alle anderen zu erleben, zugleich scheinen sie in noch weiterem Ausmaß unfähiger zum Austausch von Gefühlen denn ihre Umwelt – eine Problematik, derer sich Michel sowie Bruno bewusst zu sein scheinen, rücken sie doch nicht selten Liebe in das Zentrum ihrer theoretischen Betrachtungen.

Eine solche Zivilisationskritik erscheint verlängert bis hinein in die spätmoderne Sprachkritik. Doch anstelle dem Zerfall des mimetischen Prinzips nachzugehen sucht der kynische Autor mit seinem Werk den Zerfall als außersprachliche Kategorie zu

repräsentieren; der Tod des Autors gerät zur Autor-Diagnose der Objektivität von Tod und Geschichte.

Die Rückkehr des Autors

Was ist die besondere Herausforderung einer Lektüre der *Particules élémentaires*? Liegt diese im Reiz der Provokationen, welche Houellebecqs Roman, liest man Rezensionen, offensichtlich beinhaltet? Welcher Natur sind diese Provokationen? Zunächst ist darauf hinzuweisen, dass Houellebecq in erster Linie der These verpflichtet zu sein scheint, dass das Autorsubjekt durchaus im Roman repräsentiert sein darf, dass einer der Protagonisten Michel heißen darf, und dass im Roman geäußerte Meinungen durchaus mit von Houellebecq in Interviews geäußerten Ansichten korrelieren dürfen. Houellebecqs Kunstgriff, gegen Ende des Romans einen Klon der Zukunft zum letztinstanzlichen Träger der Erzählperspektive zu entschleiern, spricht keinesfalls gegen die Selbstimplikation Houellebecqs als Autor, der Meinungen formuliert und Vorwürfe erhebt. Die *Particules élémentaires* in diesem Sinne als einen Thesenroman zu lesen bedeutet mehr als lediglich einen Stilbruch in der Selbstinszenierung des postmodernen Autors als Nicht-Autorität in Sachen eigener Schriften zu konstatieren.

Es handelt sich darüber hinaus um eine scheinbare Abkehr von Fragen der Form zugunsten einer neuen Inhaltlichkeit. Dabei korreliert der Text der *Particules élémentaires* in seiner Verschachteltheit, Vielstimmigkeit und obskuren Erzählperspektiven, seinen wechselnden Tonlagen (philosophischer Essay, Narration, wissenschaftliche Abhandlung) und aphoristischen Einschüben durchaus mit barthesschen Thesen eines Todes der Autorschaft. Houellebecq fällt keinesfalls hinter dieses Postulat zurück, vielmehr fügt er ihm eine neue Facette hinzu: jene der Rückbindung der Thesenfragmente im Roman an das sich imaginativ selbst inszenierende Autorsubjekt. Es handelt sich um eine romanhafte Neukonstitution desselben im Sinne der Bedingung literarischer Schöpfung durch individuelles Scheitern. Dieses von Houellebecq am Beispiel Lovecrafts sowie am Beispiel seines Protagonisten Michel studierte Prinzip konstituiert einen Autor, welcher seine mehr oder weniger selbstverschuldete Isolation im Schreiben kompensiert. Der Michel aus den

Particules élémentaires ist ein imaginiertes Alter Ego Houellebecqs, Statthalter in Folge einer melancholischen Selbst- und Weltzersetzung desselben.

Die Protagonisten Michel und Bruno sind Halbbrüder; sie sind sich ergänzende Teile einer Einheit, wie ihre konträren Lebensstile vermuten lassen. Sie sind Kinder ihrer Zeit, Produkte des 20. Jahrhunderts, in welchem Houellebecq verschiedene Schübe einer radikalen Befreiung des Libido sowie einer Individualisierung verortet sieht. Zunächst der Existenzialismus, dann die Hippie-Bewegung in den USA prägen vor allem die Mutter. Houellebecq führt Paten dieser Bewegungen, Sartre, Ginsberg, Aldoux Huxley, in die Peripherie der sozialen Umgebung der Mutter ein und betont damit, dass es sich um mehr als lediglich um zufällige Einzelschicksale in willkürlich gewählten sozialen Milieus mit ungewissem Einfluss auf das Gros der Gesellschaft handelt, sondern tatsächlich um Zentren der vom Erzähler behaupteten Vorbereitung einer metaphysischen Mutation, einer radikalen, globalen Neukonstitution der Sicht auf die Welt und den Menschen.

Die Vernachlässigung Michels durch die Mutter als radikale Zuspitzung einer Laissez-Faire-Pädagogik ist ein weiteres Puzzleteil des Panoptikums eines Untergangs der Zivilisation. Es steht außer Frage, dass Houellebecq eine Teleologie beschreibt, welche mit der Auslieferung des Menschen an nicht-zivilisatorische Umstände beginnt und in der gewollten Abschaffung der menschlichen Rasse durch Klone mündet. Diese Klone negieren paradoxerweise alles, was die die von Houellebecq unter den Verdacht des Antihumanismus gestellten Befreiungs- und Individualisierungsstrategien des 20. Jahrhunderts heilig war: individuelle Freiheit, sexuell-biologischer Ausdruck:

Car nous ne ressemblons plus à ces hommes.

[...] nous avons rejeté leurs catégories et leurs appartenances.

Nous ne connaissons pas leurs joies, nous ne connaissons pas non plus leurs souffrances.

(Houellebecq 1998, S. 296)

Diese Deindividualisierung bedeutet zugleich eine Zurückdrängung des „univers de mort“ (Houellebecq 296), denn der Klon ist in erster Linie Teil eines genetischen Kollektivs, welches nunmehr unbedroht ist von genetischer Mutation, genetischer Differenz überhaupt.

Der Weg zu dieser selbstgewählten Ersetzung der menschlichen Rasse durch Klone führt über radikale Freiheits- und Individualisierungsstrategien im 20. Jahrhundert, deren Opfern aus der nachfolgenden Generation die schützende Sphäre zivilisatorischer und religiöser Gewissheiten versagt geblieben ist. Dadurch erfährt diese Generation, die Brunos und Michels — in ihrer Verschiedenheit Träger des Körper/Geist-Schismas — eine Destabilisierung aller Definitionen des Menschlichen. Die logische Konsequenz besteht in der Wegbereitung Michels zur Abschaffung des Menschen in seiner uns bekannten Form durch eine Ausmerzungen aller Leid hervorbringenden Differenzierungsprozesse.

Die Erfahrungen, die sowohl Bruno als auch Michel mit dem Tod machen (Selbstmord ihrer beiden Geliebten), führt, im Falle Michels, zu einem Rückzug nach Irland und der Aufnahme an genetischen Studien, welche zeigen werden, dass Sex zur Fortpflanzung und Tod unmittelbar aneinander gekoppelt sind. In einer späteren Studie wird Bruno darstellen, wie letztlich stabil reproduzierbare genetische Codes herstellbar sind, woraufhin er verschwindet, einen unbekanntes Tod stirbt.

Houellebecq und der Poststrukturalismus

Obschon Houellebecq im Epilog der *Particules élémentaires* Michel Foucault und anderen vorwirft, überschätzt worden zu sein, letztlich Schuld an einer Diskreditierung der gesamten Sciences humaines zu tragen (Houellebecq 314), so scheint Houellebecqs Roman doch eine These Foucaults aufzunehmen, gar eine typisch foucaultsche historische Relativierung scheinbar natürlicher, selbstverständlicher Gegebenheiten zu illustrieren. So ist die Klon-Perspektive auf den Menschen und auf das Ende seiner Geschichte ein Kunstgriff, wie er durchaus von Foucaults These der Notwendigkeit eines historisierenden Blicks, insbesondere auf das eigene Zeitalter, getragen zu sein scheint. Zudem erscheint Houellebecqs dritte metaphysische Mutation inspiriert zu sein durch Foucaults Schlußbemerkung seiner 1966 erschienenen Studie *Les mots et les choses*, in welcher er vom Verschwinden des Menschen, soll heißen, vom Ende seiner bisherigen Definition spricht. Nun scheinen Foucault, Derrida, Deleuze, Lacan, welche Houellebecq mit seiner lapidaren Bemerkung in die Verantwortung

nimmt, als dominante Philosophen einer Epoche Motoren dieser unhintergehbaren Entwicklung zu sein, die in der dritten metaphysischen Mutation, also der Ersetzung der Menschheit, mündet. Es ist das Auskommen ohne humanistisch-subjektive Kategorien, das diese Autoren auszeichnet. Es sind außerdem in deren Folge Anhänger beispielsweise deleuzescher Philosophie, die eine mitunter unumwundene Affirmation des Posthumanen, wie immer dieses aussehen mag, propagieren.

Doch in welcher Hinsicht sind die *Particules élémentaires* mit der strategischen Historisierung, wie wir sie in der Philosophie Foucaults illustriert finden, in Verbindung zu bringen? Der Effekt, den Michel Foucaults philosophische Theorien erzielen, ist beschreibbar als Verfremdung scheinbarer Selbstverständlichkeiten, hervorgerufen durch eine Relativierung derselben innerhalb stets in Veränderung befindlicher Kräfteverhältnisse und Machtformationen, die den Diskurs einer Epoche prägen. Scheinbar natürliche, präexistente Gegebenheiten geben im historisierenden Licht des Denkens Foucaults ihre Abhängigkeit von einem Komplex aus Herrschaft und Wissen preis, so auch der Körper und 'seiner' Sexualität, welche, so Foucault, dem Körper gar nicht essentiell zugehörig ist. In *La Volonté de Savoir*, dem ersten Band seiner Reihe *Sexualität und Wahrheit*, entfaltet Foucault einen Machtbegriff, dessen Netzwerkartigkeit sich in objektiven Kräften wiederfindet und Formen von Repression, also negative, ausschließende Machtkonzeptionen vollständig ausschließt. Mit einem solchen Machtbegriff versagt sich Foucault dem emphatischen, auf Befreiung abzielenden Subjektbegriff der Moderne. In diesem Sinne finden wir ebenso bei Houellebecq eine Skepsis gegenüber Befreiungsbewegungen. Die Befreiung eröffnet im Prinzip lediglich das Feld für eine neue Konstellation von Definitionsgewalten und an die Fortschritte des Wissens gebundenen Mächten.

Foucault lehnt, so eines der Kernargumente von *La volonté de savoir* (Foucault 1976) die Repressionshypothese ab, welche in der Macht lediglich einen juristischen Mechanismus zu erkennen bereit ist. Sein Widerstand gegen die Repressionshypothese impliziert eine Ablehnung des Begriffes von Befreiung, verstanden als rein dionysische Entfesselung des von einer bestimmten Macht-Formation unterdrückten Begehrens.

Ähnlich wie Sade auf der Schwelle zu einem neuen Zeitalter in der Geschichte der

Disziplinierung der Körper steht, die Maßlosigkeit zum Maß erhebend sich für eine Anatomisierung des Körpers verantwortlich zeichnet, kündigen die Exzesse des ausgehenden 20. Jahrhunderts das Zeitalter des Klons an.

Houellebecq mit Foucault zu lesen ist folglich trotz der zuvor zitierten Breitseite Houellebecqs eine Option, da Anknüpfungspunkte durchaus gegeben sind. Genannt seien zusammenfassend die Stichpunkte Historisierung, Kritik der Fokussierung auf den Sexus, Kritik der Befreiungsdiskurse sowie die Rede vom Ende des Menschen. Houellebecqs Anverwandlung der populären Grundsatzkritik am sogenannten Poststrukturalismus als einer die gesamten Humanwissenschaften diskreditierenden philosophischen Spielart basiert auf der Annahme, es handle sich bei den genannten Autoren um radikale Konstruktivisten, welche jegliche Referenz auf Wirklichkeit als Produkt eines Sprachspiels zu entlarven suchten. Der Vorwurf gegen die Postmoderne, sich nihilistisch und daher antihumanistisch zu gerieren, mag mit dieser antisubstantialistischen Tendenz poststrukturalistischer Philosophie zusammenhängen. Die strukturelle Ähnlichkeit historisierender und desexualisierender Konzepte bei Foucault und Deleuze sowie dem Récit Houellebecqs mag hierbei die satirische Qualität des Romans Houellebecqs unterstreichen.

Es ist hervorzuheben, dass die „ère matérialiste“ (Houellebecq 296), wie der Klon das 20. Jahrhundert nennt, genau weiß, dass der genetische Code keine epheme, immaterielle Idee ist, sondern Träger der materiellen Substanz: „LA MUTATION NE SERA PAS MENTALE, MAIS GENETIQUE“ (Houellebecq 314). Der Umgang mit den Erscheinungsformen der Posthumanität entscheidet sich in der Auseinandersetzung mit diesem materiellen Phänomen, sei dieses mechanistisch-android oder molekularbiologisch-geklont.

So können wir die Behauptung aufstellen, die *Particules élémentaires* seien eine Persiflage der Foucaultschen Rede vom Ende des Menschen. Mögen auch satirische Elemente im Roman Houellebecqs zu finden sein, so zeigt uns Houellebecq doch in Stellungnahmen zu den *Particules élémentaires* sowie in dem Nachfolgeroman *La Possibilité d'une île* (2005), dass die Kategorie des Klons eine durchaus konsequente Antwort auf menschliche Leiderfahrungen darstellt.

Der Prolog der *Particules élémentaires* nun konstatiert metaphysische Mutationen im Verlaufe der Weltgeschichte („mutations métaphysiques – c'est-à-dire les transformations radicales et globales de la vision du monde“, [Houellebecq 7]). Es bleibt unklar, ob gewisse Fortschritte in Medizin und Wissenschaft jeweils Auslöser einer solchen Transformation gewesen sind. Es scheint jedoch vielmehr, dass gewisse Entwicklungen in der Geistesgeschichte zu herausragenden Erkenntnissen und Erfindungen erst Anstoß gegeben haben. Houellebecq führt als Beispiel das Auftauchen des Christentums an. Die naheliegende, nietzscheanische Vermutung, insbesondere im Verfall begriffene Gesellschaften seien einer katastrophischen Veränderung des Weltbildes schutzlos ausgeliefert, sei somit nicht bestätigt, schließlich habe das Christentum seinen Siegeszug angetreten trotz der Blüte Roms. Das Zurückdrängen des christlichen Weltbildes falle mit dem Aufkommen der modernen Wissenschaft zusammen. Doch weder einer materialistischen These (die Ideen verändern sich durch den wissenschaftlichen Fortschritt) noch einer idealistischen (die Ideen ebnen den Weg der Wissenschaften) leistet Houellebecq uneingeschränkt Vorschub.

Zu Beginn der *Particules élémentaires* fokussiert Houellebecq eine Welt im scheinbaren Niedergang: Europa im späten 20. Jahrhundert. Zeit und Ort, in welche die Veröffentlichung des Romans fällt, sind wahrscheinlich ebenso jene des wahrscheinlichen Lesers. Nun sucht der houellebecqsche Text sich jedoch dieser Epoche von außen zu nähern, verrät sich bereits im Prolog die Extrapositioniertheit der Erzählperspektive durch eine historische Einbettung der geschilderten Ära sowie durch die Verwendung des Passé Simple. Diese transzendente Erzählperspektive leistet einem deskriptiven Stil Vorschub, der die Grenze des gesellschaftskritisch-engagierten Schreibens bereits überschritten hat und versucht, epochenimmanente Diskurse in einem historisierend-relativierenden Licht zu betrachten. Im Rahmen des Prologs ist insbesondere das 12. Kapitel, „Régime Standard“, das 13. sowie 14. Kapitel, „L'été 75“, herauszustreichen. Houellebecq erzählt Episoden der Familiengeschichte aus einer Zeit, welche als symptomatisch für die Beschleunigung der Individualisierung in der westlichen Welt angesehen werden kann und die zugleich eine Sozialhierarchie aufweist, wie sie den Werten dieser Epoche angemessen zu sein scheint. So steht der Rockstar, rebellisch und reich zugleich, an der Spitze der sozialen Skala. Immer wieder

tauchen in den *Particules élémentaires* Erben des 68er-Gedankenguts auf, welches sich aus der Perspektive Houellebecqs in radikaler Libidoentfesselung sowie in ungezügelter Individualismus zusammenfassen lässt. Der Rockstar repräsentiert in diesem Zusammenhang in allgemeine Akzeptanz findender Weise die heuchlerische Ausblendung des Widerspruchs zwischen rebellischer Pose mit Gesellschaftsbezug und egoistischer Besitzanhäufung. Zudem ist der Rockstar Teil des Jugendkults.

Darüber hinaus kreiert Houellebecq ein Geflecht von Persönlichkeiten unterschiedlicher Provenienz in Form einer allgemein-kulturellen Verschwörung, welche eine völlige Sexualisierung der Lebenswelt zum Ziel zu haben scheint. So trifft die ehemalige Pornodarstellerin Janine Gilles Deleuze bei einem Dinner ... „et depuis elle se lançait régulièrement dans des justifications intellectuelles du porno, ce n'était plus supportables“ (Houellebecq 78).

Inwiefern die deleuzesche Philosophie körperlicher Entgrenzung hier tatsächlich Pate stehen kann, mag Houellebecq der Phantasie des Lesers überlassen. Fest steht, dass Houellebecq die allgemeine Tendenz eines Missbrauchs des Gedankens zugunsten körperlicher Lust auszumachen glaubt, und dass diese Funktionalisierung des Geistes, insbesondere in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts, zu einem inflationären Phänomen herangewachsen zu sein scheint. Im ganzen Roman finden wir den Anwurf einer solchen Degradierung intellektueller und künstlerischer Kreise: „Leurs oeuvres ne leur permettent pas de revenir à leur Dieu, [...]“, leitet Houellebecq das 14. Kapitel des ersten Teils, „Le Royaume Perdu“, ein. Das Fehlen der göttlichen Referenz scheint die mittlere Position des Menschen zwischen Tier und Gott aus der Balance zu heben. Die Öffnung zu etwas Anderem, Nicht-Menschlichem scheint sich nicht allein durch die Entregelung der Sexualität, sondern gleichermaßen durch Erfahrungen mit dem Tod einzustellen. Der Tod ist als „bruit de fond“ (Houellebecq 82) allgegenwärtig und ersetzt in seiner Permanenz die Erwartung des Himmelreichs: „Pour l'Occidental contemporain [...] la pensée de la mort constitue une sorte de bruit de fond [...] A d'autres époques, le bruit de fond était constitué par l'attente du royaume du Seigneur [...]“ (Houellebecq 82). Allein Verdummung oder das Einnehmen von Drogen mögen der Beruhigung dienlich sein; die Zuhilfenahme weiser Lektüre (Houellebecq lässt es seinen Protagonisten mit Platon, Laotse sowie dem *Bhagavad-Gita*, einem spirituellen Gedicht aus dem

Hinduismus, versuchen), verbleibt ohne Erfolg.

Der Wunsch nach Todesüberwindung

Die Erfahrung mit dem Tod seiner wichtigsten Bezugsperson, der Großmutter, lässt Michel keinerlei menschliche Empfindung ausdrücken:

Son visage ne reflétait rien qui ressemblait au chagrin, ni à aucun autre sentiment humain. Son visage était plein d'une terreur animale et abjecte. (Houellebecq 1998, S. 93)

Diese Transgression in einen Zustand des scheinbar Un-Menschlichen, der Unfähigkeit zu einer Gefühlsregung entspringend, ist eine wichtige Etappe Michels auf seinem Weg zur Vorbereitung einer Abschaffung der menschlichen Rasse. So befördert die Einsicht in die Brutalität des Faktischen einen Pakt zwischen dem Determinismus des materialistischen Wissenschaftlers und dem diesem im Prinzip zuwiderlaufenden, zutiefst menschlichen Versuch einer Überwindung unausweichlicher Quellen des Leids. Es ist in Michels animalischen, weil kalten Gesichtszügen des Entsetzens die promethisch-frankensteinsche Überwindung des menschlichen Vergänglichkeit bereits eingeschrieben.

Somit sind zwei Themenbereiche aufeinander zu beziehen, die das *Récit der Particules élémentaires* konstituieren. Es handelt sich um Sex und Tod sowie um die These, diese stünden letztlich in engem, weniger psychoanalytisch, mehr molekularbiologisch zu beleuchtendem Zusammenhang. Diese Einsicht, welche Michel als Resultat seiner Forschungen gewinnt, läutet eine neue Epoche ein, in der die Menschen scheinbar unabwendbar einer Ersetzung der Menschheit durch Klone entgegengehen.

Die sexuelle Frustration abzuschaffen, welche Brunos Erfahrung zufolge verantwortlich ist für einen Zustand der Angst (vgl. Houellebecq 132) sowie den Tod zu bannen ist letztlich Michels Motiv seiner Forschung. In seinem Fall spielt insbesondere der Tod die entscheidende Rolle, da er im Gegensatz zu seinem Halbbruder Bruno keine sexuelle Lust zu verspüren vermag und darüber hinaus seinen Alltag als Abfolge kleiner Riten zu organisieren sucht, um eventuellen Kontrollverlust durch aufkommende Gefühle im

Keim zu ersticken. Die Unzufriedenheit beider, hervorgerufen durch das Körper/Geist-Schisma, repräsentiert die abendländische Malaise. Anstrengungen, diese durch Referenz auf das exotisch-Andere zu lindern (touristisch sowie durch fernöstliche Religionen), sind in letzter Instanz zum Scheitern verurteilt. Der Zyniker Bruno weiß dies sehr wohl, kommentiert er das Interesse einer seiner Bekanntschaften, Sophie, an brasilianischem Tanz mit der sarkastischen Darstellung eines Brasilienurlaubs inmitten minderjähriger Mörder und Drogenhändler am Strand.

Zudem sind Bruno/Michel weit davon entfernt, durch ihre Praktiken und Riten der Vergnügung respektive Intellektueller Arbeit eine Form der Zufriedenheit oder gar ein Gefühl des Glücks zu erlangen, obschon dies Motiv ihrer Handlungen ist. So besucht Bruno zwar die Orte touristischer Vergnügungen seiner Generation, an denen Massagen und Selbstverwirklichungskurse aller Art angeboten werden, doch letztlich durchschaut Bruno diese Formen des Versuchs einer Rekonstitution sozialer, sexueller sowie kosmischer Ganzheitlichkeit als Symptome eines Fehlens eben derselben, und sein rein sexuelles Motiv der Teilnahme an solcherlei Veranstaltungen offenbart seinen klaren, zynischen Blick auf den letztlich Egozentrismus der Beschäftigungen mit afrikanischem Tanz, holotropischer Atmung, Tantra-Massagen und so weiter: „Ils ‘travaillent sur eux-mêmes’” (Houellebecq 131). Ironischerweise erlauben ausgerechnet diese Reflexionen, die seine Distanz zur Gruppe markieren, Bruno einen gewissen meditativen Erfolg auf der Suche nach Zufriedenheit und Ruhe:

Lui-même commençait à avoir un peu sommeil; il ne demandait plus rien, il ne cherchait plus rien, il n'était plus nulle part; lentement et par degrés son esprit montait vers le royaume du non-être, vers la pure extase de la non-présence au monde. Pour la première fois depuis l'âge de treize ans, Bruno se sentit presque heureux. (Houellebecq 1998, S. 131)

Nach einem kurzen Schlaf jedoch meldet sich die sexuelle Frustration vehement zurück.

Im dritten und letzten Teil, „Illimité Emotionnel“, wird Michel von Annabelle gebeten, sie zu schwängern, da sie, trotz fortgeschrittenen Alters und zweier Abtreibungen, einen intensiven Kinderwunsch hegt. Michel erkennt die letztlich Unmöglichkeit, seine Entscheidung auf rationellem Wege zu finden; diese sei nicht rationell zu fassen.

Dennoch akzeptiert Michel. Die bevorstehende Zellteilung assoziiert Michel mit dem Begriff des kleinen Selbstmords – Referenz auf Batailles Wort vom Orgasmus als kleinem Tod. (vgl. Houellebecq 276).

Doch die folgende gynäkologische Untersuchung offenbart mehr als die Schwangerschaft Annabelles: eine Krebserkrankung der Gebärmutter. Die folgende Abtreibung sowie Entfernung der Gebärmutter hinterlassen in Annabelle das Gefühl völliger Leere: „On m’a vidée, se dit-elle; on m’a vidée comme un poulet“ (Houellebecq 277). In der Folge wird Annabelle im Hause ihrer Eltern psychiatrisch-medikamentös behandelt. Michel ist ebenso präsent. In seiner Landschaftsbetrachtung kündigt sich ein Eindringen fremder Mächte des Außen an:

Les herbes de la berge étaient calcinées, presque blanches; sous le couvert des hêtres la rivière déroulait indéfiniment ses ondulations liquides, d’un vert sombre. Le monde extérieur avait ses propres lois, et ces lois n’étaient pas humaines. (Houellebecq 1998, S. 279)

Bataille und das Andere

Die Fusion der Motive Sex und Tod, wie der Roman sie in der detaillierten Ausbreitung der wissenschaftlichen Thesen Michels vollzieht, ist ein nicht originärer Kunstgriff Houellebecqs. Das wissenschaftliche Verhandeln einer solchen Verquickung von Eros und Tanatos mag in der Psychoanalyse erstmals Gestalt angenommen haben; kunstgeschichtlich und ästhetiktheoretisch spielt diese Kombination jedoch eine über die Psychoanalyse hinaus gehende Rolle. So sind in Sades Darstellungen aggressiver Sexualität eine gewisse Vorläuferfunktion im Sinne einer naturalistischen Beschreibungsweise zu finden. Georges Batailles mystisch-philosophische Explikation der Engführung der Kategorien Sex und Tod, obschon an literarisch-poetischen Beispielen exerziert, ist in letzter Instanz anthropologisch fundiert. So versteht Bataille Sex und Tod als Kategorien der Verausgabung, welche, parallel zu Opferriten religiöser Systeme, eine Verbindung zum Irrationalen, Unvernünftigen und Unnützen und daher Heiligen schafft. Es ist die Sphäre des Inkommensurablen, der Gewalt und der Freiheit, in welcher das Böse die eigentliche zentrale Referenz religiöser Ekstasen darstellt, da es

eben die Wohlgeordnetheit menschlicher Gemeinschaften und den Kompromiss auf effiziente Orientierung an Verstandeskategorien überschreitet. Bataille weist nicht nur den Religionen, sondern insbesondere der Kunst die Rolle einer solchen transgressiven Praxis zu.

Bataille ist jedoch insofern nicht der Spätmoderne Derrida/Foucaultscher Prägung zuzuordnen, als Bataille in seinen Schriften der Frage der Essenz einer Sphäre des Inkommensurablen nachfolgt. Dieses ist insbesondere in seinem Versuch der quasi-dialektischen Überwindung des Widerspruchs einer Darstellung des Undarstellbaren im Falle des Topos der Gewalt bei Sade zu erkennen. Bataille ‚glaubt‘ in diesem Sinne an die Essenzialität des durch keinerlei rationales System, so der Sprache, abzudeckenden Bereichs der Gewalterfahrung sowie religiöser respektive sexueller Ekstasen. Diese verweisen demzufolge auf das ausserhalb rationaler und sprachlicher Kontexte aufzufindende Andere.

Unschwer nun zu erkennen, dass Houellebecq die unumwundene Glorifizierung des Anderen in ihrer mythischen Form (Bezug auf amerikanische Satanisten), naiv-künstlerischen Form (Bezug auf Wiener Aktionisten) sowie populär-esoterischen Form keinesfalls als Bereicherung religiöser transgressiver Praktiken im Sinne Batailles ansieht. Er scheint sich gegen alle Formen der Faszination für diese Bereiche des Un-Menschlichen zu verwahren. Dennoch ist es Houellebecqs Tendenz, ebenso wie die Batailles, Kräften, die sich außerhalb der menschlichen Ordnung befinden, eine gewisse Realität zu bezeugen. Ohne diese Kategorie des essenziell Bösen ist Houellebecq nicht zu verstehen. Jedoch ist hinzuzufügen, dass Houellebecq der Tendenz einer Dekultivierung und Entregelung auf der einen Seite sowie fortschreitender Rationalisierung auf der anderen bloß als zwei Seiten ein und derselben Medaille betrachtet. Zudem scheint es für Houellebecq irrelevant zu sein, ob wir es mit einem batailleschen respektive satanistischen System ästhetischer oder religiöser Transgression zu tun haben oder mit einem schlichten quasi-poststrukturalistischen, rein profanen Relativismus. Diese Differenzierungen kommen bei Houellebecq nicht vor. Er begreift diese Phänomene in ihrer gesamtgesellschaftlichen Relevanz als letztlich verantwortlich für einen radikalen Materialismus und Egoismus, die einem Nihilismus und einer Todessehnsucht Tür und Tor öffnen sowie in allerletzter Instanz im Sinne einer

finalen, radikalen Rationalisierung eine Selbstüberwindung des Menschen antizipieren.

Somit vollzieht Houellebecq die Dialektik der rationalen Existenz und ihrer Überschreitung in einer von Bataille keinesfalls intendierten Weise. Die Auslieferung des Menschen an nicht-menschliche, inkommensurable Zusammenhänge kosmischer Dimension vollzieht sich parallel in der nihilistischen Destruktion der dem Menschen Schutz bietenden gesellschaftlich-historischen Wertekonstruktionen als auch in der rationalen Sphäre wissenschaftlicher Forschung und deren Anwendung. Michels Verarbeitung des Todes uneingestanden geliebter Menschen scheitert, da er keine menschlichen Gefühle zulässt oder gar zu kommunizieren vermag; seine Tränen beim Tod Annabelles überraschen ihn selbst. Er glaubt, es mit Strahlen am Himmel zu tun zu haben: „Le ciel lui parut traversé de rayons; il se rendit compte qu’il pleurerait“ (Houellebecq 289).

Diese Entfremdung Michels von seinen eigenen, menschlichen Gefühlen wird substituiert durch seine Forschungen, die jedoch insbesondere in den Todes- und Verlustserfahrungen ihr unbewusstes Motiv finden. Brunos Selbstentfremdung ist im Prinzip paralleler Natur. So können wir in seiner Sexbesessenheit den Versuch einer Substitution seiner Kommunikationsunfähigkeit ausmachen; ebenso die Unfähigkeit, mit den eigenen Gefühlen in Kontakt zu treten.

Der siebte und letzte Abschnitt von „Illimité Emotionnel“, dem dritten Teil des Romans, beginnt mit einer kursiv gedruckten Reflexion. Zeilenumbrüche inmitten von Sätzen sowie der Kreuzreim geben dem kursiv gedruckten Text zudem ein poetisches Gewand. Der Erzähler wird in die Zeit nach der metaphysischen Revolution verortet. Er erinnert an das Faktum einer solchen Revolution und verleiht somit dem Roman die Perspektive einer historischen Betrachtung. Der Leser ahnt nun zumindest, dass Houellebecq eine Erzählperspektive gewählt hat, welche zu dem Geschehen die wahrscheinlich größtmögliche Distanz einzunehmen weiß: der Blick über den Graben einer metaphysischen Revolution hinweg. Die Geschichten Brunos und Michels sind Sittengemälde einer längst vergangenen und in ihren Werten den posthumanen Existenzen in letzter Instanz unverständlich bleibenden Epoche.

Diese Distanz ist vergleichbar mit jener, mit der die Christenheit auf die antiken

Zivilisationen zurückgeschaut haben mag – mit jener, mit der die Menschen der materialistischen Epoche auf die Riten des Christentums zurückschauen. So ist die Betrachtungsweise einer jeden Epoche gebunden an die eigenen Überzeugungen, und nimmt diese als Mittel zum Verständnis vergangener Zeiten. So betrachten die Vertreter des materialistischen Zeitalters christliche Zeremonien einzig aus dem Blickwinkel anthropologischer Fragestellungen.

Die Wesen des posthumanen Zeitalters versuchen, die Geschichte des materialistischen Zeitalters nachzuvollziehen. Sie suchen ihre Wurzeln zu verstehen. Die Geschichte wird als traurig bezeichnet, obschon den Klonen Trauer als den Menschen zugehörige Empfindung, nicht Teil ihrer eigenen Gefühlswelt bekannt ist:

C'est une histoire triste, et pourtant nous ne serons même pas réellement tristes

Car nous ne ressemblons plus à ces hommes. (Houellebecq 1998, S. 296)

Die Kategorie der Trauer ist omnipräsent in Houellebecqs Roman. Sie wird eingeführt als eine menschliche Empfindung, gleichsam beschreibt sie jedoch den Pfad zu einer die Grenzen des Menschlichen überschreitenden Gefühllosigkeit. So scheint die Bewältigung der Trauer, die Michel aus Anlass des Todes seiner Großmutter empfindet, im Keim erstickt worden zu sein. Die Übermannung durch Trauer als unliebsames Gefühl führt zu einer Reaktion des Selbstschutzes, welche, über das individuell-Psychische hinausgeht und in einer ungeheuren Intellektuellen Anstrengung zur letztlichen Abschaffung aller Quellen der Trauer mündet. Die große Trauer über das Ende der Menschheit in ihrer bisherigen Form bleibt kurioserweise den der Trauer abstinenten Klonen überlassen – respektive dem Leser der *Particules élémentaires*.

Die Klone, eigentlich Produkte dieser emotionalen Überforderung des menschlichen Individuums, sind indifferent gegenüber menschlichen Radikalismen, welche letztlich ein Universum des Todes konstituierten:

Nous avons écarté

Avec indifférence

Et sans aucun effort

Leurs univers de mort.

(Houellebecq 1998, S. 296)

Somit vollzieht Houellebecq die im battailleschen System intendierte Dialektik der Transgression – in von Bataille keinesfalls intendierter Weise.

Alternativen

Ohne den Bruch, etwa durch eine neue Überschrift, zu markieren, resümiert Houellebecq nach dieser poetisierenden Unterbrechung des Récits die Geschichte der Wissenschaft und der ihr zugrunde liegenden Logik des 20. Jahrhunderts, wie sie insbesondere zur Interpretation von Kopenhagen führten. Die den klassischen Wissenschaften noch zugrunde liegende Ontologie wird insbesondere von Michels Forscherkollegen Walcott abgelehnt. Dieser definiert den wissenschaftlichen Positivismus gar als neuen Humanismus. Während die historische Aufgabe des Materialismus laut Walcott darin bestand, Gott abzuschaffen, allerdings darüber hinaus den Menschen allein mit seinen Zweifeln zurückließ, wird mit der Interpretation von Kopenhagen jegliche Referenz auf eine objektive Wirklichkeit abgelehnt. Diese Ablehnung einer Ontologie ist im Verständnis Walcotts aus dem Grunde humanistisch, da sie alles Objektive als Produkt menschlicher Konstruktion begreifbar macht und also Wirklichkeit auf die Perzeption des Menschen zurückverweist.

Doch welchen Sinn offenbart der von Michel als „unangreifbar“ („inattaquable“, [Houellebecq 300]) bewertete radikale, antiontologische Konstruktivismus Walcotts? Handelt es sich tatsächlich um einen neuen Humanismus? Oder handelt es sich vielmehr bei Walcotts Einschätzung der Ontologie als zu überwindendes Stadium in der Geschichte des menschlichen Geistes, um die Ankündigung der Verabschiedung des Menschen aus der Wirklichkeit – und somit einen weiteren Schritt hin zu dessen Selbstausslöschung respektive radikaler Neudefinition?

Im Anschluss an dieses Gespräch zwischen Michel, im restlichen Verlauf des Romans nur noch mit seinem Nachnamen, Djerzinski, benannt, und Walcott, wird von der Wertschätzung Hubczejaks des *Book of Kells* berichtet. An dem Werk irischer Mönche, vermutlich entstanden um 800 (es handelt sich um ein herausragendes Beispiel

mittelalterlicher Buchmalerei), schätzt Hubczejak die Subtilität der Bibelillustrationen.

Weitaus mehr Aufmerksamkeit als logischen Systemen ist Djerzinski zufolge den visuellen Konzeptionen einer Epoche zu schulden. Djerzinski entwickelt eine Philosophie des Raums oder vielmehr eine Philosophie der Formen, welche keinerlei kosmische Leere zu denken erlaubt, sondern einem konstruktivistischen Gestalt-Prinzip Vorrang gewährt:

Les formes de la nature, écrit Djerzinski, sont des formes humaines. C'est dans notre cerveau qu'apparaissent les triangles, les entrelacements et les branchages. [...] Terrorisés par l'idée de l'espace, les êtres humains se recroquevillent; ils ont froid, ils ont peur. [...] Et pourtant cet espace est en eux-mêmes, il ne s'agit que de leur propre création mentale.

(Houellebecq 1998, S. 301)

Djerzinski kann nicht länger in die Ideenwelt des späten 20. Jahrhunderts verortet werden. Er ist bereits ein Bindeglied zu den Klonen; seine Gedankenwelt mag dem Leser erste Einsicht gewähren in jene der Klone. Für Djerzinski hat gewiss keinerlei Ersetzung des Menschen stattgefunden, diesen spekulativen Gedanken mögen wir an dieser Stelle einfügen. Es handelt sich in seinen Augen um eine Verbesserung der menschlichen Konstitution selbst.

Dieser wesentliche Wendepunkt der metaphysischen Revolution verabschiedet das Denken eines jeglichen Außen, in welchem der Mensch verortet ist, handle es sich um die Geborgenheit Gottes oder die Kälte des unendlichen Alls. So steht am Ende eines sich fortschreitenden Relativismus überraschenderweise eine Renaissance des Anthropozentrismus.

In Michels Arbeit zeichnet sich darüber hinaus bereits eine Überwindung des Individualismus ab. Die Angst des leeren Raumes schaffe Leid und münde in der Separation und der Entfremdung (Houellebecq 302). Dieser Vorgang der Separation, der Trennung, sei gleichbedeutend mit dem Bösen, so Michel. Die Verbindung zwischen den Wesen repräsentiere die Liebe, so schreibt Michel. Wir erinnern, dass Michel selbst der Liebe unfähig war, obschon er diese in gewisser Weise und in manchen Situationen lediglich hätte zu erkennen und bejahen brauchen. Sie hätte stattfinden können. Doch

die Separation war in Michel gegenwärtig, und diese Kraft des Bösen philosophisch zu analysieren ist offensichtlich ein Teil seiner Arbeit, die im Kern natürlich naturwissenschaftlicher Art ist. Michels Schrift ist eine Korrektur: eine Korrektur der Folgen des Individualismus, der mentalen Separation, der Ignoranz gegenüber der Liebe. Zudem enthält seine Arbeit, positivistisch gelesen, eine Anleitung zur Korrektur der menschlichen Rasse.

Hubczejak wird nach Michels Tod diese positivistische Lesart propagieren, und es wird nicht lange dauern, bis die Welt reif ist für die Ersetzung der Menschheit durch eine unsterbliche, genetisch invariable, für Trauer und Leid unanfällige Rasse von Klonen. Interessant ist in diesem Zusammenhang Michels Referenz auf das irische *Book of Kells*. Es scheint als handle es sich um Michels Versuch einer Neukonstitution des menschlichen Geistes durch Füllung des leeren, asignifikanten Raums durch bildgebende Fixierung von Sinn und Wert – mittelalterliche Buchmalerei als eine Art De-Dekonstruktion der Schrift: eine Neubewertung des Bildes als sinnstiftende Fixierung, hervorgeholt aus den Tiefen der katholischen Tradition. Es handelt sich um Opposition gegen die leeren Räume eines sich in permanenter Selbstbefragung zersetzenden puristischen Geistes der Relativität.

Diese Füllung des leeren Raumes mit Gestalt ist in der Houellebecqschen Konzeption zutiefst humanistisch. Haben wir auch in unserer Analyse Sades von der Essenzialität von Natur und Gewalt gesprochen, so merken wir nun an, dass in diese Tradition negativer Spiritualität ein weiterer Faden eingeflochten ist: die relativistische Dekonstruktion respektive der radikale Konstruktivismus kennt eine Spielart, in welcher sprachideelle Vorstellungen, eventuell moralistisch gefärbter Art, zu einer Bilderfeindlichkeit führen. Diese Vorstellung einer Befreiung der Worte von unliebsamen vorgeprägten Bedeutungen gibt der Vorstellung gesellschaftlicher Emanzipation durch Befreiung des Wortes von seiner Fixierung der Signifikanz Vorschub.

Doch der leere Raum, so scheint uns Houellebecqs Blick auf die postmoderne Szene sagen zu wollen, bleibt keinesfalls leer. Er wird gefüllt von der Separation, vom Bösen also, welches menschliche Selbstentfremdung bewirkt, also jene Unmöglichkeit, mit den eigenen Gefühlen zu kommunizieren, von der zuvor die Rede war. Der Nihilismus der

Postmoderne ist nicht allein jener der Gewaltbejahung Sades. Er ist genauso präsent in der eventuell sich politisch korrekt gebenden, Gewalt ablehnenden Suche nach neuen, sich von traditionellen Konzepten zu lösen versuchenden Lebensentwürfen, von Houellebecq gerne mit der 68er-Bewegung und deren Adepten assoziiert. Daher betreibt Houellebecq die Engführung Satanismus und Achtundsechziger. Genüsslich persifliert er die ideologischen Konstruktionen beider Fraktionen, indem er allen Beteiligten in letzter Instanz rein erotische Interessen unterstellt.

Die Radikalisierungen der Gesellschaft in Bezug auf Individualismus und Materialismus scheinen notwendig für eine Überwindung derlei Phänomene des Extremen. Es scheint, als handle es sich um eine dialektische Geschichtsbetrachtung Houellebecqs, in dessen Verlauf radikale Entwicklungen durch ihr radikales Gegenteil aufgehoben werden und somit neue Gesellschaftsentwürfe zum Tragen kommen, die mehr sind als eine bloße Korrektur unerträglicher Zuspitzungen. Einer radikal individualistischen Epoche folgt zweifelsohne die Abwehr einer solchen Haltung, jedoch nicht in Form einer Rückkehr zu alten Werten, sondern vielmehr als Hinwendung zu etwas radikal Neuem, obschon Michels Referenz auf das *Book of Kells* natürlich einen solchen Rückgriff impliziert. Jedoch ist seine Interpretation des *Book of Kells*, die Bedeutung, welche er diesem beimisst, eine ganz neue in der Geschichte seiner Rezeption, den Bedürfnissen der neuen metaphysischen Mutation angepasst.

Doch inwiefern ist die kynische Beobachterposition mit einem utopischen Entwurf in Einklang zu bringen? Zunächst, so scheint es, sind beide Positionen unvereinbar, ist doch für den Zynismus der Pessimismus bezüglich der Realisierbarkeit von Veränderungen im Sinne von Verbesserungen kennzeichnend. Diese stoische Resignation ist durchaus Tenor des Romans Houellebecqs; sie korreliert in letzter Instanz mit dem Element der Handlung, dass die Menschen ihrer Selbstausslöschung ohne nennenswerte Formen der Revolte entgegengehen. Die letzte Bastion der Menschheit bilden interessanterweise nicht Kyniker, die sich, so könnte man meinen, der kollektiven metaphysischen Mutation zu entziehen vermöchten; es sind religiöse Gruppen, welche den vorangegangenen Materialismus quasi nie haben nachvollziehen wollen.

From Lust to Murder vs. sozialdemokratische Libertinage

Sades Begriff der Natur ist in gewisser Hinsicht bei Michel Houellebecq völlig unumstritten. Es geht Houellebecq um die Verurteilung einer Affirmation dieser Natur bzw. um die ethische Wahl zwischen dem Prinzip des Verbrechens als Mimesis der Natur oder einer zivilisatorischen Abschottung gegenüber dieser elementaren Kraft. Sich dem Spiel von Schöpfung und Zerstörung ausgeliefert sehend, bejaht Sade insbesondere letzteren Aspekt der Vernichtung als Merkmal der Potenz von Natur. Dieser Natur nachzufolgen, bei Nietzsche der Macht oder bei Houellebecq dem Bösen der Separation, ist wichtiges Element dieser Arbeit. Gleichsam befinde ich mich in Opposition zu einer spätmodernen Lesart, welche die Essenzialität der verhandelten Kategorien in Textualität aufzulösen sucht, zugleich jedoch ein Element fundamentalen Protests gegenüber gesellschaftlichen Missständen als Teil der verhandelten Literatur zu wahren sucht.

Das Buch *From Lust to Murder: a Generation*, von Bruno zunächst unter den Verdacht christlich-fundamentalistischer Propaganda US-amerikanischer Provenienz gestellt, entpuppt sich bei seiner Lektüre als präzise Darlegung der Zwangsläufigkeit der Entwicklung von einer libidinösen Befreiung hin zu sadistischer Aktivität. Houellebecqs Kunstgriff, die fiktive Studie eines fiktiven Autors zu referieren, jedoch gleichsam fiktive wie historische Persönlichkeiten in Erscheinung treten zu lassen, gibt den *Particules élémentaires* den Anschein einer historischen Dokumentation. Houellebecqs Strategie einer fiktiven Historisierung gibt dem Roman die Note einer denkbaren, möglichen historischen Authentizität, auch dann, wenn ihm ein Fauxpas unterläuft und er Hermann Nitsch für sieben Jahre wegen Vergewaltigung einer Minderjährigen in ein österreichisches Gefängnis steckt, obschon es sich in Wahrheit um dessen Künstlerkollegen Otto Muehl gehandelt hat. So oder so, es trifft, so suggeriert Houellebecqs „Fehler“, immer den richtigen, und relevante Informationen zum historischen Aufschluss einer Epoche konzentriert Houellebecqs Roman in einer *Mélange* aus realen und fiktiven Persönlichkeiten, jeweils Träger historischer Signifikanz.

Die fiktive Studie nun, *From Lust to Murder: a Generation*, des kalifornischen konservativen Politikers Daniel Macmillian (dessen Name auf eine irische Herkunft und somit eher auf eine katholische denn protestantische Tradition schließen lässt), stellt die

fiktive Biographie David di Meolas in den Vordergrund, Sohn des Hippieführers Francesco di Meola. David, gescheiterter Rockmusiker, hat Kontakt zu den kalifornischen Satanisten um Anton La Vey. Der Satanismus dieser Sekte ist keinerlei Teufelsanbetung im klassischen Sinne, so stellt Michel in seinen Ausführungen zur Lektüre Macmillians fest. Die „First Church of Satan“ beherbergt Atheisten, die sich in einer kitschigen Inszenierung des Teufelskults gefallen, rituelle Orgien sowie Tieropfer zelebrieren. Doch David findet Zugang zu radikaleren Gruppen, die sadistische Menschenopfer praktizieren.

Dies mag eine fiktive Radikalisierung Houellebecqs sein. Anton Szandor LaVey jedoch ist realer Repräsentant eines stark mit der Filmindustrie Hollywoods verknüpften kalifornischen Satanismus. Die ethischen Grundsätze der von ihm 1969 verfassten *Satanic Bible* (LaVey 1969) stellen im Prinzip eine affirmative Aneignung der Thesen von Ragnar Redbeards 1896 verfasster Schrift *Might ist Right* dar (1984), die einen radikalen Sozialdarwinismus bis hin zur satirischen Überzeichnung darlegt. Dieses satirische Element, in der Redbeard-Schrift omnipräsent, geht der *Satanic Bible* vollends ab, obschon diese streckenweise ein Plagiat von *Might is Right* darstellt.

Der Ansatz der Church of Satan findet neben dem Sozialdarwinismus im Nietzscheanismus seines Gründers ein weiteres Element, das zu einer Gemengelage von radikalem Individualismus und Verherrlichung von Macht führt, dem Prinzip der Selbstapotheose gemäß.

Das „sozialdemokratische Idyll“, der Nudisten-Strand von Cap d'Agde, zeichnet sich hingegen in der Darstellung Houellebecqs durch eine gelungene Kultivierung der Libertinage aus, welche er in diesem Fall (und lediglich in diesem Fall) als Gegenbild zur ansonsten tendenziell sadomasochistischen Interpretation der Libertinage entwirft. Der Strand, insbesondere von Nordeuropäern bevölkert, kennt ungeschriebene Regeln, die im Abschnittstitel „Pour une esthétique de la bonne volonté“ ihren Ausdruck finden. Hier scheint es sich um eine Relativierung der im vorherigen Abschnitt dargelegten These Macmillians handeln. Sprach Macmillian noch davon, dass jegliche Aufwertung individueller Rechte gegenüber sozialen Normen ganz logisch zu brutalisierten Individuen und den entsprechenden gesellschaftlichen Konsequenzen führt, so scheint

der folgende Abschnitt eine Idylle der Libertinage zu zeichnen, welche sich eben durch das äußerst feinfühliges Verhalten der Beteiligten auszeichnet:

Lorsq'une femme souhaite se soustraire à une caresse non désirée elle l'indique très simplement, d'un simple signe de tête – provoquant aussitôt, chez l'homme, des excuses cérémonieuses et presque comiques. (Houellebecq 1998, S. 221)

Houellebecq wählt den Begriff der Sozialdemokratie für jene Ausnahme von der Macmillianschen Regel respektive jener Unterbrechung der konsequenten Entwicklung von der individualistischen Libertinage zur sadistischen Praxis.

Es repräsentiert der Begriff der Sozialdemokratie hier natürlich kein politisches oder ökonomisches Konzept. Vielmehr handelt es sich um den Gedanken, dass trotz der Entwicklung zu individueller Freiheit hin eine gleichzeitige Reduzierung barbarischer, sadistischer oder egoistischer Verhaltensweisen möglich ist. Diesen sozialdemokratischen Konsens assoziiert Houellebecq mit der Nudistenkultur deutscher/nordeuropäischer Touristen. Doch inwiefern die Beteiligten, so zum Beispiel das mit Bruno und Christiane befreundete deutsche Paar, weiterhin gegen die in der macmillianschen Hypothese dargestellten Konsequenz ein Exempel statuieren können, bleibt offen. Bruno und Christiane werden jedenfalls in der Folge jene Pariser Clubs frequentieren, in denen weniger eine Ästhetik des guten Willens denn vielmehr jene pornographischer Darstellungen Einzug gehalten hat inklusive der unvermeidlichen sadomasochistischen Elemente.

In einem Vorwort zu einer Veröffentlichung der Zeichnungen Tomi Ungerers (vgl. Ungerer 2002) widerspricht Houellebecq dem üblichen Versuch, sadomasochistische Sexualität von der Referenz auf realen Sadismus zu befreien. Er assoziiert die Darstellungen sadomasochistischer Sexualität mit dem Bösen anstelle sie als asignifikante Spielerei zu ästhetisieren. Diese Anthropologisierung, vielleicht gar religiöse Einbettung der Darstellungen Ungerers in eine Essenzialität mag überraschen; Houellebecq referiert keine spezifisch sexuelle Relevanz dieser Begriffe, sondern spricht ganz unumwunden von Sadismus, gleich der Folter von Gefangenen oder der Tierquälerei. Dieses darf jedoch kaum überraschen, da Houellebecq eine klare Referenzialität benötigt, um seinen Romanideen Substanz zu verleihen. Houellebecq

füllt die in der Spätmoderne gekappten Referenzen auf das authentische Leid, den unvermittelten Schrecken.

Houellebecq offenbart in den *Particules élémentaires* eine Geisteshaltung, die verschiedene protektionistische Elemente aufweist. In diesem Kontext verwenden wir den Begriff des Protektionismus, obschon dieser in der aus der Ökonomie stammt und hier politische Handelshemmnisse bezeichnet. In unserem Zusammenhang reden wir von einem Protektionismus der Werte, wie Houellebecq ihn repräsentiert, wobei er keinesfalls konkrete Werte substantiell verteidigt. Es geht bei diesem kynischen Protektionismus um die melancholisch gefärbte Erkenntnis graduell sich einstellender Beziehungslosigkeit; um die antirousseauistisch geprägte Einsicht in die Notwendigkeit eines zivilisatorischen Schutzwalls. Wird dieser durchlässig oder gar ganz eingerissen, stellt sich eine Gefühlsleere ein, eine Beziehungslosigkeit zwischen den Individuen. In diese leeren Räume, so scheint es, stoßen unmenschliche Kräfte vor. Diese unmenschlichen Kräfte, denen Lovecraft sein Werk widmete, sind im Récit Houellebecqs keine ephemeren Mächte des Grauens, sondern leidvolle Folgen der Beziehungslosigkeit, geprägt durch Abwesenheit von Gefühlen respektive kommunizierten Gefühlen. Diese Abwesenheit von Verbindungen zu anderen Individuen bei gleichzeitiger Verlusterfahrung substituieren die Protagonisten durch Suche nach körperlichen respektive intellektuellen Glückserfahrungen oder auch, wie im Fall Brunos, im Schreiben essayistischer Prosa. Brunos Schreiben wird vom Erzähler als Leerlaufhandlung dargestellt, genährt durch seine rein passive Persönlichkeit. Brunos Schreiben erscheint als Substitution seines Versagens in gesellschaftlicher Hinsicht, sein rassistisches Pamphlet als Ausdruck eines Minderwertigkeitskomplexes. Denn ähnlich wie im Falle Lovecrafts scheint auch bei Brunos Rassismus dieser nicht allein dem Glauben an eine Vorherrschaft der eigenen Rasse geschuldet, sondern vielmehr in einer Geringschätzung des Selbst begründet.

Der Mensch wird Geschichte sein. Insofern widerspricht Houellebecq keinesfalls Foucaults Rede vom Ende des Menschen. Houellebecq widerspricht keinesfalls den Satanisten, den Libertins, den 68ern. Selbst einem gewissen Rousseauismus mag er in dem Abschnitt „Pour une esthétique de bonne volonté“ noch gute Noten erteilen. Houellebecq liefert den Geisteshaltungen seiner Antagonisten keinerlei

erkenntnistheoretischen Widerspruch. Sie haben in schrecklicher Weise Recht; Houellebecq wird jedoch zum Konservativen, indem er dem Schrecken einen Namen gibt und eine Essenz verleiht: das Böse der Separation.

Die These Macmillians ist in gewisser Weise die Gebrauchsanleitung der *Particules élémentaires*. Der Nachvollzug dieser These lässt uns begreifen, weshalb Houellebecq eine Parallelisierung der Texte Sades und realer Praktiken sadistischen Zuschnitts betreibt. Es scheint, als falle Houellebecq hinter Dekaden literaturkritischer Auseinandersetzung mit dem Werk Sades zurück, als verstünde er nichts von dem literarischen Charakter der Schriften Sades, nehme diese für bare Münze. Es ist natürlich zu bemerken, und Phillip Sollers würde an dieser Stelle gewiss einen solchen Einspruch erheben, dass es sich um die Zusammenfassung Brunos einer Studie handelt, um eine Meinung aus zweiter Hand folglich.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Figur des Phillipe Sollers, der als Herausgeber der Zeitschrift *L'Infini*, Wiedergeburt der *Tel Quel*, im Récit der *Particules élémentaires* in Erscheinung tritt. Sollers Hinwendung zum Konservatismus wird in den *Particules élémentaires* als reine Marketingmaßnahme dargestellt und sein Rat an den Nachwuchsschriftsteller Bruno, Sade zu lesen, offenbart das tatsächliche Interesse Sollers' bei allen scheinbaren Wandlungen der Geisteshaltung.

Sade und die schlechte Nachricht

Sade erscheint in den *Particules élémentaires* als einer jener Überbringer der schlechten Nachricht, dass nämlich die Praxis der Freiheit und der Libertinage unwiderruflich zu Grausamkeit führe. Nun wagen wir gegen den literaturwissenschaftlichen Konsens zu formulieren, Houellebecq sehe in Sade einen weltanschaulichen Gegner, obschon wir danach trachten, Fiktion und Realität nicht zu verwechseln und wissen, dass diese Ansicht über Sade von einer Romanfigur geäußert wird, welche wiederum die Studie eines konservativen amerikanischen Politikers zusammenfasst. Es kann nicht um eine irgendwie geartete Reduktion der literarischen Verfasstheit der *Particules élémentaires* gehen. Dennoch erkennen wir in der Einflechtung des literarischen Mythos Sade bei Houellebecq eine gewisse Affirmation der These Macmillians. Der Roman bedarf

Verweise auf mythische Gestalten, quasi sich in Auseinandersetzung befindliche Kräfte, die einen Einfluss auf die geistesgeschichtliche Entwicklung haben. Vielleicht tritt durch die Affirmation einer bestimmten, eventuell unzulänglichen Lesart zum Beispiel Sades, eine Verkürzung auf, doch diese Reduktion ist dem Roman immanent. Houellebecq inszeniert auch Sollers, wie er ihn medial vermittelt bekommt. Houellebecqs Protagonisten nehmen sich heraus, die Wiener Aktionisten und den Islam nicht zu mögen, und Houellebecq bestätigt diese Meinung als seine eigene in den der Veröffentlichung des Romans folgenden Interviews. Natürlich differenziert er an der ein oder anderen Stelle und verwahrt sich gegen eine Reduktion seiner Romanthesen auf Stereotypen. Dennoch bricht Houellebecq mit dem literarischen Konsens der spielerischen, zuweilen asignifikanten Fiktion. Nun mögen wir seinen Interviewäußerungen keinerlei Bedeutung in Hinblick auf die Interpretation seiner Romane zukommen lassen. Wir mögen jenes Bild, welches wir von ihm medial vermittelt bekommen, gar als Inszenierung seiner selbst, als Fortsetzung des Romans mit anderen Mitteln betrachten. In letzter Instanz werden wir jedoch nicht darum herumkommen, die Frage nach dem Autorsubjekt im Falle Houellebecqs essentialistisch zu verhandeln. Der Autor benutzt Mittel des postmodernen Romans, indem er eine Vielstimmigkeit erzeugt, gar eine historisierende Erzählperspektive wählt, zudem poetische und essayistische Sprache sowie naturwissenschaftliche Abhandlungen verbindet. Doch diese Vielstimmigkeit ist kein hinreichender Beweis für einen Rückzug des Autors aus seinem Text, kein Grund für ihn, seine Interpretationshoheit abzulehnen. Sie ist vielmehr Markenzeichen der menippeischen Satire, zurückzuführen auf das verloren gegangene Werk des Kritikers Menippos von Gadara (3. Jahrhundert v. Chr.) und späteren Behauptungen über dessen Stil. So stellt Wolfgang Lange in seinem Text „Houellebecqs Elementarteilchen und die menippeische Satire“ *Les Particules élémentaires* in eben diese kynische Tradition (Theile 2003). Die menippeische Satire als komisch-ernste Melange der Genres wurde erstmals als literaturwissenschaftliche Kategorie von Northrop Frye erfasst (vgl. Frye 1957) und findet des Weiteren eine Referenz bei Bakhtine in seiner Studie über Dostoevskij (vgl. Bakhtine 1929).

Wir halten fest, dass die Authentizität der houellebecqschen Thesen in erster Linie getragen ist durch die gänzlich unironisch thematisierte Suche des kynischen

Philosophen nach Glück, bisweilen sich niederschlagend im Versuch, einen Glückszustand durch Sexualität zu erreichen. Doch letztere ist ein zweischneidiges Schwert, verspricht sie doch zum einen die erwünschte Bindung zwischen Menschen, zerbricht sie diese jedoch wiederum auf der anderen Seite, da sie die Bindungen einem Nutzfaktor unterwirft und also relativiert respektive zu Konkurrenzsituationen zwischen Männern, zwischen Frauen sowie zwischen den Generationen führt. Dieses ist ein soziologischer Grund, Sexualität in den Verdacht zu stellen, ein Motor der dem Glück zuwiderlaufenden Separation zu sein. Das Glück ist in der Liebe zu finden, wissen die Protagonisten, doch wir sind, Houellebecq zufolge, von den *Wuthering Heights* meilenweit entfernt; somit ist die Sprache der *Particules élémentaires* nicht eine der berauschten Liebe, sondern jene der zur Unmöglichkeit gewordenen Kommunikation der Gefühle. Was hat die Sprache, das Mittel der Kommunikation, so weit degradiert, dass die symptomatischen Individuen, der Protagonisten der *Particules élémentaires* in ihren symptomatischen Zuständen, zwar genau um den Grund ihres Unglücks, eben jener Regression sprachlichen Gefühlsausdrucks, Bescheid wissen, sich jedoch nicht in der Lage sehen, aufrichtig zu kommunizieren? Zwar enthalten die *Particules élémentaires* keinerlei thesenhafte Reflexion zu diesem Sujet, jedoch können wir eine sprachliche Verfasstheit des Romans beobachten, welche die Verknappung der Gefühle abbildet.

Es wird deutlich, dass eine Rückkehr zu einer Sprache des authentischen Gefühls unmöglich geworden ist. Die poetischen Einschübe, jene direkt den erzählenden Klonen zuzuordnenden Abschnitte, mögen der Reinszenierung einer authentischen poetischen Sprache am nächsten kommen, jedoch dienen sie im Gesamtkonzept der *Particules élémentaires* als weiterer stilistischer Bruch, stellen keine tatsächliche Überwindung der Sprache der wissenschaftlich respektive differenzierten Beobachterposition dar, welche das Récit zu einem großen Teil tragen.

Houellebecq stellt den Humanwissenschaften die Biologie gegenüber, als habe letztere den Kampf um die Visionen gewonnen, letztlich die Hoheit über die Definition des Menschen und ebenso des menschlichen Glücks errungen. Es steht zu vermuten, dass die Ehre aus Intellektuellen Kreisen, die dem Roman zuteil wurde (Prix Goncourt) einem Missverständnis der genetischen Utopie Houellebecqs entspringt. So sieht Philippe

Sollers (Jury-Mitglied bei der Goncourt-Preisverleihung) die Klone Houellebecqs als rein poetischen Entwurf einer neuen Gesellschaft:

J'ouvre « les Particules élémentaires ». Page 12, je lis quelque chose qui se présente indubitablement comme de la poésie. Personne, que je sache, n'y fait allusion. Cette poésie tend vers la prophétisation d'un monde qui aurait dépassé la violence. Houellebecq n'est pas uniquement dans la répétition d'un discours apocalyptique à la Spengler, type déclin de l'Occident et création par clonage d'une humanité nouvelle. Son affirmation est poétique, alors il gêne.

(Quelle: *Le Nouvel Observateur* 8. Okt. 1998, Autoren: Fabrice Pliskin, Jérôme Garcin, zitiert nach:

URL: http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=731, aufgerufen am 1. Dezember 2009).

Eine Reduktion auf das Ästhetische jedoch, auf die poetische Affirmation, hätte zur Folge, dass Houellebecqs Roman mit aktuellen ethischen Fragen der Biotechnologie überhaupt nicht in Zusammenhang zu bringen ist. Dieses zu tun ist zwar nicht unsere Absicht, dennoch bedarf es, so behaupten wir, einer signifikanten Lesart der apokalyptischen Dimension der *Particules élémentaires*, um in letzter Instanz deren ethische Position begrifflich zu machen, die eben jene des zynischen Moralismus ist. Diese ethische Position ist natürlich nicht in einer pro/contra-Diskussion über Gentechnologie abzubilden. Die ethische Position ist in vielerlei Hinsicht einer Selbstverortung des Autors in der realen Welt geschuldet, der natürlich keinesfalls, genauso wenig wie seine Protagonisten, von Letztbegründungen und ewigen Gewissheiten zu berichten weiß. Houellebecq ist der Plastiktütenträger Michel vor dem Monoprix, der Philosoph, der über die Notwendigkeit von Religion für eine Gesellschaft resümiert und die Trauer über den Tod seiner Großmutter zu verarbeiten sucht; er ist Bruno, der Gast im Swingerclub, der masturbierende Pornokinobesucher und der Patient in der Nervenheilanstalt. Er kann den Rassismus eines Autors mit Minderwertigkeitskomplexen und dessen Versuch einer Rückkehr zum Katholizismus radikal nachvollziehen; und vielleicht wäre er gerne der Klon, der die Sterblichkeit überwunden hat, eine intensive Sexualität ohne den üblichen Entfremdungs-

erscheinungen zu leben weiß und Trauer mehr theoretisch denn real empfinden muss. Diese ist keine rein identifikatorische Positionierung des Autors. Wir mögen in diesem Zusammenhang von einer parallelen Signifikanz reden, die Transversalen von der ästhetischen Verfasstheit des Textes hinein in den Alltag der Protagonisten und in die Geschmacksentscheidungen und ethischen Positionen des Autors schlägt. Die französische Originalausgabe der *Particules élémentaires* zielt in jeder Auflage eine Photographie, die Houellebecq rauchend und mit Plastiktüte zeigt; dieses Bild lesen wir als Rückkehr des vermeintlich toten Autors in den leeren Raum, den der spätmoderne Nihilismus in Form von desubjektivierender Sprachkritik geschaffen hat.

Houellebecqs Essay zu Lovecraft hat uns die Wurzel des Bildes der Elementarteilchen in den Horror-Fiktionen offenbart: die durch Formen der Degeneration separierten, asignifikanten Elemente hinterlassen Räume, in die etwas Destruktives tritt, etwas fremd-Unmenschliches oder Tierisches, mit welchem, Houellebecq zufolge, die enttäuschte 68er-Generation mehr oder minder offen kokettiert; und somit bedarf es einer neuen Sinnhaftigkeit, in den *Particules élémentaires* als neuen Humanismus bezeichnet, die dem Menschen eine neue Definition und Sicherheiten in neuen Bindungen verspricht.

Die Wirklichkeit des Bösen

Zunächst können wir von der Suche nach Glück sprechen, die alle Protagonisten auszeichnet. Doch diese wird behindert von Leid- sowie Todeserfahrung als auch durch das Prinzip der Konkurrenz. Diese Dinge stehen einem Gelingen des Strebens nach Glück im Weg; sie sind überall dort, wo Separation zwischen Menschen eintritt und Gefühle nicht kommuniziert werden können. Wir haben verschiedene Strategien der Spätmoderne benannt, die diese Separation befördern. Sie sind teils in der sozialen Sphäre, teils in der kulturellen und ästhetischen Sphäre auffindbar.

Eine wichtige Kategorie zum Verständnis der Romane Houellebecqs ist die Kategorie des Bösen, gleichbedeutend mit Separation. Das Böse bei Houellebecq ist somit, wie bei Lovecraft, die Essenzialität des Zerfalls, obgleich sie nicht gefüllt ist mit konkreten Formen. Das Böse ist die Zersetzung, wie sie im individualistischen Sozialdarwinismus des Post-68er-Satanismus, wie Houellebecq ihn referiert, lediglich eine Ausdrucksform

unter vielen findet. Das Böse ist bei Houellebecq zudem auffindbar in radikalen Künstler- und Intellektuellengruppen, welche das Denken in Kategorien des Menschlichen bewusst verlassen und eine Auslieferung an nicht-humane, animalische oder schlicht radikal-individualistische Strategien propagieren und vorexerzieren. Die kalifornischen Satanisten auf der einen Seite, Wiener Aktionisten auf der anderen, post-68er Hippie-Kommunen hinzugenommen – sie alle befördern laut Houellebecq eine Auslieferung des Menschen an Kräfte, wie sie im Prinzip der Aufrechterhaltung der Kategorie des Menschen keinerlei Dienst erweisen, für Erfahrungen sexueller Frustration Verantwortung tragen sowie der Gewalt und dem Tod Tür und Tor öffnen. Die Ersetzung des Menschen durch dessen eigene Schöpfung ist die konsequente Folge dieser Relativierung von allem dem Menschen heiligen bei gleichzeitig entsprechendem Progress der Wissenschaften. Dieser gentechnologische Fortschritt ist lediglich das Intellektuelle Pedant zur abendländischen Körperfokussierung mit entsprechender Frustration. Die neue Spezies ist anti-individualistisch, vermag Lust bloss dezentralisiert zu erleben und kennt keinen individuellen Tod.

Um dem Bösen zu begegnen wurde das Kind mit dem Bade ausgeschüttet; um den Mensch von Leidfaktoren zu befreien wurde in den Klonen quasi jenes Moment entfernt, welches ihn zum Menschen macht: die Individualität, die gleichsam als differentialistisches Element in der Gesellschaft fungiert. Doch die humanistische Individualisierung ist ein instabiler Zustand; wenn sie nicht durch die Referenz auf eine höhere Instanz abgesichert wird, droht sie, sich fortan zu differenzieren bis hin zu den Elementarteilchen, welche keinerlei Träger einer signifikanten Kategorie wie Mensch mehr zu sein in der Lage sind.

Was droht, ist das Chaos der Elementarteilchen, das Houellebecq schon in seinem Essay zu Lovecraft beschwor und dort als Paraphrasierung des kosmischen Horrors einführte. Dieser kosmische Horror repräsentiert demzufolge die Destabilisierung der menschlichen Ordnung durch Wertverlust und die Rückbindung an die Arbitrarität evolutionärer Prozesse, auch durch populäre Wissenschaftsvermittlung in den Medien. So lässt Houellebecq die Fernsehnachrichten vermelden, dass eine Marssonde Spuren fossilen Lebens gefunden hat. Diese Einzeller sind vielleicht einmal entstanden, um kurz darauf, ohne sich des Weiteren entwickeln zu können, aufgrund klimatischer

Schwankungen zu sterben. Dieser Fernsehbeitrag, so lässt Houellebecq seinen Protagonisten Michel rasonieren, wirft unintendiert ein ganz neues Licht auf die Schöpfung. Diese ist also kein „acte unique, grandiose et créateur; il n’y avait pas de peuple élu, ni même d’espèce ou de planète élue. Il n’y avait, un peu partout dans l’univers, que des tentatives incertaines et en général peu convaincantes” (Houellebecq 1998). Diese Einsicht in die Arbitrarität und Disparatheit von Leben im Allgemeinen und menschlichem Leben im Besonderen relativiert die Position des Menschen im Kosmos *ad infinitum*. Dieser Relativismus bricht gegen Ende des 20. Jahrhunderts in besonderem Maße durch und führt zu dem, was wir spätmodernen Nihilismus zu nennen geneigt sind. Hierbei handelt es sich also weniger um einen erkenntnistheoretischen Nihilismus, sondern vielmehr um einen Wertnihilismus, der letztlich zu dem Wunsch einer konkreten Ersetzung der leidenden Menschheit durch etwas Besseres führt.

Houellebecqs Begeisterung für H.P. Lovecraft ist ein Schlüssel zum Verständnis des Werks Houellebecqs. Lovecrafts ästhetische Transformation seines Abscheus gegenüber einer sozio-kulturellen Ausgangslage und die Überhöhung zu einer kosmologischen Perspektive bildet genau den Ausgangspunkt für Houellebecqs Stilferne, der Verabschiedung an eine sprachliche Ersatzhandlung für das Reale — wobei es weniger um Lovecrafts literarästhetischen Realismus geht als vielmehr dessen materialistische Definition einer Realität des Bösen. Das Böse im Verständnis Lovecrafts ist kosmisch, das bedeutet, es handelt sich um eine transzendente Kategorie, eine sprachliches Außen. Das Unnennbare, das Undarstellbare ist in diesem Sinne sprachlicher Verweis und zugleich Unmöglichkeit einer solchen Referenz. Je mehr das Böse in das Diesseits vordringt, umso deutlicher scheitert Lovecrafts angestrengte naturalistische Beschreibungsweise; sie gelingt allenfalls da, wo sich die Unförmigkeit der Entitäten, die ihnen eigene Zerfallsstruktur im steigenden Wahnsinn des Erzählers als Moment sprachlichen Zerfalls einstellt. Das Scheitern des formgebenden *principium individuationis* ist die Quelle aller Angst. So ist die Unentschiedenheit der körperlichen Form und das permanente Werden des flüssigen Mediums Ausgangspunkt des von Lovecraft beschwörten Ekels vor den Fischmenschen in *Shadow over Innsmouth*. Als Schutzschild vor einem solchen Einbruch des Bösen, dem Prinzip einer entropischen Degeneration ins

Unmenschliche, sei eine aristokratische politische Verfasstheit des Systems anzuraten, so Lovecraft. Im Prinzip können wir in Houellebecqs Warnung vor der Separation eine vergleichbare Haltung erkennen. Es handelt sich um einen ausgeprägten Konservatismus, der gegenüber jeglicher revolutionären Umwertung aller Werte eine abwartende Haltung präferiert und eine nur langsame Anpassung gesellschaftlicher Regeln gutheißt.

Diese Haltung kann sich, wie Houellebecqs Titel *Contre le monde, contre la vie* offenbart, in einer Ablehnung des Lebens selbst ausdrücken: eine im Sinne Schopenhauers geführte Kritik am Motor des Lebens selbst, dem menschlichen Willen. Diese apollonische Perspektive auf die Bedrohung durch eine äußere Natur, durch ein kosmisches Prinzip führt weder zu einem Ästhetizismus des Stils noch zu einem Klassizismus der Form. Die Menippea ist in ihrer freien Form und häufigen Wechseln der Tonlagen und Genre viel eher das Medium Houellebecqs.

Mit Sades Affirmation der Natur als Prinzip lustvoller Vernichtung wurde der Grundstein für eine antirousseauistische Anschauung gelegt, die im Menschen eben keinerlei gutes Wesen sieht, das durch Gesellschaftlichkeit verdorben wird, sondern das barbarische Monster erkennt, welches von der Gesellschaft in seine Schranken gewiesen wird und erst dank solcherlei zivilisatorische Disziplin zum Menschen reift. Obschon wir wissen, dass Sade den Menschen zur Akzeptanz seiner grausamen Natur verleiten möchte, sehen wir Sade dennoch als Ahnen der von Houellebecq bei Lovecraft bewunderten materialistischen Imagination kosmischer Kräfte als Ursprung allen Schreckens, die sich nicht allein in ästhetischer Erzählstrategie erschöpfen sondern einen Verweis auf die Objektivität des Schreckens erlauben. Der objektive Horror ist bei Lovecraft die artistische Anverwandlung des subjektiven Ekels des Rassisten, so erfahren wir von Houellebecq. Lovecrafts Texte bilden deshalb eben aufgrund, nicht trotz dieses psychosozialen Hintergrundes, eine ästhetische Singularität.

Der Blick in den Abendhimmel ist, so lehrt uns die Astronomie, grundsätzlich eine kosmische Erfahrung, genauer gesagt: eine Erfahrung der Leere, denn allein aufgrund dieser Leere des Universums ist es uns möglich, das Licht weit entfernter Sterne überhaupt wahrzunehmen. Das Universum, in welches unsere Welt eingebettet ist,

konstituiert sich aus Leere, Chaos, dem Unbekannten, Unnennbaren und dem menschlichen Verstand Unzugänglichem. Die Entropie des Kosmos ist eine materialistische Gewissheit, ähnlich dem Schöpfergott der abrahamitischen Religionen eine Letztinstanz, jedoch in Vergleich zu diesem eine dem Leben gegenüber sich negativ gerierende Instanz. Die Schöpfung ist somit bloß temporäre Umkehrung des entropischen Prinzips, eine Ausnahme, welche die allgemeine Regel entropischer Bewegung lediglich bestätigt. Somit ist, ganz im Sinne Sades, das vorherrschende Moment der Natur die Zerstörung. Die kosmische Leere als Richtung aller Bewegung, die prinzipielle Rolle lebendiger Entitäten als bloße Durchlauferhitzer im kosmischen Sterben, lässt Existenz nur vor einer negativen Folie aufscheinen. Die Unnennbarkeitsrhetorik Lovecrafts, seine sich permanent wiederholende Behauptung, der Versuch des rationalen Erfassens der Kräfte des Universums führe in den Wahnsinn der Protagonisten, an das Ende der Möglichkeit von Rationalität also, bedeutet keine Absage an die materialistische Perspektive. Vielmehr handelt es sich im Umkehrschluss bei den unnennbaren Entitäten aus den Tiefen des Alls um die Antizipation des Nichts, einer letztlich unmenschlichen Natur der kosmischen Realität. Die Wirklichkeit des Bösen ist die Realität des Nichts, des nicht-Vorhandenseins aller für den Menschen und das Leben konstitutiven Elemente. Houellebecq fokussiert Lovecrafts Rassismus als Gradmesser einer empfundenen Bedrohung durch Degeneration und Einbruch des Un-Menschlichen in die Sphäre des Körperlichen.

Ohne den Rassismus zu importieren ist in der Welt Houellebecqs ebenso wie bei Lovecraft ein gesellschaftlicher Schutzmechanismus gefragt, welcher der sadistischen Barbarei Einhalt gebieten soll und dessen zunehmender Porösität in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die *Particules élémentaires* nachgehen. Obschon die Fokussierung auf den Sexus bei Houellebecq nichts mit Lovecrafts Geschichten ohne Unterleib gemein zu haben scheinen und auch der Rassismus bei Houellebecq keine Rolle spielt, so ist dennoch die Wahrnehmung vergleichbar. Die Separation der Menschen, sprich der Verlust von Bindungen, motiviert im Roman Houellebecqs durch eine individualistische, selbstreferentielle Sexualität respektive deren asketisches Pendant des bindungsunfähigen Intellektuellen führt zu einer barbarischen Situation, die sich letztendlich nur selbst zu überwinden vermag. Das Böse lauert da draußen, und es

vermag sich Eingang zu verschaffen, sollte man die Türe zu weit öffnen, sprich traditionelle Elemente des Sozialen aus egoistischem Antrieb mitunter unbekümmert über Bord werfen. Lovecraft wie Houellebecq sprechen jedoch immer aus der Position des Unterworfenen, dem genau bewusst ist, dass es keinerlei Flucht in die Vergangenheit gibt, dass die Mächte der Separation am Ende die Oberhand gewinnen. Diesem Pessimismus zum Trotz soll versucht werden, der Entropie einen temporären Sieg abzurufen. In diesem Sinne ist die bei Houellebecq, aber auch im Ansatz bei Lovecraft aufzufindene Vorstellung eines passiven Konservatismus zu verstehen. Dieser also daoistisch zu charakterisierende Konservatismus steht der Kategorie des Fortschritts skeptisch gegenüber. Ebenso fußt Joris-Karl Huysmans Anschauung auf einer solchen Skepsis gegenüber dem Fortschrittsgedanken.

Houellebecqs Lovecraft-Essay erlaubt uns festzustellen, dass die Mars-Episode aus den *Particules élémentaires* keinesfalls Kritik an einem medial verordneten Nihilismus darstellt. Die Gedanken des Protagonisten zum Fund der Mars-Mikroben führen zudem keinesfalls zu religiöser Demut oder zumindest Erstaunen über die Facetten der Schöpfung. Der Fund von Leben auf einem fremden Planeten verweist auf die Dominanz des Prinzips der Entropie im Universum - und er rührt gewaltig an der Vorstellung eines allmächtigen Gottes. Ist bereits irdisches Leben nicht perfekt und von Leid geprägt - mit anderen Worten, einer grausamen Natur ausgeliefert - so ist bereits dieses irdische Leben nicht selbstverständlich und derart instabil, dass es bereits, unter nur leicht ungünstigeren Bedingungen, in seinen Anfängen Opfer kosmischer Strahlung, erhöhter Temperatur oder eines Meteoriteneinschlags hätte werden können. Die Frage, ob der Mensch allein im Universum sei, führte zu einer neuen Form von Spiritualität, die in verschiedenen Sekten, allerdings auch bei pseudowissenschaftlichen Autoren zur Geltung kommt.

So sind die von Houellebecq hofierten Raelianer zu nennen, darüber hinaus Scientology und weitere Gruppierungen, die außerirdischen Kulturen eine wesentliche Rolle bei der genetischen Programmierung der Menschheit zuweisen (vgl. Benz 1978). Nebenbei sei zu erwähnen, dass diese Sekten einem strikten Körper/Geist-Dualismus anhängen und hochentwickelten außerirdischen Rassen eine nicht zuletzt spirituelle Macht zuweisen. Wesentlich jedoch erscheint die Verführung scheinbar irreligiöser, sich rationalistisch dünkender Menschen durch ein Bild von Schöpfern der Menschheit, die zugleich nicht

Schöpfer des Universums, sondern selbst dessen Kinder sind. Hierbei sei auf das Werk Arthur C. Clarkes verwiesen, insbesondere auf seine Kurzgeschichte „The Sentinel“. Die Kehrseite dieser kryptospirituellen Lesart der Letztinstanzlichkeit des Kosmos repräsentiert das negative Konzept der Entropie, der Vorstellung eines in der Hauptsache leeren, lebensfeindlichen und dem Menschen abgewandten Universums.

Houellebecq und der daoistische Konservatismus

Unsere Frage nach einer Möglichkeit zur Utopie für Zyniker stellt sich erneut, diesmal als Frage nach einer eventuell fortschrittlichen Haltung, die sich im Konservatismus verbergen mag. Während wir davon ausgehen, Konservatismus in zweierlei Form anzutreffen, als Versuch einer Wahrung der Werte (Traditionalismus) sowie als Unglaube an das radikal-Neue, als permanentes Wiederantreffen des Alten im Neuen und als daraus hervorgehende, resignative Liberalität (konservativer Anarchismus), mögen wir dazu angehalten sein, Houellebecq nicht zu voreilig in eine dieser beiden Kategorien einzuordnen. Welchen Bezug zwischen Altem und Neuem nimmt Houellebecq selbst wahr? In einem Artikel für die französische Tageszeitung *Le Figaro*, erschienen am 8. 11. 2003, formuliert Houellebecq den Gedanken, dass nicht jede Affirmation einer jedweden Erscheinung von etwas Neuem zu Fortschritt führe, sondern vielmehr die konservative Haltung selbst den Boden für das wahrhaft revolutionär-Neue bereite. Diese Haltung sei die eines Wissenschaftlers, der auf diese Weise lange bestehende Theorien verteidige, bis ein wahrhafter Paradigmenwechsel alles über den Haufen werfe. Mit dialektischem Anklang vergleicht Houellebecq den Bezug zwischen Konservatismus und Fortschritt mit dem zwischen Faulheit und Effizienz:

Il n'est donc nullement paradoxal d'affirmer que le conservatisme est source de progrès, de même que la paresse est mère de l'efficacité.

(Le Figaro, 8. Nov. 2003. Zitiert nach: <http://www.nouveau-reac.org/textes/michel-houellebecq-le-conservatisme-source-de-progres/> aufgerufen am 1. Dezember 2009)

Natürlich scheint dieser Vergleich ein wenig unangemessen, dient die Effizienz doch nach wie vor der Faulheit, wohingegen das revolutionär-Neue dem Konservativen nichts

mehr zu bieten weiß, dessen Werte damit endgültig in die Geschichte verwiesen wurden. Die Relativierung des Kontrasts zwischen Konservatismus und Progressivität dient Houellebecq jedoch lediglich als Einleitung seiner zentralen These, die eine Definition von Konservatismus beinhaltet. Die konservative Verfasstheit einer Gesellschaft kommt einer gewissen Faulheit des Individuums entgegen, das sich in einer effektiven Maschinerie weiß, welche die Weitergabe von Generation zu Generation erleichtert und persönliches Leid minimiert.

Der wahre Konservatismus ergeht sich, Houellebecq zufolge, in einer politischen Passivität, welche die Dinge lieber ihren gewohnten Weg gehen sieht - entgegen der liberalen Idee, die bei Houellebecq, dystopisch verzerrt, in Langeweile, Materialismus, Sex und Angst mündet – und der *Brave New World* als geheimer Wunscherfüllung entgegentzugehen sucht: ein liberalistischer Totalitarismus. Nicht wirklich als Gegenmodell, jedoch als kulturelle Bremse imaginiert Houellebecq einen passiven Konservatismus, dessen politische Interessen sich darauf beschränken, die gesellschaftliche Maschinerie möglichst reibungslos in Gang zu halten. Entgegen der politischen Aktion des Revolutionärs respektive Reaktionärs setzt Houellebecq auf das daoistische Motto einer passiven Haltung in politischen Fragen. Goethes Formulierung „Ich will lieber eine Ungerechtigkeit begehen als Unordnung ertragen“ (Goethe AA, S. 456) ist in diesem Zusammenhang lediglich in der von Houellebecq zitierten französischen Übersetzung „mieux vaut une injustice qu'un désordre“ (Houellebecq 2003) brauchbar, geht es Houellebecq schließlich nicht darum, aktiv eine Ungerechtigkeit zu begehen, sondern lieber passiv eine Ungerechtigkeit mit anzusehen als eine radikale Aufhebung der Ungerechtigkeit hervorrufenden Ordnung zu betreiben, da die hieraus hervorgehende Unordnung eventuell zu weitaus mehr Ungerechtigkeit führen mag. Somit ist der Konservatismus Houellebecqs mit der politischen Philosophie Laotsees in Verbindung zu bringen. Dessen im *Tao te King* enthaltenen Handlungsanweisungen an die Mächtigen, die dem Prinzip der Nichtinvolvierung gehorchen, sind insofern apolitisch, entsprechend der Houellebecqschen Definition von Konservatismus, da zu einer Problemlösung hier wie dort durch Inaktivität gelangt wird. Diese Inaktivität entspringt keinem libertär-anarchistischen Deregulierungsverlangen, sondern dem konservativen Vertrauen in die Selbstreinigungskräfte menschlicher Ordnungssysteme, auch wenn

diese, wie in den *Particules élémentaires*, zum letzten Mittel einer Ersetzung der Menschheit in ihrer bisherigen Form zu greifen genötigt sind.

Es geht in den *Particules élémentaires* nicht darum, dass die liberale Gesellschaft fälschlicherweise viele Dinge zulässt, die zu ihrem Untergang führen. Keinesfalls ruft Houellebecq den Staat auf den Plan, der die Gesellschaft bewusst zu formen habe. Vielmehr scheint Houellebecq suggerieren zu wollen, eine Gesellschaft funktioniere dann gut, wenn sie nichts überstürze: wenn sie Mechanismen erleichtere und verfeinere, anstelle die gesamte Struktur in Frage zu stellen, und mehr auf Kompromisse setze denn auf finale Lösungen. So bemerkt Houellebecq, in betonter Übereinstimmung mit Huxley, der Vorschlag eines englischen Lords aus dem Jahre 1940, den Krieg durch einen Kompromiss zu beenden, sei wahrhaft konservativ (vgl. Houellebecq 2003). Dass Houellebecq bei seiner Affirmation eines solchen ‚wahren‘ Konservatismus ausgerechnet den allgemeinen, selbst in pazifistische Kreise hereinreichenden Konsens von der Richtigkeit der militärischen Intervention der Alliierten anzukratzen sucht, mag ihm als Provokation ausgelegt werden. Es handelt sich jedoch in erster Linie um die Klarstellung, dass der passiv-Konservative nicht zwangsläufig auf der richtigen Seite der Geschichte zu finden ist. Er mag sich täuschen – diese Möglichkeit ist einzuräumen; und sie unterscheidet Houellebecqs Position von jener einer jeglichen ideologischen Gewissheit.

Somit können wir eine Geisteshaltung zusammenfassen, welche die negative Spiritualität Houellebecqs auszeichnet: jedweder Umsturz menschlicher Ordnungssysteme stellt sich bei ihm als Pakt mit dem Bösen dar. Diesem Anarchismus der Tat setzt Houellebecq den Anarchismus der Ordnungsbejahung entgegen, die den pragmatischen Optimismus des chronischen Pessimisten abbildet. Wenn die menschliche Ordnung, einem instabilen Molekül gleich, ohnehin langfristig der Übermacht zerstörerischer Kräfte ausgesetzt ist, dann lasst uns verharren und nicht zu heftig daran rütteln, um dem Gebilde nicht unnötigerweise Verschleiß zuzufügen. Denn dann wäre die leidfreie Welt der Klone immer noch die bessere, da auf lange Sicht die scheinbar stabilere Alternative.

Das Ende der Geschichte

Entgegen den zumeist differenzialistischen Ansätzen postmoderner Theorienbildung setzt Jean Baudrillard noch auf die Grundlegung durch eine nicht zu relativierende Opposition von Leben und Tod. Bei Baudrillard, und dieses lässt ihn uns in den houellebecqschen Kosmos einführen, sind Ökonomie- und Sprachgeschichte Symptome einer fortlaufenden Verdrängung der Wirklichkeit des Todes. Baudrillard zufolge befindet sich die moderne Zivilisation im Zustand einer weitreichenden Mutation. Baudrillard meint, es existiere nicht viel mehr als ein Zustand der Simulation, in dem sich die Welt Zeugnis ablege über ihren eigenen Tod. Der Tod ist eigentlich das vom perfektionierten Leben Ausgeschlossene, so dass bei dialektischer Betrachtung das Leben selbst dem Tod überantwortet wurde zugunsten eines Todes bereits im Leben, zugunsten einer Art Konservierung der Geschichte, welche im Recycling und Ausverkauf dieser mündet. Ganz klar erscheint in diesem Zusammenhang die Welt der Klone in den *Particules élémentaires* als Zustand einer vom Tod befreiten Simulation der Welt der Menschen. In dieser Simulation als Zustand des politischen und sozialen Status quo defilieren die Ereignisse ohne Konsequenzen, jenseits kausaler und finaler Sinnmodelle. An dieser Stelle können wir ein besonderes Verständnis des Récits der *Particules élémentaires* auf Basis dieser Rede Baudrillards am Grab der Geschichte entwickeln. Natürlich ist Geschichte kein Fremdwort für den Klon, den spätmodernen Menschen, denn gegen das Verschwinden, das eventuelle Vergessen von Geschichte sei das spätmoderne Bewusstsein schließlich gerichtet, so Baudrillard in seiner Veröffentlichung *L'illusion de la fin ou La grève des événements* (Baudrillard 1992). Und die Gedächtnisüberentwicklung, diese „acharnement mnésique et archéologique“ (Baudrillard 108), die jedwedes Wissen unmittelbar abrufbereit hält, verhindert notwendige Trauer über das Vergangene, das sich auflösende. Das Paradox, ohne Gedächtnis weil ohne Vergessen zu leben, basiert auf einer, so Baudrillard, nicht loslassen könnenden und gewaltsamen Reaktualisierung des vielleicht gar Vergessenen. Baudrillard parallelisiert die Fortschritte in der Entwicklung der Paläontologie mit den Fortschritten der Spitzentechnologien. Doch sobald die Überreste des Vergangenen dem Tod durch Vergessen entrissen wurden, werden sie einem neuen Tod zugeführt. Baudrillard spricht von den ausgegrabenen Kunstwerken, die in

den Tresoren schlummern und als Sicherheit für den Kunstmarkt dienen. Abstraktes Wissen, aus Geschichte destilliert, wird, um bei den Formulierungen Baudrillards zu verbleiben, *eingefroren* gar in den Datenspeichern der künstlichen Intelligenz. „Déchets muséologiques“, „nostalgie suspecte“, „fétichisme archéologique“ (Baudrillard 110), so lauten Baudrillards Beschreibungsweisen dieser Symptome für jenen retroaktiven Zustand der Evolution, und diese Überreste sind gleichsam Zeichen unseres Ursprung wie auch, und dieses ist der wesentliche Punkt, für dessen Verlust:

Les gens du XVIII^e siècle, devant les peintures pariétales, ne voulaient pas y croire. Ils y voyaient une mystification de libertins pour se moquer de la bible (ils auraient peint les grottes pour faire croire à une humanité antérieure à celle du Christ. Aujourd'hui où, à défaut de Révélation, il faut un brevet d'origine, nous voulons *trop* y croire. (Baudrillard 110)

Aber die Tendenz, z. B. solcherlei Wandmalerei in Höhlen, zu kopieren und diese Kopie dann auszustellen (wie etwa die Nachbildung der Höhle von Lascaux), verweist Baudrillard zufolge auf eine im Wesentlichen auf Copyright-Anspruch heruntergekommene Authentizitätsvorstellung. Diese Reaktualisierung des Vergangenen ist eine Facette der Spätmoderne, die versucht, Geschichte auf eine neue Ebene zu transferieren, die keine Ablösung des Alten durch das Neue mehr kennt, sondern sich durch eine Art Festschreibung des Status quo auszeichnet. Was ist, wenn die Klone eben nicht mehr für das Ende der Menschheit stehen, sondern vielmehr die Abschaffung des Endes selbst markieren? Was, wenn die Klone weder die Apokalypse repräsentieren, noch die Menschheit in eine neue Epoche führen, sondern schlicht eine Form der Mummifizierung des ewig-Menschlichen darstellen?

In dem Kapitel *Hystérie du Millenium* aus seiner Veröffentlichung *L'illusion de la fin* verweist Jean Baudrillard auf die Relativierung, welche die Vorstellung des Endes in der postmodernen Kultur erfahren zu haben scheint. Laut Baudrillard sind die abendländischen Menschen am Ende des 20. Jahrhunderts in eine Form der Geschichte eingestiegen, die als passive, folgenlose Reinszenierung zu charakterisieren ist. Ideen, Philosophien etc. sind im Begriff, so Baudrillard, sich diesem Modell der reinen Simulation anzupassen. Die Unsterblichkeit sei Teil der Immanenz geworden, da das

Ende nicht länger als konkreter Punkt in der Geschichte gedacht werde. Diese auch den *Particules élémentaires* eigentümliche Todesüberwindung ist die spätmoderne Variante eines frankensteinschen Promethismus, doch im Gegensatz zu Shelleys Wissenschaftler wird Michel keinesfalls vom Horror seiner Verletzung natürlicher Prinzipien erfasst. Ganz im Gegenteil: Michels Todesüberwindung ist von vornherein als Überwindung des Prinzips natürlicher Elternschaft angelegt gewesen. Paradoxaerweise beschreibt Baudrillard die Sehnsucht nach Apokalypse als Sinnstiftung des Ursprungs.

Doch welche Relation zwischen Leben und Tod ergibt sich aus dem spätmodernen Wunsch einer Neudefinition von natürlichem Leben? In *L'illusion de la fin ou La grève des événements* versucht Baudrillard zunächst also, Voraussetzungen für die Vorstellung des Endes zu beleuchten. Die Angst oder der Wunsch, den finalen Moment zu erblicken, in erster Linie Ersatz für das Nichtschauenkönnen des ersten Chaos, des Urknalls. Die Illusion des Endes ist eine wesentliche kulturelle Essenz, doch, so Baudrillards Gegenwartsanalyse, ist sie verschwunden zugunsten einer Gewöhnung an die Nicht-Ereignishaftigkeit des Endes. In einer Sprache, die durchaus der Selbstbeschreibung Untoter im Horrorgenre dienen könnte, referiert Baudrillard ein Ende, welches sich in den Alltag eingeschrieben hat und diesen als postmortal markiert. Es ist das schlimmste, so Baudrillards Gedanke, dass nichts mehr ein Ende hat, und die Verkündungen vom Ende der Geschichte, vom Ende des Sozialen oder vom Ende der Ideologien sind in letzter Instanz unwahr und basieren auf einem Missverständnis, welches in der Verkennung des Simulationsmodells, der retroaktiven Form der Geschichte, wie sie die Klone Houellebecqs in Vollendung repräsentieren mögen, ihren Grund hat.

Die Lebenszeichen, die diese den Menschen simulierenden Klone zu geben vermögen, sind vergleichbar mit dem Wachsen von Haaren und Fingernägeln nach dem Tod des Organismus. Eine theologisch fundierte Hoffnung auf Erlösung, wie immer diese sich im einzelnen äußert, bezieht sich gemeinhin auf die Realität des Ereignisses des Weltendes. Die reale Apokalypse in der Zukunft wurde ausgetauscht, so scheint es, durch die permanente virtuelle Apokalypse. Diese virtuelle Apokalypse repräsentieren Houellebecqs Klone. Das Scheinleben dieser Zombies in einer auf Leerlauf gestellten Geschichte ist die Antwort auf die Selbsterstörung des Menschen durch fortwährende

Suche nach Glück, durch Isolation der Partikel, durch Überwindung der über das Individuum hinausreichenden Ordnungssysteme.

Der posthumane Klon – Triumph des letzten Menschen?

Wir lesen die *Particules élémentaires* als Roman der Dekadenz – einer konservativen, genauer: daoistisch orientierten Dekadenz. Dass der Begriff der Dekadenz in diesem Zusammenhang überhaupt noch eine Rolle spielt, mag überraschen. Aus welchen Elementen setzt sich nun diese Dekadenz zusammen? Wir sprechen zum einen von einer melancholischen Verfasstheit, die dem Begriff der Trauer über das Vergangene eine wesentliche Rolle zuweist. Ist der Okzident wehrhaft? Ja, meint Sollers, Europa finde zu neuem Selbstbewusstsein – „L’Europe se dégage enfin”.

Houellebecq: „Dans mes moments mégalomanes, je reprends volontiers à mon compte la phrase de Nietzsche selon laquelle Schopenhauer avait fait planer la menace d’un nouveau bouddhisme sur l’Europe, que lui, Nietzsche, avait écartée. Donc je reviens pour faire planer la menace d’un nouveau bouddhisme sur l’Europe, par infiltration lente.”

Sollers: „Eh bien, je m’opposerai à cette pénétration bouddhiste comme Nietzsche à Schopenhauer. Ce dont il est question à travers le bouddhisme, c’est du devenir nihiliste européen, qui peut aller en effet dans ce sens de suicide, de résignation, d’autodécomposition.” (*Le Nouvel Observateur*, a.a.O.)

Der Buddhismus ist in der Interpretation Nietzsches Symptom einer Dekadenz, eines passiven orientalischen Nihilismus, einer Krankheit des Willens, die zu Selbstausslöschung führe, so Nietzsches Aphorismus 36 aus der *Fröhlichen Wissenschaft*. (Nietzsche, KSA 3, S. 289). In diesem Sinne ist Sollers Einwand zu verstehen, wobei Houellebecq in schopenhauersch-pessimistischer Weise seine Hoffnungen nicht auf Europa baut, vielmehr dem Buddhismus eine Zukunft in Europa wünscht. Tatsächlich existiert seit Schopenhauer ein intellektueller Diskurs über den Nutzen des Buddhismus für die europäische Gesellschaft im Sinne einer Überwindung von Nihilismus, Materialismus und Individualismus bei gleichzeitiger Wahrung der Ideale

der Aufklärung. Houellebecq springt Schopenhauer an dieser Stelle nicht ohne Grund bei.

Den Triumph des letzten Menschen, den Nietzsche in der Vorrede zu *Also sprach Zarathustra* imaginiert, interpretieren wir als Tod des Menschen, entsprechend dem Tod Gottes, in seiner bisher bekannten Form. In der Zuspitzung Nietzsches der Vision vom letzten Menschen finden wir eine gewisse Parallele zu den als spezifisch postmodern kategorisierten Verkündungen eines Endes der Geschichte oder eines Endes der Geschichte, von Kojève über Baudrillard bis hin zu Fukuyama. Doch dieses Ende erweist sich vielmehr als Verwerfung einer substantialistischen Interpretation des Endes, als Ende der Vorstellung eines Endes von Geschichte. Im Gegensatz zu einer apokalyptischen Dimension des Weltenverlaufs mögen wir für die sogenannte Postgeschichte von einer Illusion des Endes im Sinne Baudrillards reden. Es mag Geschichte reinszeniert werden, doch handelt es sich in jedem Falle, Baudrillard zufolge, um eine Simulation, keinesfalls um das Echte, Authentische, paradoxerweise verursacht durch die Fetischisierung von Authentizität. Bei diesen Simulakra, wie sie in der Gegenwartsanalyse Baudrillards Erwähnung finden, handelt es sich um die Interpretation von etwas bereits Geschehenem, jedoch in diesem Zustand der Reinszenierung seiner eventuell revolutionären, gefährlichen Auswirkungen enthoben. Anstelle des radikalen Paradigmenwechsels tritt die feine Ausdifferenzierung des bereits Bekannten in den Vordergrund, und der Klon Houellebecqs, Produkt eines vielleicht allerletzten Paradigmenwechsels, scheint auf ewig dem Glücksmodell des letzten Menschen Nietzsches zu gehorchen. In diesem Zusammenhang findet ebenso eine Verschiebung des Begriffs des Menschen respektive des Menschlichen statt: die Geschichte des Denkens kurz vor Ersetzung der Menschheit durch Klone vollzieht sich im Roman Houellebecqs über die Etappe einer Reinszenierung des Humanismus, gar über eine Referenz auf katholische Tradition. Dieser Humanismus in Form eines Simulakrums, wie Baudrillard formulieren würde, verschiebt den Schwerpunkt einer Definition des Menschlichen vom Menschen weg zu dessen Schöpfung hin. Der Klon in der houellebecqschen Definition bewahrt alles, was dem Menschen das Leben und die Natur lebenswert erscheinen lässt (Kunst, dezentralisiertes Lustempfinden), überwindet jedoch die von den Protagonisten der *Particules élémentaires* erkundeten Quellen des

Bösen (Separation, Egoismus, Tod). Somit bewahren die Klone das in der Houellebecqschen Interpretation eigentlich Menschliche in einer Art ewigem Gehäuse.

Wir erinnern uns an die Faszination der Halbbrüder für die glückliche Sklaverei der *Brave New World*. Diese impliziert die Herstellung des Glücks durch Drogen sowie eine Abschaffung des Leidens des Alterns ebenfalls durch Medikamentierung – bis hin zur Euthanasie. Nietzsche schreibt über den Glücksbegriff des letzten Menschen in der Vorrede zu *Also sprach Zarathustra*: „Ein wenig Gift ab und zu: das macht angenehme Träume. Und viel Gift zuletzt, zu einem angenehmen Sterben.“ (Nietzsche, KSA, S. 20). Der letzte Mensch ist bei Nietzsche der Antipol des Übermenschen, blinzelnde Koketterie zeichnen die letzten Menschen aus sowie, wie Nietzsche es sie sagen lässt, Erfinder des Glücks zu sein, also untrennbar mit diesem liiert zu sein oder gar befähigt, Glück auf chemischem Wege herzustellen.

Kein Hirt und Eine Heerde! Jeder will das Gleiche, Jeder ist gleich: wer anders fühlt, geht freiwillig in's Irrenhaus.

»Ehemals war alle Welt irre« - sagen die Feinsten und blinzeln.

(Nietzsche, KSA4, S. 20)

So Nietzsche in seiner Vorrede zu *Also sprach Zarathustra*, und tatsächlich erscheinen die Klone alle Voraussetzungen für die Kategorie ‚letzter Mensch‘ zu erfüllen. Der letzte Mensch ist lediglich ein undifferenziertes Herdenwesen; er nivelliert alles, was zu einer Ausdifferenzierung im Sinne einer gesellschaftlichen Hierarchie führen mag. Noch einige grundsätzliche Gedanken zum Begriff der Dekadenz und dessen Tauglichkeit für eine Beschreibung der Teleologie innerhalb des *Récits der Particules élémentaires*: Es ist das Glücksstreben der Protagonisten als universelle menschliche Veranlagung zu verstehen, zu dessen Schutz eine quasi-zynische Haltung eingenommen werden kann, da diese den Betreffenden vor tiefgreifenden Enttäuschungen bewahrt und eine Analyse glücksbefördernder Zustände außerhalb gesellschaftlicher Abhängigkeiten erlaubt. Der kynische Philosoph ist in diesem Sinne ein Glückssucher, der die Werte der Gesellschaft nicht zwangsläufig verinnerlicht, sondern Bedürfnislosigkeit propagiert. Der Kyniker erscheint in diesen Zusammenhängen als Kritiker der Dekadenz, wenn er gesellschaftliche Erscheinungen wie die Betonung des Wertes materieller Güter als

hinderlich auf dem Weg zum Glück bezeichnet.

Doch der letzte Mensch ist in dieser Hinsicht kein Kyniker, da er die Menschheit nicht herausfordert. Er versteht Glück als in den gesellschaftlichen Prozess eingebettet, wobei jedwede Übertreibungen das Gleichgewicht der Herde in Gefahr bringen würde. Ausgleich und Homogenität sind wesentliche Merkmale des letzten Menschen. „Gieb uns diesen letzten Menschen, oh Zarathustra, - so riefen sie - mache uns zu diesen letzten Menschen! So schenken wir dir den Übermenschen!“ (Nietzsche, KSA4, S. 20) ruft das Volk Zarathustra in Anbetracht von dessen Rede vom letzten Menschen an, ähnlich der von Michel und Bruno festgestellten und auch mitgetragenen heimlichen Sympathie ihrer Zeitgenossen für die Dystopie der *Brave New World*.

Der Nihilismus nach Überwindung des Gottesglaubens befördert, so könnte man meinen, eine Dekadenz, die sich aufgrund allgemeiner Orientierungslosigkeit ein sehnsuchtsloses sich Einrichten im Materialismus herbeiwünscht. Der letzte Mensch bei Nietzsche wird, entsprechend den Klonen, keinerlei Revolutionen mehr kennen, keinen Willen zur Macht selbstverständlich und, diesem Aspekt mag unser Hauptaugenmerk gelten, das Glück ohne seine bittere Kehrseite erleben: „Man hat sein Lüstchen für den Tag und sein Lüstchen für die Nacht: aber man ehrt die Gesundheit“ (Nietzsche, KSA4, S. 20).

Die Nachfolgung eines Zerfalls der Wertesysteme, wie Houellebecq sie in den *Particules élémentaires* betreibt, ist keine Gesellschaftskritik, da der Autor keine umfassende Theorie von einem unveränderlichen, moralischen Standpunkt aus darlegt, sondern sich aktiv an den Eckpunkte der beschriebenen Epoche verortet und Wertungen situativ und reaktiv vornimmt. Die Protagonisten, weniger Träger als vielmehr Symptome eines Récits, welches wiederum getragen ist von einer übergeordneten historischen Entwicklung, sind die Masken, hinter denen wir den zynischen Philosophen Houellebecq vermuten. Doch dieser *Wertezerfall aus erster Hand*, wie wir das Récit der *Particules élémentaires* geneigt sind zu nennen, stellt eine dekadente Antwort auf die Dekadenz dar, denn sie zeitigt eine konservative Dekadenz, die den Klon als untergangsresistente Daseinsform mit besten Konservierungseigenschaften in Hinblick auf das Menschliche propagiert. Dieser Klon repräsentiert in gewisser Weise das auf ewig geschaltete Ende:

einen Versuch, die Vergänglichkeit der Erscheinungen des Kosmos, der Natur an sich, einen Streich zu spielen.

In diesem Sinne findet die Unentschiedenheit des *Récits* in Hinblick auf den Begriff der Dekadenz, die Frage also, ob die *Particules élémentaires* gesellschaftlichen Zerfall oder dessen Kritik referieren, im Konservatismus Houellebecqs seine Verdeutlichung: die Unhintergebarkeit einer geistesgeschichtlichen und gesellschaftlichen Entwicklung auf der einen Seite und die Bewahrung der Kategorie des Menschen auf der anderen Seite führen zu einem warnenden Ton Houellebecqs gegen revolutionäre Haltungen genauso wie gegen reaktionäre Tendenzen. Die daoistische Passivität einer bejahenden Haltung gegenüber den menschlichen Ordnungen, die allerhöchstens Feinarbeit vertragen, vermindert die Wahrscheinlichkeit, zu einem aktiven Träger des Bösen, also zersetzender Separation, zu werden.

Houellebecq zeigt sich anfällig für das Glücksstreben des letzten Menschen, wie es Nietzsche vorzuführen wusste; die Zentrierung des Alltags Michels auf den *Monoprix*, eine geistige Versklavung mit ersatzreligiösem Anstrich.

Doch weshalb diese Anfälligkeit des Kynikers Houellebecq? Wir müssen bei ihm eine spezifische Unruhe in Betracht ziehen, die ihn eben jene Position des protektionistischen Konservativen im oben ausgeführten Sinne der Begriffe einnehmen lässt. Die von Lovecraft beschworene Angst vor dem, was jenseits der bekannten Ordnung an Entropieerscheinungen lauert, um in diese Welt hineinzustoßen, teilt Houellebecq insofern, als er die Dekadenzerscheinungen der gesellschaftlichen und geistigen Entwicklung vorführt und von ihrer Teleologie in Richtung Gewalt, Separation und Gefühlskälte zu überzeugen sucht. Die Unzufriedenheit des Zeitgenossen der Dekadenz mit dieser Situation, die insgeheime Angst, die empfundene Leere verhalte sich zu übermächtiger essentiell-kosmischer Willkür parallel, führt zu der Hoffnung auf eine Ordnung, die das Glück garantiert. Somit scheint Houellebecq seinen Zeitgenossen, bei aller Betonung von Individualität in gesellschaftlichen Fragen, eine insgeheime Hoffnung auf den letzten Menschen zu unterstellen. Es scheint, als stehe der Individualismus nur scheinbar an Platz Nummer eins auf der Wunschliste der westlichen Gesellschaften. Die Begeisterung für die Vision des letzten Menschen, der

Brave New World oder der kollektivistisch verfassten Klon-Gesellschaften in ihrer je unterschiedlichen, jedoch in allen Beispielen aufzufindenden Überwindung des Schreckens des Todes, zeigt, dass die Menschen unter der aus dem Individualismus respektive dem Wegfall übergeordneter Identitäten resultierenden Rückgeworfenheit auf die Isoliertheit des Ichs in letzter Instanz leiden. Die Sehnsucht nach Aufhebung dieser Isolation ist das Sujet der *Particules élémentaires*, und diese ernst zu nehmen ist die Aufgabe des kynischen Philosophen, für den eine Nihilismuskritik im Sinne Nietzsches nicht in Frage kommt. Dieses verhält sich so, weil Houellebecq eben kein unzeitgemässer Weiser ist, sondern mit den Protagonisten der Dekadenz verschmolzen.

Der Individualismus nun, Merkmal einer sogenannten atomistischen Gesellschaft, um im Bild der Elementarteilchen zu bleiben, scheint mehr Leid denn Glück zu verursachen, wie wir dem Récit der *Particules élémentaires* entnehmen. Der letzte Mensch ist Nietzsche zufolge ein Herdentier, kann sich also nur bedingt durch Individualität auszeichnen. Es ist im Allgemeinen der Zustand einer aufregungslosen Gleichförmigkeit, welche die Zeit des letzten Menschen nach der Geschichte verortet. Geschichte ist in diesem Zusammenhang zu verstehen als radikale Veränderung respektive einer Möglichkeit derselben im Sinne einer Projektion zukünftiger Entdeckungen. So betrachtet ist Geschichte mehr denn ein bereits unumkehrbarer, zeitlich abgeschlossener Prozess, sondern, hierüber hinaus, eine offene Zukunft, welche zu entdecken neue Ängste beschwören mag. Dass etwas radikal Neues zu Erschütterungen des althergebrachten Weltbildes führt, ist eine durchaus auch Houellebecq zufolge für die Gegenwart gültige Erkenntnis. Dass jedoch dieses radikal-Neue mehr ist als die Wiederholung metaphysischer Mutationen bereits bekannten Zuschnitts, ahnen die Naturwissenschaftler um Michel. Insbesondere für die Biologie entwirft Houellebecq eine Zukunft, die diese als Attraktor zunächst humanwissenschaftlicher oder philosophischer Fragen erscheinen lässt, darüber hinaus die metaphysische Revolution und eine reale Veränderung des menschlichen Genpools aktiv gestaltet. Die Biologie schreibt also Geschichte. Dennoch ist diese radikalste aller Veränderungen, die (vielleicht) das Ende aller Veränderungen einläutet, nicht zu verstehen als eine die Dekadenz aufhebende heroische Tat im Sinne des Dekadenzbegriffs bei den Vertretern der konservativen Revolution. Houellebecq ist kein

Prophet der Apokalypse in der Tradition einer Dekadenzkritik nach Spengler. Die Welt des Klons ist in unserer Interpretation die erfolgreiche Festschreibung einer Gesellschaft des letzten Menschen. Die *Particules élémentaires* stellen eine Form reflektierter Dekadenz dar. Insofern ist es müßig zu fragen, ob die in dem Roman beschriebene Ersetzung der Menschheit den finalen Untergang derselben oder deren Rettung darstellt – das hängt von der historischen Positionierung des Betrachters ab. Jedoch wissen wir von Houellebecq und auch von Nietzsche, dass die Menschen des materialistischen Zeitalters, also der Epoche nach dem Tod Gottes, der Vision einer solchen Festschreibung und Geschichtsbeendung durchaus viel abgewinnen können.

Nietzsche und Houellebecq sind zwei ungleiche Brüder, die vom selben Standpunkt aus unterschiedliche Wege beschreiten. Sie sehen die Gefährlichkeit der Natur respektive der Immanenz der Macht, die über sich hinaus keine letztinstanzliche Kategorie mehr kennt. Die regulierende Kraft menschlicher Zivilisation ist für Houellebecq wie für Nietzsche keine Kraft des Außen, sondern (bei Houellebecq) ein verletzlicher, kurzfristiger Zustand, der jedoch Teil einer immanenten Natur ist, wie wir dem Ursprung der Elementarteilchenmetapher in Houellebecqs Lovecraft-Essay entnehmen können. Es ist somit wichtig anzumerken, dass es jene Kräfte und Mächte unkontrollierter Natur sind, wie Nietzsche sie (ohne jedoch begrifflich auf Natur zu rekurrieren) feiert, die Houellebecq in seiner Entropiewarnung verdammt. Diese Ängstlichkeit Houellebecqs und der aus ihr resultierende Versuch einer Konstitution eines daoistischen Konservatismus ist durchaus als empörte Antwort auf Nietzsche, erst recht auf Sade, zu begreifen.

Es ist jedoch, bei Betrachtung der gemeinsamen Ausgangslage Nietzsches und Houellebecqs, philosophisch interessanter, Nietzsche und Houellebecq weniger als Antipoden denn vielmehr als komplementäre Elemente einer negativen Spiritualität zu begreifen. Diese negative Spiritualität beinhaltet den Gedanken, dass im Universum Kräfte vorherrschen, die wir bereits mit dem sadeschen Begriff der Natur in Einklang zu bringen suchten. Ein houellebecqsches Misstrauen gegenüber der Natur ist in diesem Zusammenhang ein Indiz, dass Houellebecq dem Naturbegriff seines Antagonisten Sade beipflichtet, anstelle einer rousseauschen Zivilisationskritik Vorschub zu leisten.

Nun gilt es, einen Zusammenhang aufzuschlüsseln, der insbesondere wichtig ist für die Kategorisierung der *Particules élémentaires* als Roman der Dekadenz des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Es geht um die Überwindung des Todes durch den Wunsch nach Kollektivität; nach dem Höllentrip, dem Weg nach *Là-bas* respektive der Zersplitterung in die Elementarteilchen, folgt die Resozialisierung – so mögen wir diese Korrektur benennen – im Kollektiv. Für den Menschen des ausgehenden 20. Jahrhunderts existiert dieses Kollektiv scheinbar nicht mehr, eine Rückkehr in den Schoß der Kirche oder in die Gedankenwelt einer Sekte scheinen im Zeitalter selbstgebastelter Patchwork-Religionen dieselbe (Un)gültigkeit zu besitzen.

Der letzte Mensch und seine Religion

Bevor wir zu der Frage der Religion im postapokalyptischen Zeitalter gelangen, bedarf es einer weiteren Klärung des Begriffes der Dekadenz. Folgen wir seinen Definitionen durch die Literatur im deutschsprachigen Raum, so stellen wir fest, dass diese in der deutschen Rezeption insbesondere ideologiekritisch geprägt sind (vgl. Lenk). Doch die hier auftauchende Verkürzung auf die konservativ-reaktionären Interpretationen, die Dekadenz sei eine parasitär am Kollektiv wirkende Kraft, gibt lediglich einen kleinen Teil des Diskurses der Dekadenz wieder. Eigentlich nämlich ist das Soziale eine wesentliche Kategorie des letzten Menschen, das Kollektiv ist die Grunderscheinungsform des Klons. Die Sozialität unter Ausblendung des Willens zur Macht, die Gesellschaft ohne Hierarchie:

„Wer will noch regieren? Wer noch gehorchen? Beides ist zu beschwerlich.“ (Nietzsche, KSA4, S. 20), so Zarathustra in der Vorrede. Die Gesellschaft ohne Verfall dank der Lehren aus der Vergangenheit und ohne tiefgreifende Konflikte: „Man ist klug und weiss Alles, was geschehn ist: so hat man kein Ende zu spotten. Man zankt sich noch, aber man versöhnt sich bald - sonst verdirbt es den Magen.“ Die Gesellschaft der Arbeitszeitverkürzung: „Man arbeitet noch, denn Arbeit ist eine Unterhaltung. Aber man sorgt dass die Unterhaltung nicht angreife“ (Nietzsche, KSA4, S. 20).

Doch, und diese Frage ergibt sich aus den Reflexionen Michels über die Notwendigkeit des Glaubens, welche Religion hat der letzte Mensch? Die sozialdemokratische Praxis

am Nudistenstrand von Marseille mag einen ersten Hinweis auf einen möglichen Ausweg auf den in den *Particules élémentaires* beschriebenen Teufelskreis aus einer Kultur der Individualisierung zu geben. Doch reicht dies, oder bedarf es einer Neukonstitution von Religion in der Gesellschaft?

So fragt sich der Atheist Houellebecq, welche Religion am besten geeignet sei, das ruhige posthistorische Fahrwasser zu begleiten ohne es aufzuwirbeln. Wir wissen aus dem gemeinsamen Interview mit Sollers, dass Houellebecq dem Buddhismus auch in Europa eine Chance gewähren möchte. Die in dem mit Houellebecq dem *Nouvel Observateur* gemeinsam gegebenen Interview von Sollers rekurrierte europäische Traditionen und der Versuch der Abwehr amerikanischer Interpretationen von Freiheit respektive des Buddhismus trifft bei Houellebecq nur oberflächlich betrachtet auf Zustimmung. Tatsächlich scheint Houellebecq wesentlich pessimistischer in Hinblick auf die Erfolgsaussichten der Revitalisierung europäischer Kultur. Obschon selbst Atheist, scheint eine Gesellschaft ohne Religion Houellebecq unmöglich; seinem Protagonisten Michel lässt er über diese Frage an einer Stelle meditieren. Dennoch scheint eine Bejahung der Stärkung des katholischen Glaubens in der Gesellschaft, anders als für Sollers, bei diesem Kampf der Kulturen für Houellebecq keinerlei Erfolg zu versprechen. Eher schon ist ihm eine langsame Infiltration durch den Buddhismus recht, obschon wir sehen, dass dieser bei manchen Protagonisten in den *Particules élémentaires* nicht zu den erwünschten Erfolgen führt.

Für seinen Roman *La possibilité d'une île* (2005) benutzt Houellebecq die Vorstellungen einer französischen Sekte, zu dessen Führer er in persönlichem Kontakt steht, als Grundlage für das Récit. Die Raël-Sekte möchte genau das vollziehen, was in den *Particules élémentaires* Michel auf den Weg bringt: Unsterblichkeit durch Weitergabe unveränderlichen Genmaterials in einem gesellschaftlichen Kollektiv.

Laotse und ein nihilistischer Konservatismus

Das *Tao te King* (Refrenzausgabe: Jena, 1919) ist durchaus anschließbar an ein modernes Projekt heideggersch-derridascher Kritik an der Essenz der Begriffe. Bereits in der ersten Strophe scheint Laotse eine Sprachkritik zu üben, wie sie der spätmodernen in

nichts nachsteht. Gleichsam schlussfolgert Laotse einen totalitären Begriff vom Nichts (dem Nichtsein, wie Richard Wilhelm übersetzt [vgl. Laotse/Wilhelm1919]), das dem durch nomentliche Differenzierung individualisierenden Sein vorausgeht. In Strophe zwei wird die prinzipielle Zweiseitigkeit eines jeden Begriffs erläutert. Dieser definiert nicht nur das, auf welches er verweist, sondern auch dessen Gegenteil durch Ausschluss. Dieses Prinzip der Zweiseitigkeit aller Kommunikation wird bei Laotse zum Grundpfeiler einer Ethik des Herrschenden.

Was ist also, Laotse zufolge, das Wesen der Ordnung? Welcher Ethik der Herrschenden bedarf es, um die Ordnung durch Nichtmachen, wie es in der Übersetzung Wilhelms heißt, zu gewährleisten? In der Weise, wie Streit verhindert werden soll durch Vermeidung neidauslösender Bevorzugung des Tüchtigen, so soll gleichsam Reichtum gering geschätzt werden, um Diebstahl zu verhindern. Diese Form herrschaftlichen Nichtstuns ist der Ethik Laotses zufolge wesentlich effektiver als eine aktive Hervorhebung des Gewünschten, brächte eine solche Aktivität bloß das Unerwünschte mit sich.

Das Tao, in Wilhelms Übersetzung der Sinn, ist Laotse gemäß vor Gott, das heißt, es stellt eine Form der Letztbegründung dar, wie sie mit dem Begriff des Nichtseins korreliert. Schließlich ist das Tao nicht essentiell zu verhandeln, nicht im Festzuhaltenden, Fixierbaren zu verorten. Vielmehr finden wir einen Weg zum Verständnis des Tao in Laotse Beschreibung der Materialität einer handwerklichen Schöpfung, wie das Rad, den Topf oder die Kammer. Deren Wert als Werk konstituiert sich weniger durch rahmengebende, besitzbare Materialität denn durch handhabbare, funktionale Leere inmitten der Konstruktion.

Dieses Prinzip des herrschaftlichen Nicht-Wollens führt uns wieder zu Nietzsche und der besonderen konservativen Verfasstheit, nunmehr können wir sagen, daoistisch geprägten konservativen Verfasstheit, der *Particules élémentaires*.

Die *Particules élémentaires* bilden nämlich keinesfalls allein den Widerspruch zwischen Konservatismus und Moderne ab. Sie reflektieren vielmehr in erster Linie einen Bruch, der am Beginn der Moderne selber steht: die Zurückweisung der schopenhauersch-daoistischen Passivität durch die aktive Philosophie Nietzsches. Dieser für die Moderne so konstitutive Konflikt der Geisteshaltungen blieb lange Zeit verdeckt, erscheint in keiner

mir bekannten Analyse der Geschichte der Moderne als konstitutives Spannungselement benannt. Es ist in diesem Zusammenhang notwendig zu erwähnen, dass der Dekadenzbegriff Nietzsches aus dieser Ablehnung der pessimistischen und passiven Melancholie der Philosophie Schopenhauers heraus seine Bedeutung schöpft.

Der Kältetod

Der Naturbegriff im Sinne Sades beschreibt eine Bewegung Richtung Entropie, wie bereits dargelegt. Entropie ist ein Begriff, den ich in diesem Zusammenhang unter Vorbehalt verwende.

Es ist interessant zu vermerken, dass es heutzutage weniger die Philosophie ist, die eine ganzheitliche Beschreibung der Welt anzustreben sucht. Die Philosophie nach dem Poststrukturalismus scheint aufgebraucht, ergeht sich in weltanschaulichen Scharmützeln respektive logischer Haarspalterei. Eine tatsächlich vollständige Beschreibung der Welt strebt die Naturwissenschaft, namentlich der theoretische Zweig der Physik mit der Weltformel, an. So kann zudem die Thermodynamik in dem Versuch theoretischer Beschreibung kosmologischer Zusammenhänge Anwendung finden, da sie offene Systeme wie das Universum abzubilden vermag. Der Begriff der Entropie dient zweifelsohne zur Erläuterung von Houellebeqs *Particules élémentaires*, da er der Beschreibung der Beziehungslosigkeit unter den Individuen Rechnung trägt. Dabei bedeutet Entropie nicht notwendig Chaos, wie häufig in populärwissenschaftlichen Diskursen suggeriert wird. Der Gebrauch naturwissenschaftlicher Begrifflichkeit in geisteswissenschaftlichen oder gesellschaftswissenschaftlichen Analysen ist zudem zumeist von der Gefahr begleitet, trotz weitestgehend beschreibender Begriffsverwendung eine Normativität durch einen wie auch immer gearteten moralischen Diskurs entstehen zu lassen, die der deskriptiven Komplexität des Begriffs in seinem naturwissenschaftlichen Kontext Abbruch tut. So ist die Rede von gesellschaftlicher Entropie in höchstem Maße der Gefahr ausgesetzt, mit Entropie gleichsam einen moralischen Zustand zu beschreiben.

Der Begriff der Entropie bezeichnet innerhalb der Thermodynamik ein Maß, das die Anzahl ausgenutzter Möglichkeiten beschreibt, so dass eine Rückkehr in die

Ausgangsordnung unwahrscheinlich wird (vgl. Ben-Naim 2008). Eine hohe Entropie bezeichnet in diesem Zusammenhang ein höheres Maß der Nutzung der Anzahl aller Möglichkeiten, eine niedrige Entropie bezeichnet die Restriktion auf eine ordnende Organisation, welche sich in einem geschlossenen System permanent Richtung größtmögliche Auflösung, also höherer Entropie, zubewegt, soweit die Organisationsform der Moleküle es zulässt. Hingegen scheint die Entstehung von Leben als relativ komplexe Organisationsform in dem prinzipiell höherer Entropie entgegengehenden Universum ein Verstoß gegen das Prinzip zunehmenden Zerfalls darzustellen. Die Sonnen des Kosmos als Inseln inmitten von Entropie stellen hochorganisiertes, energiereiches Material zur Verfügung, das sich umwandelt, zerfällt. Leben katalysiert diese Energie, verbraucht sie, erhöht ihre Entropie.

Houellebecq definiert in den *Particules élémentaires* den schöpferischen Akt als prinzipiell entropieproduzierend, wenn er seinen Protagonisten die Meldung vernehmen lässt, auf dem Mars seien Spuren fossilen Lebens gefunden worden, die jedoch aufgrund ungünstiger Bedingungen über den Einzellerstatus nicht hinausgekommen seien. Dieses Beispiel aus der Versuchsküche der Schöpfung zeigt, dass ein vielfaches an Energie vielerorts verbraucht werden muss, bevor überhaupt an einem einzigen Punkt ein nennenswertes Ergebnis zu betrachten ist. Die Menschheit selbst wiederum ist vielleicht nur einer dieser bedingten und vorläufigen Versuche, wie sie vermutlich im All permanent vorkommen. Aus Sicht des Lebens produziert das All permanent Desinformation; bloß ein geringer Teil ist verwertbare Information und also Organisation, welche zugleich durch den Katalysator Leben im Sinne eines permanenten Stoffwechselforgangs zerfällt und somit auf eine höhere Entropiestufe überführt wird.

Die den Elementen immanente Tendenz, organisierte Strukturen nur temporär zu verwirklichen und eine Gleichverteilung im Raum anzustreben, ließe sich übertragen auf den houellebecqschen Begriff der Separation, wie er sie auf die Individuen der spätmodernen Gesellschaft anwendet. Diese Separation erscheint als Parallele zu der großen kosmischen Teleologie, jener Vorstellung eines der größtmöglichen Entropie entgegengehenden, sich ausdehnenden Universums.

4. Nachreden

*If the doors of perception were cleansed
every thing would appear to man as it is, infinite.*

– William Blake

I. Sade

Doch wie verhält es sich bei Sade? Ist sein Text die Persiflage der Aufklärung, seine Radikalisierung des rationalistischen Verführungsdiskurses des Libertins die Offenlegung von aristokratischer sowie kirchlicher Macht als Mimesis natürlicher Strategien, allen moralischen Schleiern zum Trotz? Der sadesche Kältetod des Universums ist in den Formen der Moral und gesellschaftlichen Hierarchien immer angelegt, bestehen diese doch aus demselben Sternenstaub, dessen kurzfristige, komplexe Organisation eine teleologische Bewegung Richtung Tod immanent beschreibt. Insofern handelt es sich bei dem Naturbegriff Sades um eine Umklammerung der Pole Freiheit versus Unterdrückung respektive Chaos versus Ordnung. Sade gebraucht in seinen Schriften zwar nicht selten eine Rhetorik der Befreiung von Unterdrückung, hebt diese jedoch in einem Begriff immanenter Natur auf. Der modernen Vorstellung von Entropie entsprechend sieht Sade in der Vernichtung von Leben, also organisch organisierten Strukturen, die eigentliche Bewegungsrichtung natürlicher Prozesse.

Wir wissen von Sade, dass ein der Natur Nachgeben exzessive Lust und Zerstörung zur Folge hat. Dieses antiromantische Credo zieht sich bis hin zu Houellebecq. Natürlich

wissen wir längst, dass unter den Künstlern von Blake bis Nietzsche der Versuch einer positiven Wertung dieses Wirkens der Natur vorliegt – bei Sade selbstverständlich ohnehin. Es ist klar zu erkennen, dass die gesamte antirousseauistische Tradition von einem Schisma gekennzeichnet ist. Die amoralistischen Theorien, die den Darwinismus, die Psychoanalyse sowie den atheistischen Satanismus unserer Tage prägen, finden im Antirousseauismus Sades ihren Ursprung. Dieses sadesche Credo, kurz auf den Punkt gebracht als Zerstörung als Wille der Natur, findet sowohl seine dionysischen als auch, mit Huysmans und Houellebecq, apollinischen Erben. Es handelt sich um die Anerkennung der chthonischen Kräfte durch den olympischen Künstler. Die kynische Antwort Houellebecqs, eine daoistische Passivität, ein konservatives Laissez-Faire, steht der Vergöttlichung der Energie bei Blake, der Selbstsetzung des Übermenschen bei Nietzsche gegenüber. Die kynische Kulturkritik steht angesichts der Übermacht des Chthonischen, ihrer letztlich Allmacht, auf verlorenem Posten. Die konservative politische Passivität des Kynikers Houellebecq passt in dieses Schema; seine genetischen Utopien stellen schlicht die gefährliche Energie, welche die Menschen an den Rand des Wahnsinns zu treiben scheint, ein für alle mal ab und ernennen den letzten Menschen zur Antwort auf die chthonische Allmacht. Houellebecqs Utopie ist kynischer Spott. Verspottet wird die Natur wie Sade sie uns vorführte.

II. Das Böse

Und welche Rolle spielt die Kategorie des Bösen im Rahmen der von uns in Augenschein genommenen negativen Spiritualität? Das Böse besitzt zweifellos eine wichtige Funktion in der kritischen Positionierung des dekadenten respektive kynischen Denkers und Künstlers gegenüber der Gesellschaft. Es bedarf eines moralischen Systems, um eine grundsätzlich kritische, gar feindliche Haltung gegenüber aktuellen gesellschaftlichen Tendenzen zu entwickeln. Es geht Houellebecq nicht grundsätzlich um eine Kritik an den Vorstellungen der 68er-Generation in Bezug auf Sexualität zum Beispiel. So wertschätzt er den Entwurf einer geregelten freien Liebe bei Alain-Fournier. Es geht weniger um die Inhalte einer Philosophie oder eines Weltentwurfs, den Houellebecq bejaht oder verwirft. Vielmehr geht es um die Frage, ob und in welchem Maße die Verhaltensweisen einem

Regelwerk gehorchen. Allein eine solche Regelmäßigkeit lässt das fragile Gebilde menschlicher Beziehungen nicht einem chaotischen Verfallsprozess anheimfallen, der in sadistischer Beziehungslosigkeit mündet. Das Böse besteht bei Houellebecq in der Separation selbst, der Zerstörung oder Verunmöglichung von Liebe. Wenn Houellebecq in *Les Particules élémentaires* die Satanisten um LaVey referiert und ihre Ideologie als einen Motor zwischenmenschlicher Separation und sadistischer Transgression darstellt, so ist dieser von Houellebecq referierte Satanismus keinesfalls vergleichbar mit dem theistischen Satanismus, auf den sich Huysmans bezieht. Der Satanismus der Gruppe um LaVey ist die radikale Zuspitzung eines Materialismus mit sozialdarwinistischen und individualanarchistischen Zügen. Doch die sadistische Konsequenz theistischer Teufelsverehrung respektive Dämonenbeschwörung, wie Gilles de Rais sie in der huysmanschen Interpretation verkörpert, scheint der Konsequenz des zersetzenden Materialismus in seiner satanisch-orgiastischen Spielart gar nicht so unähnlich, zumindest nicht, hält man Houellebecqs fiktive Figur des David di Meola für glaubwürdig. Somit relativiert *Les Particules élémentaires* in gewisser Weise die nur scheinbar unzeitgemäße Querfront von tradierter Religiosität und Satanismus. Der erklärte Feind ist nach wie vor ein hedonistischer Materialismus. Doch die individualistische Transgression, die Selbstsetzung des sich autonom begreifenden Künstlers dekadenten Zuschnitts liegt in der Perspektive Houellebecqs weniger in einer unzeitgemäßen spirituellen Geisteshaltung begründet als vielmehr in einer im Materialismus wurzelnden, libertären Vorstellung der Befreiung des Libido. Aus dieser Befreiung erwächst in logischer Konsequenz, Houellebecq zufolge, nachdem der Trieb sich in sexueller Freiheit erschöpft hat, eine Hinwendung zur Lust an der Grausamkeit. Somit bieten *Là-bas* und *Les Particules élémentaires* ein in vielen Elementen vergleichbares Récit. Jedoch gilt es die Verschiebung der Autorposition festzuhalten. Es handelt sich dabei um den Blick des Dandy versus jenen des Kynikers. Der Dandy huysmanschen Zuschnitts instrumentalisiert das Böse; er sieht sich als Teil einer Geistesaristokratie, der die zeitgenössische Kultur verachtet und eine imaginative Selbstsetzung außerhalb bestehender gesellschaftlicher Konstruktionen anstrebt. Aus dieser Perspektive erscheint jede Form des Extremismus gerechtfertigt, welche eine quasi-radikale Separation des Künstler-Selbst erlaubt. Houellebecq ist der Diogenes des gesellschaftskritischen Diskurses; seine Bedürfnislosigkeit und Selbstisolation wohnt keinerlei aristokratische

Motivation inne, sondern ein letzliches Interesse am Menschen, an der Gesellschaft. Für Durtal ist die Separation die Rettung, für Houellebecq repräsentiert sie das Böse.

Die These einer solchen Querfront soll jedoch bloß zur Beschreibung der Haltung Durtals dienen und keine Kategorie für die negative Spiritualität darstellen. Wir werden des Weiteren verdeutlichen, dass Houellebecq eine solche Querfront nicht in den Vordergrund rückt, sondern vielmehr im Satanismus der Prägung Anton La Veys eine potentiell sadistische Radikalisierung des liberalen Individualismus zu erkennen glaubt. Hierbei handelt es sich zweifellos um eine im Vergleich zu Durtals Wahrnehmung ganz anders gelagerte Parallele. Während Huysmans eine radikale Umwertung der auf Fortschrittsglauben und bürgerlicher Anpassung basierenden Moderne im individualistisch-transgressiven Satanismus zu erkennen glaubt, ist Houellebecq zufolge eine schlimmstenfalls sadistische Transgression für die liberale, materialistische Moderne des ausgehenden 20. Jahrhunderts geradezu konstitutiv. Während Satanismus von Huysmans eingeführt wird als strategischer Fluchtpunkt einer katholischen Tradition im Zwielicht der heranbrechenden Moderne, gilt es für Houellebecq, den Satanismus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als unhintergebares Thelos einer fortschreitenden Individualisierung und Liberalisierung unter materialistischen Vorzeichen zu referieren. Eine Begründung für eine solche Verschiebung gibt eine Analyse der Geschichte des Satanismus jedoch nicht her. Zwar gibt sich der Satanismus La Veys tatsächlich radikal atheistisch und uneingeschränkt materialistisch. Doch im Prinzip formuliert die Church of Satan einen pantheistischen, letztlich sozialdarwinistisch überformten Naturbegriff. Der Libertarismus und Individualanarchismus dieser Bewegung soll in letzter Konsequenz ein moralisches Vakuum schaffen, in welches eine darwinistisch verfasste, allmächtige Natur somit vollumfänglich und ungehindert vorzustößen vermag. Zum anderen könnte Houellebecq auch weitere satanistische oder auch nur magische Organisationen benennen, die mindestens genauso von Theisten getragen werden wie die von Huysmans dargestellte. In gleicher Weise hätte Huysmans den „Hellfire-Club“ zur Sprache bringen können, der bereits Mitte des 18. Jahrhunderts einem unter strengem theistischen Gesichtspunkt bloßen Pseudosatanismus frönte. Der religiöse Anstrich mag hier, genau wie bei der modernen „Church of Satan“, mehr ironische Anverwandlung denn essentielle Teufelsverehrung gewesen sein. Somit wird deutlich, dass es den

Autoren weniger um Satanismus, dessen Geschichte und Glaubensbekenntnis geht als vielmehr um eine Funktion in ihrer Argumentation. Bei Huysmans hat der Satanismus die Funktion spiritueller Abnabelung von einer als unzulänglich empfundenen Gegenwart sowie von der Bevormundung durch die Institution Kirche gleichermaßen. Die Verführung des Satanismus in *Là-bas* besteht für den Protagonisten somit in dem Wunsch nach einer radikalstmöglichen Absonderung seiner künstlerischen Existenz von einer Welt, die sich gleichförmig Gott oder der Zukunft zuwendet. Dieses ist die Vision des Dandy vom Satanismus: keine ziellose Atomisierung aller Gesellschaftsglieder, wie Houellebecq sie im folgenden Jahrhundert beklagen wird, sondern die Herstellung einer Ausnahme. Die Vision des Kynikers vom Satanismus ist nunmehr eine gänzlich andere. Zwar steht der Satanismus des Kynikers ebenfalls für radikale Separation, doch handelt es sich bei dieser vielmehr um die Zuspitzung eines gesellschaftlich affirmierten Prinzips. Die Verführung eines Satanismus in dieser Interpretation ist für den Protagonisten Michel ebenso allgegenwärtig wie für Durtal, so sind es doch die bei Houellebecq genannten sadomasochistischen Praktiken in Swingerclubs, die eine Etappe regelloser sexueller Aktivität darstellen und in letzter Konsequenz in satanistischen Riten sadistischer Prägung münden können. Der Kyniker als Kritiker, jedoch auch konsequenter Teil der Gesellschaft lebt in und leidet unter der Separation, während der Dandy sie sucht und imaginiert und durch die Erfahrung ihrer Ferne einen gewissen Leidensdruck aufbaut.

III. Der Tempel des Apoll

Dandy und spätmoderner Kyniker erschaffen am Ende ihres jeweiligen Jahrhunderts eine Introspektive des sublimierenden Künstlers. *Là-bas* und *Les Particules élémentaires* bieten anti-vitale Charaktere inmitten der Erosion von Werten. Huysmans und Houellebecq fabulieren eine karnevaleske Version der Apokalypse, welche keinen Punkt in der Zeit beschreibt sondern die Konsequenz einer Entwicklung darstellt. Die Sexualität des Bösen bei Huysmans, morbide und faszinierend zugleich, wird bei Houellebecq zur bösen Sexualität, verantwortlich für Separation und zugleich letzte Bestätigung des Selbst. Während Huysmans Protagonist Des Esseintes in *A Rebours* Sades *La Philosophie dans le boudoir* mit Begeisterung liest, erscheint der Antisadismus

Houellebecqs als die andere Seite der Medaille der Repräsentation des Verlustes von regelhafter und wertekonsistenter Gesellschaftlichkeit. Einzuwenden ist selbstverständlich, dass die Warnungen der Autoren vor der Verführung durch das Dionysische keinesfalls von einem konsistenten Glauben an eine bessere Welt getragen werden. Gleichsam gibt es nicht die umstandslos affimierte Utopie, da in der Welt des Kynikers selbst die Dystopie nicht davor gefeit ist, als Utopie gelesen zu werden, wie die Diskussion der *Brave New World* bei Houellebecq nahelegt. Das in den Verlauf der Gegenwart projizierte Ende der Geschichte ist bei Houellebecq eine apokalyptische Utopie; die Erlösung des Menschen ist gleichsam dessen Ende. Der apollinische Künstler erschafft eine Art materialistischer Eschatologie ohne verbindlichen Erlösungsgedanken und idealistisches Antwortschema. Die Inselutopie der *Possibilité d'une île* ist befleckt und erscheint dem Kyniker als Dystopie. Die Apokalypse besteht in dieser Entwertung der Utopie selbst.

Der apollinische Anteil, in der Definition Schellings das sich beschränkende und somit negierende Element, wird durch das Dionysische herausgefordert: das Dionysische nietzscheanisch verstanden als vitalistische Rechtfertigung des vermeintlich Bösen oder ganz im Sinne Schopenhauers als blinder Wille des Universums. Wir haben bereits angemerkt, dass Houellebecq der ethischen Diskussion einen schopenhauerschen Akzent verleiht, welcher den inneren blinden Willen weniger vital vergöttlicht denn vielmehr als Quelle allen Leids begreift. Der dionysische Wille, wie er in der sexuellen Zügellosigkeit Brunos zum Ausdruck kommt, wird durch die wissenschaftlich-asketische Sublimierung Michels letztlich erfolgreich negiert und überwunden.

Huysmans Durtal vollzieht seinen Abstieg in die Untiefen der Spiritualität in einem apollinischen Panzer, der Rüstung des Dandys, sprich: geschützt durch seine rein ästhetisch definierte Motivation.

Die Natur, oder der kulturelle Imperativ eines Zurück zur Natur, wie er das rousseauistische Fin de Siècle des 20. Jahrhunderts prägte (glaubt man zumindest Michel Houellebecq), ist in der sadeschen Definition eine Kombination aus Lust und Gewalt. Beziehungsweise heißt Natur Zerstörung, die durch Lust und Gewalt in Szene gesetzt wird. Ist die Bejahung von Natur, wie auch immer definiert, ein romantischer

Imperativ, so handelte es sich wohl bei Sade um einen unfreiwilligen Romantiker besonderer Sorte, um einen Ahnherrn schwarzer Romantik, obschon ihn mit den üblichen Verdächtigen Byron, Poe, Baudelaire weder Stil noch Topoi vereint. Das romantisch begründete, ästhetisch sich ausdrückende Interesse am Bösen, weniger als ethische denn vielmehr historisch-ästhetische Kategorie, vereint dennoch diese unterschiedlichen Autoren und ihre Werke.

Joris-Karl Huysmans *Là-bas* spiegelt in besonders intensiver Weise den Zusammenhang zwischen dekadentem Ästetentum und historisch-ästhetischer Recherche der Kategorie des Bösen. Die Naturferne des dekadenten Protagonisten ist in gewisser Hinsicht eine ästhetizistische Anverwandlung der Natur. Doch in welcher Hinsicht bezieht sich das dekadente Artistentum überhaupt auf die Natur als essentielle Kategorie? Können wir angesichts der Naturferne Baudelaires respektive Huysmans die Beziehung zu einer solchen metaphysischen Dimension überhaupt in Anschlag bringen?

So führt Karl Heinz Bohrer in einem Abschnitt seiner Schrift *Die Grenzen des Ästhetischen*, betitelt „Naturgefühl ist kein Gefühl der Natur“, das dekadente Artistentum Baudelaires zwar als antirosseauistischen Widerspruch zum romantischen Verständnis von Kunst als Ausdruck der Natur ein. Dennoch handelt es sich – so zeigt Bohrer anhand der Verwurzelung des Gedichts „Le Confiteur de l’Artiste“ in der romantischen Tradition – weniger um eine Verneinung der Essentialität von Natur, sondern vielmehr um eine subjektivistische Anverwandlung derselben. In Bezug auf „Le Confiteur de l’Artiste“ sowie auf Baudelaires Aussage aus dem *Spleen de Paris*, das Studium des Schönen sei ein Duell, bei dem der Künstler vor Entsetzen aufschreie, ehe er besiegt werde, meint Bohrer:

Die unendliche Natur ist hier das Erhabene, das sich von dessen romantisch-klassizistischer Fassung dergestalt gelöst hat, als die Nichtdarstellbarkeit des unendlich Erhabenen, die schon in der Romantik thematisiert wurde, nunmehr zur Gesetzesformel einer neuen Ästhetik des Schreckens wird, die keine Ästhetik der Natur mehr sein kann und will. (Bohrer 1998, S. 96)

Der Schrecken ist, so suggeriert Bohrer an dieser Stelle folgende Rekurs auf Pascals Satz „Das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume erschreckt mich“, die Angst des

Menschen vor dem Nichts und der Unendlichkeit als Attribute der Natur (weniger im Sinne der Theorie des *Horror vacui* als Beschreibung der Bewegungsrichtung von Materie, sondern verstanden als Eigenheit der Natur selbst). Der naturferne Postromantiker Baudelaire verwandelt also, so Bohrer, die Objektivität der romantischen Naturschau in eine subjektive Dimension metaphysischen Schreckens. Die Undarstellbarkeit der Natur und ihrer Attribute wird zum Medium einer ästhetischen Bezugnahme auf das Wirken des Bösen. Die von Bohrer in den Vordergrund gerückte These einer Immanenz des Ästhetischen ist keinesfalls kurzzuschließen mit der Antiontologie der Dekonstruktion. So wird die Metaphysik bei Bohrer keinesfalls einer von Heidegger geforderten Destruktion ausgesetzt. „Es gibt immer noch die metaphysische Beziehung“ (ibid.), lautet Bohrers Schlussfolgerung seiner Analyse der Naturferne Baudelaires. Doch wurde die romantische Kategorie der unendlichen Natur in der *Décadence* zu einer Form negativer Spiegelung des Autorsubjekts, das sich im Zustand einer ängstlichen Befremdung angesichts des Erhabenen nicht anders zu helfen weiß als die Angst vor der eigenen Bedeutungslosigkeit vor dem Hintergrund einer allmächtigen Natur zu projizieren. Somit wird das Ästhetische zu einer negativen Dimension menschlicher Spiritualität. Das unbekannte, vermeintlich undarstellbare Außen ist bloß Spiegel, vor dem das Subjekt erschrickt.

Die Repräsentation der Natur als tödliche Zerstörung wird durch die Logik der negativen Spiritualität zu einer Zerstörung der Natur, einer Darstellung der Natur als rituelle Morbidität. Die chthonische Gottheit Astarte, den Altar eines der Satanisten in *Là-bas* schmückend, verrät diesen heidnischen Aspekt der ritualisierten Antithese zu Christus. Astarte, das phönizische Pendant der Aphrodite, Liebes- und Kriegsgöttin sowie Vorlage für den - allerdings männlichen - christlichen Dämon Astarot, sprengt die christliche Einklammerung, innerhalb derer sich *Là-bas* im Großen und Ganzen bewegt. Das chthonische Element durch die Astarte-Referenz weist jedoch deutlich über die christliche Nivellierung der Eigenständigkeit des Bösen wie auch über den manichäischen Dualismus selbst hinaus. Die Handlungen des gefallenen katholischen Kanonikers Docre, die auf Blasphemie zielen, die Rituale der Hostienschändigung, sind der christlichen Einklammerung selbstverständlich weiterhin geschuldet. Doch die heidnisch-chthonische Potenz des praktizierten Satanismus nicht als bloß antithetische Position zur christlichen

Verkündung sondern ebenfalls als Huldigung der Mächte der Natur ist offensichtlich.

Doch wir wollten nicht allein schauen, inwiefern die besprochenen Autoren einem natürlichen Lustprinzip, mehr oder weniger deutlich, nachzugeben scheinen. Wir gehen sehr wohl den moralischen Haltungen nach, welche die von uns besprochenen Autoren dem Menschen und dem Universum gegenüber eingenommen haben. Diese können durchaus mit den christlichen Paradigmen übereinstimmen.

Der moralische Hintergrund der behandelten Zeitalter spielt eine Schlüsselrolle beim Verständnis der unzeitgemäßen Perspektive der Autoren, die auf den ersten Blick eine konservative Haltung gegenüber dem Zeitgeist einzunehmen scheinen. Die alltagssprachliche Bedeutung des Begriffes unzeitgemäß, veraltet oder unmodern, legt eine konservative Leseweise nahe. Doch die damit einhergehende Ansicht, die behandelten Standpunkte seien konsequenterweise illiberal, wird dem voreingenommenen Leser den Blick auf die ästhetisch-[progressive Stoßrichtung Huysmans und Houellebecqs nur verstellen. Eine sich avantgardistisch-teleologisch gerierende Moderne, also eine die Zukunft affirmierende Kunstform, wird vom *Fin de siècle* sicherlich verworfen. Huysmans und Houellebecqs Romane sind hingegen voller Fluchtbewegungen in die Vergangenheit, in das Spirituelle, in das Posthumane, in das Ästhetische oder in das Utopische. Dennoch beginnen sie im Realen und sie finden, nach mancherlei Eskapaden, wieder ins Reale zurück. Die Objektivität des kynischen Satirikers, sein klarer Blick auf die eigene Epoche als unhintergebares Medium auch der eigenen Kritik an ihr, ist Grundlage einer naturalistischen Spiritualität oder spirituellen Negativität.

Die Sinnesentregelung bei Arthur Rimbaud, die *Correspondances* Charles Baudelaires, der spirituelle Naturalismus bei Huysmans; diese Beispiele verweisen allesamt auf eine Tradition der modernen französischen Literatur: die Suche nach einer metaphysischen, gleichsam objektiven Sprache, die das Reale und das Spirituelle gleichsam umfasst. Die synästhetische Methode bei Arthur Rimbaud, allerdings im Besonderen die *Correspondances* Baudelaires, die Übereinstimmungen zwischen Materie und Geist in ästhetischer Harmonie und die Vernichtung sowie subversive Reinszenierung derselben durch die Moderne definieren einen Grundzug einer sich speziell in der französischen

Literatur wiederfindenden antimodernen Haltung, die jedoch weniger überkommene literarische Sprache reinszeniert, sondern vielmehr jeweils neue literarästhetische Kapitel aufschlägt.

Huysmans und Houellebecq sind prominente Vertreter eines solchen progressiven Konservatismus und kultivieren eine vergleichbare Pose, die sich irgendwo zwischen Kynismus und Dandyismus verorten lässt. Die gesellschaftliche Provokation, die beide verantwortet haben, scheint den außerliterarischen Bereich für die literaturwissenschaftliche Debatte erneut salonfähig zu machen, da die in den Romanen inszenierten Autor-Doubles (Durtal, Michel/Bruno) für eine stets antiästhetisch aus sich herausweisende Romanstruktur konstitutiv sind. Der antiästhetische Stil verneint jedoch weder den Ästhetizismus der Protagonisten noch negiert er Literatur überhaupt. Er generiert sich als offenes System, das den Leser aus dem literarischen Text in die Bereiche systematisch-wissenschaftlicher Reflexion und lebensweltlicher Bezüge hinausträgt - respektive diese Zusammenhänge in den Text hineinträgt. Den der Studie über Lovecraft zugrunde liegenden antiästhetischen Impuls, die Kritik am Stilbegriff und die realistisch-biografische Darstellung des Lebens Lovecrafts führt direkt zu einer Charakterisierung des Autors als Einzelgänger, die wiederum als wesentliche Voraussetzung für den literarischen Schaffensprozess definiert wird. Dieser Querverweis über Isolation im Sozialen zu schöpferischer Singularität im Ästhetischen entspricht einer Identitätsanschauung, die keine Reduktion auf nur eine Seite der Betrachtung zur Folge hat. Doch Huysmans Herausforderung einer naturalistischen Spiritualität bedarf eines Übergangs zwischen den Polen. Diese Schwelle ist die Negativität, die als Natur der Vernichtung, als Isolation und Separation, als kalte Entropie, faszinierendes Böses, Herausforderung durch das Un-Menschliche und Versprechen auf Befreiung von dogmatischen Dichotomien sowie bürgerlicher Durchschnittlichkeit in den Texten auftaucht. Die dort zum Ausdruck gelangte Negativität bildet das Schanier. Wir erinnern uns an Durtals Visualisierung der Kreuzigung Grünewalds. Es ist der Schmerz und das Sterben als Teleologie der Darstellung, die den Schlüssel zum Verständnis einer mit Geist erfüllten Materie liefern.

Doch legt vielmehr Sade mit seinem Begriff einer allumfassenden Natur nicht den Grundstein für eine reduktionistische Weltanschauung? Würde die totalitäre Geste einer

solchen monokausalen Erklärung der Weltzusammenhänge nicht tatsächlich alle Dinge auf eine unhintergehbare Substanz zurückführen, anstelle durch das Prinzip der Multiperspektivität radikal alle Letztbegründungen in Frage zu stellen?

Der *View from Nowhere*, der eben nicht eine Perspektive unter unendlich vielen, sondern eine objektive Position darstellt, ist kaum zu verteidigen, ohne in den Geruch zu gelangen, einer totalitären Ideenwelt mit autoritären politischen Implikationen Vorschub zu leisten. Natürlich könnten wir, wollten wir dieser Frage ausweichen, die phänomenologische Verfasstheit der Kunstwerke rauf- und runterdeklinieren. Wir könnten uns, wie wir es zum Teil getan haben, in die formale Nahbetrachtung eines Close Readings begeben, ohne eine letzte Bedeutung zu fixieren. Doch die Frage, die sich unausweichlich stellt, soll hier einer vorläufigen Antwort zugeführt werden: Es ist die Frage nach der Immanenz des Geistes. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint die Natur bei Sade oder der Wille zur Macht bei Nietzsche weniger als Verrat an der multiperspektivistischen Welt, sondern als Belebung der Materie mit Geist. Ein solcher panpsychischer Ansatz transformiert das Materielle ins Geistige und vice versa. Die Transsubstantiation oder Transsignifikation, in der katholischen Lehre das Dogma von der eucharistischen Präsenz Christi, mag als Modell für die Identitätsschau von Zeichen und Bezeichnetem übertragbar sein; in diesem Sinne zumindest möchten wir es in die literaturwissenschaftliche Diskussion einführen und Huysmans *Là-bas* als wesentliche Folie dieses Gedankens verstanden wissen. Die Transsignifikanz von der wir sprechen, kennt zwei Seiten. Die Hostie wird zum Leib Christi, andererseits wird Jesus zum bloßen materiellen Etwas - ein Stück Brot, dessen Zerstückelung oder sexuelle Fetischisierung den Geist Gottes selbst zum Objekt hat. Erst die Transsubstantiationslehre macht den Leib Jesu zum schändbaren Objekt. Diese Zwangsläufigkeit des Blasphemischen ist der spirituell-naturalistischen Betrachtung eigen.

Die Medizin, angewandte Naturwissenschaft zum einen, unkonventionelle, auf spiritistischen oder abergläubischen Annahmen beruhende magische Anwendung zum anderen, ist der Prüfstein, der eine Entscheidung des Mediziners verlangt - eine Entscheidung zugunsten des Materialismus oder zugunsten des Idealismus, fragt der Mediziner doch nach Zuständen des Körpers, die Ausdruck einer wie auch immer gearteten Verwerfung der geistigen Welt sein könnten. Die Kritik Des Hermies am Materialismus der Schulmedizin ist eine Kritik an dem scheinbaren Reduktionismus, der

im Leugnen der spirituellen Sphäre besteht. Die Angst, Opfer einer satanistischen Verwünschung oder dämonischen Besessenheit zu sein treibt die Protagonisten im Glockenturm um. Doch zugleich betreibt Huysmans die psychologische Interpretation einer solchen dämonischen Besessenheit. Durtals Geliebte, Mme Chantelouve, entspricht so ganz der Vorstellung eines Succubus, eines weiblichen Alps, dessen erotische Aktivität dem willenlosen Schläfer alle Lebensgeister raubt und dessen Gesundheit schwächt. Es ist jedoch die Frage zu stellen, inwiefern eine verborgene Aktivität des vermeintlichen Opfers vorliegt, der dem traditionellen Volksglauben gemäß zwar seine Schwäche der vampirartigen Aktivität des Succubus geschuldet sieht, im Grunde genommen jedoch aktiv nach Schwächung des Willens und der Moral sucht. Der dekadente Künstler interpretiert sich in den Kontext eines solchen Ausgeliefertseins hinein, um letztlich die ästhetische Dimension einer solchen Konstellation zu erfahren.

Nachtrag

Wir verstehen, dass Huysmans und Houellebecq als Dandy und Kyniker zwei zuwiderlaufende Perspektiven verfolgen. Doch wir haben gesehen, dass sie vor dem Hintergrund einer spirituellen Negativität zwei Seiten einer Medaille beschreiben: Huysmans blickt zurück, um (in) aus der Vergangenheit eines dunklen Mittelalters das Licht der Selbstapotheose des ästhetischen Subjekts aufscheinen zu lassen. Houellebecq hingegen schaut nach vorne, um in einer Zukunft der De-Individualisierung das Antlitz einer verlorenen, vielleicht ganz und gar fiktiven Humanität als Erinnerung präsent zu halten.

Der Astrologe Johannès bezieht sich auf das Versprechen eines goldenen Zeitalters des Häretikers Eugène Vintras, wenn er von der Rolle des heiligen Geistes bei der Reinigung des Körperlichen spricht:

Oui, il doit nous purifier et l'âme et le corps.

— Comment le corps ?

— L'action du Paraclet, reprit l'astrologue, doit s'étendre au principe de la génération ; la vie divine doit sanctifier ces organes qui, dès lors, ne peuvent plus procréer que des êtres d'élection, exempts des boues originelles, des êtres qu'il ne sera plus nécessaire d'éprouver dans le fourneau de l'humiliation, comme dit la bible. Telle était la doctrine du prophète Vintras, cet extraordinaire illettré qui a écrit de si solennelles et de si ardentes pages. Elle a été continuée, amplifiée, après sa mort, par son successeur, par le Dr Johannès.

— Mais alors c'est le Paradis terrestre ! s'écria des Hermies.

— Oui, c'est le règne de la liberté, de la bonté, de l'amour !

(Huysmans 1985, S. 316)

Diese Festschreibung alles Positiven im Menschen im Sinne einer durch einen körperlichen Filterungsprozess realisierten Utopie erinnert natürlich an Houellebecqs Projektion posthumaner Klon-Generationen. Das Wirken des Paraklets in der Vorstellung Johannès ist das einer Erlösung von Geschichte.

Die Antiästhetik der *Particules élémentaires* ist die kynische Reaktion auf eine Welt, die einem moralischen System nicht standhält, welches der Autor aufrecht zu erhalten sucht. Wobei dieser jedoch eine solche moralische Position gegenüber der Gesellschaft nicht als Bastion des Rückzugs aus derselben zu nutzen sucht, sondern sich vielmehr inmitten der Dystopie verortet, mittels welcher er seinen Abscheu gegenüber der westlichen Zivilisation des 20. Jahrhunderts kundtut. Zunächst ist die Autorperspektive, wie sie sich im literarischen Double Michel manifestiert, in der Realität des 20. Jahrhunderts verortet, ohne Möglichkeit auf Transzendierung der gesellschaftlichen Situation. Die in den Romanen Ausdruck findenden Utopien eines Paradieses auf Erden, einer Gesellschaft aus Klonen wie in den *Particules élémentaires* oder aus Wesen, die einer organischen Reinigung durch den Heiligen Geist unterzogen wurden, wie in *Là-bas*, haben wir darüber hinaus als spezifisch materialistische Version einer idealistischen Geschichtsbetrachtung eingeordnet. Bis zu diesem Punkt ist jedoch die Kritik der Protagonisten an den Verfallserscheinungen der Epoche immer nur relativ zu betrachten, da ihre Persönlichkeiten selbst Symptome eben dieser Auflösungserscheinungen zeitigen. Diese Immanenz der kynischen Kritik, Immanenz verstanden als Verhaftetsein in den Grenzen

der Möglichkeiten und der Erfahrungen des Realen, vereint Tendenzen unterschiedlicher Stoßrichtungen: zum einen die idealistische Kritik des moralistischen Geistes, zum anderen das naturalistisch repräsentierte Verhaftetsein an die *conditio humana*. Ähnlich wie Diogenes Kynismus Kehrseite eines idealistischen Platonismus ist, so bleibt die hier besprochene Negativität einer Spiritualität verhaftet, deren ausweglose Verzweiflung angesichts des Realen sie darstellt. Lovecraft gibt die Marschrichtung vor: der Ekel, der körperliche Schrecken vor dem Körperlichen selbst ist Zentrum einer Betrachtung, die sich jedoch nicht, wie Lovecraft später in seinen *Dreamland*-Geschichten, in sphärischen Träumen ihre Antithese sucht, sondern, ganz in bester kynischer Tradition, einen präzisen Blick auf die Ökonomie des Sexus und der Macht wirft. Wir erkennen bei Huysmans literarischem Double Durtal eine ähnlichen Wesenszug, obwohl Durtal die Möglichkeit einer Überschreitung dieser Grenzen der Erfahrung permant erforscht. Michel und Durtal gehen durch die Hölle. Durtals Antwort auf die Frage nach seiner utopischen Vision fällt recht kynisch aus:

— Qu’espérez-vous si vous n’avez pas foi dans la venue du Christ ?

— Moi je n’espère rien.

— Je vous plains, alors ; vrai, vous ne croyez à aucune amélioration pour l’avenir ?

— Je crois, hélas ! que le vieux ciel divague sur une terre épuisée et qui radote !

Le sonneur leva les bras et hocha tristement la tête.

(Huysmans, 1985 S. 319)

Die idealistische Sphäre hat für Durtal keinen wegweisenden Einfluss auf die materialistischen Gegebenheiten. Sie existiert parallel und verzweifelt höchstens am Verfall der Welt. Mehr Interaktion mit der spirituellen Sphäre geschieht aus Durtals Sicht im Realen nicht. Der moralische Kyniker hat nach seiner spirituellen Suche wieder zu sich selbst gefunden und mag seiner idealistisch motivierten Verzweiflung am Realen weiterhin mit schwarzem Humor oder mit Verstummen begegnen; ihm ist also weiterhin der Weg in die idealistische Utopie verschlossen – es sei denn, diese böte eine realistische, materialistische Dimension, wie Durtal mit seiner Nachfrage an Johannès zu

dessen Formulierung einer Reinigung des Körpers durch den Heiligen Geist nahelegt, oder wie etwa Houellebecqs Verständnis von der Genetik als geistesgeschichtlichem Wendepunkt bezeugt.

Wenn wir mit Camille Paglia argumentieren, dass die dionysische Welt der Natur die weibliche Komponente repräsentiert, die apollinische Formung dem männlichen Aspekt zuzuweisen ist (vgl. Paglia 1991), so ähneln die zum Teil recht unfreiwilligen männlichen Erben Sades, die Durtals und Michels der Moderne, bleichen Wiedergängern, die mit apollinischem Blick die dionysischen Gefilde heimsuchen. Sie kehren in ihrer Negativität die schöpferische Kraft der Natur in eine tödliche Indifferenz, womit sie das immanente Prinzip ihres Mediums Natur nur als permanente Transgression zu begreifen in der Lage sind.

Die Frage nach der Relevanz der Verweise auf den Satanismus stellt sich weniger als Pro und Contra einer pervertierten Religiosität. So erscheinen ebenso die Grausamkeiten der Helden in den Texten Sades weniger als Problem moralischen Zuschnitts, sondern vielmehr als Zuspitzung eines Arguments. Das Argument besteht in der Definition der äußeren Grenzen des Menschlichen, des Unmenschlichen im Menschlichen selbst, dem Erschrecken vor der Natur.

Der Begriff der negativen Spiritualität definiert eine ethische Perspektive, die auf keinerlei übergeordnete moralische Instanz verweist oder die Beschreibung der Wirklichkeit einer solchen unterordnet. Dieser Moralismus ohne Verankerung in einer ethischen Gewissheit sucht den Materialismus als Ausdruck des Bösen (Houellebecq) respektive das Böse als letzten Endes wünschenswerten Ausgang aus dem Materialismus zu markieren (Huysmans). Dieser Unterschied erweist sich als bloß graduell, da die Kategorie des Bösen in Form einer substantiellen Referenz in beiden Fällen als Maßstab möglichen Ausmaßes der Deregulierung menschlicher Gesellschaften dient. Für Houellebecq drückt sich das Böse in Separation und Entfremdung aus; die Selbstsetzung in der Separation ist bei Huysmans die letzte Bastion im Kampf gegen den Materialismus, das Schmierentheater des Sakrilegs letzter Ausdruck des Sakralen.

Gemein ist Huysmans und Houellebecq, dass sie den Maßstab für das Böse weniger in der externen Referenz einer moralischen Gewissheit verankert sehen, sondern vielmehr

in seinem immanenten Vorkommen. Somit geraten ihre Perspektiven auf die jeweilige Wirklichkeit zu einer Analyse des Bösen als spirituelle Verfasstheit des Realen.

Bibliographie

Abrams, M. P. Mulligan, A. D. Carleton, A. D. Asmundson, G. J. G.: „Prevalence and correlates of sleep paralysis in adults reporting sexual abuse”. In: *Journal of Anxiety Disorders*, 22, S. 1535ff, 2008.

Acker, Kathy: *Bodies of Work*, London, 1997.

Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam, 1947.

Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, [Frankfurt a.M. 1966] Darmstadt, 1998 .

Adorno, Theodor W.: *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, Frankfurt am Main, 2007

Airaksinen, Timo: *The philosophy of the Marquis de Sade*, London, New York, 1995.

Allison, David B. / Roberts, Mark S. / Weiss, Allen S.: *Sade and the narrative of transgression*, Cambridge, New York, 1995.

Ansart, Guillaume: *Réflexion utopique et pratique romanesque au siècle des Lumières. Prévost, Rousseau, Sade*, Paris, 1999.

Arieh, Ben-Naim: *Entropy Demystified - The Second Law Reduced to Plain Common Sense*. New Jersey, 2008.

Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, Düsseldorf, 2001.

Augustinus, Aurelius: *Vom Gottesstaat*, München, 2007.

Bakhtine, Mikhaïl: *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, 1970.

Balchin, Nigel: *The anatomy of villainy*, London, o.J.

Barthes, Roland: „L'Arbre du Crime“ in *La Pensée de Sade: Tel Quel*, n. 28, 1967.

Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, 1971.

Baruzzi, Arno: *Aufklärung und Materialismus im Frankreich des 18. Jahrhunderts; La Mettrie, Helvétius, Diderot, Sade*, München, 1968.

Bataille, Georges: *L'érotisme*, Paris, 1957.

Bataille, Georges: *Sade et la morale* in *La Profondeur et le rythme*, Grenoble, Paris, 1948.

Bataille, Georges: *Œuvres Complètes, tome VIII*, Paris, 1979.

Bataille, Georges: *La littérature et le mal*. Paris, 1990.

Bataille, Georges: *Les larmes d'éros*, Paris, 1961.

Baudrillard, Jean: *L'illusion de la fin ou La grève des événements*, Paris, 1992.

Beaujour, Michel: „Peter Weiss and the futility of sadism“ in *The house of Sade* in *Yale French studies*, n. 35, 1965. New Haven, Conn.: Yale French studies, 1965.

Beauvoir, Simone de: „Faut-il brûler Sade?“ in *Les Temps Modernes*, n. 74, 1951.

Beilharz, Alexandra: *Die Decadence und Sade. Untersuchungen zu erzählenden Texten des Französischen Fin de Siècle*, Stuttgart, 1997.

Benz, Ernst: *Kosmische Bruderschaft. Die Pluralität der Welten. Zur Ideengeschichte des Ufo-Glaubens*. Freiburg i. Br. 1978.

- Blake, Roger: *The Passion of Pain*, Detroit, 1965.
- Bodin, Jean: *La Démonomanie des Sorciers*, o.O., [1580]1988.
- Boutoute, Éric: *Sade et les figures du baroque*, Paris, 1999.
- Bohrer, Karl Heinz: *Die Grenzen des Ästhetischen*, München, 1998.
- Borie, Jean: *Huysmans : Le Diable, le célibataire et Dieu*, Paris, 1991.
- Brown, Peter (Hrsg.): *The Book of Kells*, New York, 1980.
- Castillo Durante, Daniel: *Sade ou L ombre des lumières*, New York, 1997.
- Cheyne, J. A. Girard, T. A.: „The body unbound. Vestibular-motor hallucinations and out-of-body experiences”. In: *Cortex*, 45, S. 201ff, 2009.
- Clément, Murielle Lucie: *Houellebecq, Sperme et sang*, Paris, 2003.
- Cogny, Pierre: *Huysmans : à la recherche de l'unité*, Paris, 1953.
- De Landa, Manuel: *War in the Age of Intelligent Machines*, New York, 1991.
- Dean, Carolyn J.: *The self and its pleasures: Bataille, Lacan, and the history of the decentered subject*, New York, 1992.
- Deleuze, Gilles: *Presentation de Sacher-Masoch*, Paris, 1967.
- Delon, Michel: „Sade face à Rousseau“, in *Europe. Revue littéraire mensuelle*, Paris, 1972.

Delon, Michel: *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, 1988.

Delon, Michel: *Le savoir-vivre libertin*, Paris, 2000.

Derrida, Jacques: *Eperons. Les Styles de Nietzsche*, Paris, 1978.

Didier, Béatrice: *Sade. Une écriture du désir*, Paris, 1976.

Douglas, Mary: *Natural Symbols*, New York, 1970.

Dourthe, Pierre: „Bellmer et Sade - une contestation du corps“, in: *Bellmer. Le principe de la perversion*, Paris, 1999.

Fauskevåg, Svein Eirik: *Sade ou la tentation totalitaire. Étude sur l'anthropologie littéraire dans La nouvelle Justine et l'Histoire de Juliette*, Paris, 2001.

Fechner, Gustav Theodor: *Die Seelenfrage. Ein Gang durch die sichtbare Welt, um die unsichtbare zu finden*, Leipzig, 1861.

Foucault, Michel: *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, 1961.

Foucault, Michel: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966.

Foucault, Michel: *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, 1976.

Frappier-Mazur, Lucienne: *Sade et l'écriture de l'orgie: pouvoir et parodie dans l'Histoire de Juliette*, Paris, 1991

Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957.

Gallop, Jane: *Intersections: a reading of Sade with Bataille, Blanchot, and Klossowski*, Lincoln, 1981.

Gibbons, B. J.: *Spirituality and the Occult: From the Renaissance to the Modern Age*, London, 2001.

Gilles, Ernst: *La mort dans le texte. Colloque de Cerisy*, Lyon, 1988.

Gorer, Geoffrey: *The revolutionary ideas of the Marquis de Sade*, London, 1934.

Guicheney, Geneviève. Chérass, Jean A.: *Sade, j'écris ton nom Liberté*, Paris, 1976.

Hernadi, Paul (Hrsg.): *The Rhetoric of Interpretation and the Interpretation of Rhetoric*, o.O., 2001.

Hobbes, Thomas: *Leviathan or the Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil*, Oxford, 1965

Hoffmann, Dieter: *Die Figur des Libertin: Überlegungen zu einer politischen Lektüre de Sades*, Frankfurt, New York, 1984.

Houellebecq, Michel: *Contre le monde, contre la vie*, Paris, [1991] 2006.

Houellebecq, Michel: *Les particules élémentaires*, Paris, 1998.

Houellebecq, Michel: *La possibilité d'une île*, Paris, 2005.

Huxley, Aldous: *Brave New World*, New York, 1932.

Huxley, Aldous: *Island*, New York, 1962.

Huysmans, Joris-Karl : *À rebours*, Paris, 1884.

Huysmans, Joris-Karl: *Là-Bas*, Paris, [1891] 1985.

Huysmans, Joris-Karl: *En route*, Paris, 1895.

Huysmans, Joris-Karl: *La cathédrale*, Paris, 1898.

Jung, Carl Gustav: *Der Mensch und seine Symbole*, Freiburg 1968.

Kleine, Sabine: *Zur Ästhetik des Häßlichen: von Sade bis Pasolini*, Stuttgart, Weimar, 1998.

Klinger, Cornelia. Müller-Funk, Wolfgang (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Avantgarden*, München, 2004.

Klossowski, Pierre: *Sade, mon prochain*, Paris, 1947.

Klossowski, Pierre: *Tableaux vivants. Essais critiques 1936-1983*, Paris, 2001.

De Laclos, Pierre Choderlos: *Les liaisons dangereuses*. Paris, 1876.

La Mettrie, Julien Offray: *L'Homme machine*, Hildesheim, 1970

Lacan, Jacques: *Écrits II*, Paris, 1971.

Lachmann, Gary: *Politics and the Occult*, Wheaton, 2003.

Lange, Wolfgang: „Houellebecqs *Elementarteilchen* und die mennipeische Satire“. In: Gert Theile (Hrsg.): *Das Schöne und das Triviale*, Paderborn, 2003.

Laotse / Wilhelm, Richard (Übers.): *Tao te king*, Jena, 1919.

LaVey, Anton Szandor: *The Satanic Bible*, New York, 1969.

Lombroso, Cesare: *L'uomo delinquente. In rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie*, Turin, 1876.

Lovecraft, H.P.: *The H.P. Lovecraft Omnibus*, Vol. 1-3, London, 1994.

Lovecraft, H.P.: *To Quebec and the Stars*, West Kingston, 1976.

Lovecraft, H.P.: *Selected Letters*, Vol. 1, Sauk City, 1965.

Milton, John: *Paradise Lost and other Poems*, New York, [1667] 2003.

Nagel, Thomas: *The View from Nowhere*, New York, 1986.

Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe*, Ed. Colli, G. / Montinari, M., München, 1988.

von Nettesheim, Heinrich C. Agrippa: *Die magischen Werke*, Wiesbaden, 1997.

Paglia, Camille: *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New York, 1991.

Paglia, Camille: *Sex, Art, and American Culture*, New York, 1992.

Pell, Derek: *The Marquis de Sade's Elements of Style*, New York, 1996.

Psellus, Michael: *De operatione Dæmonum*, Nürnberg, 1838.

Redbeard, Ragnar: *Might is Right*, o.O., [1890] 1984.

Remy, Nicholas. Summers, Montague (Hrsg.): *Demonolatry*, Whitefish, [1929] 2003.

Roger, Philippe: *Sade, la philosophie dans le pressoir*, Paris, 1976.

Roger, Philippe: *Sade et la Révolution* in *L'écrivain devant la Révolution (1789-1820)*, Grenoble, 1990.

De Sade, Donatien Alphonse François, Delon, Michel (Hrsg.): *Œuvres*, Paris, 1990

De Sade, Donatien Alphonse François *Les infortunes de la vertu*, manuscrit de D.A.F. de Sade, Paris, 1995

Sartre, Jean-Paul: *L'Être et le néant*, Paris, 1943.

Seifert, Hans-Ulrich: *Sade, Leser und Autor: Quellenstudien, Kommentare und Interpretationen zu Romanen und Romantheorie von D.A.F. de Sade*, Frankfurt am Main, 1983.

Sinistrari, Ludovico Maria: *Demoniality; or, Incubi and succubi; a treatise wherein is shown that there are in existence on earth rational creatures besides man, endowed like him with a body and a soul, that are born and die like him, redeemed by Our Lord Jesus-Christ, and capable of receiving salvation or damnation*, Charleston, o.J.

Sollers, Philippe: *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, 1971.

De Spinoza, Benedictus: *Theologisch-politischer Traktat*, [Amsterdam 1670] Hamburg, 1994.

Steinfeld, Thomas (Hrsg.): *Das Phänomen Houellebecq*, Köln, 2001.

Stobbe, Heinz-Günther: *Vom Geist der Übertretung und Vernichtung*, Regensburg, 2002.

Summers, Montague (Hrsg.). Institoris, Heinrich. Sprenger, Jakob: *The Malleus maleficarum of Heinrich Kramer and James Sprenger*, New York, 1971.

Treut, Monika: *Die grausame Frau. Zum Frauenbild bei de Sade und Sacher-Masoch*, Basel, 1984.

Ungerer, Tomi: *Erotoscope*, Köln, 2002.

Wesemael, Sabine van: *Michel Houellebecq*, Amsterdam, 2004.

Wright, Doug: *Quills: Screenplay*, Virginia, 2000.

Zola, Emile: *L'assommoir*, Paris, [1878]1999.

Inhalt

Methodologische Vorbemerkung.....	4
Einleitung.....	6
Der Text und das Reale als Parallelwelten.....	7
Konservatismus und die Kategorie des Endes.....	9
Objektivismus und Ethik.....	10
Huysmans und Houellebecq tief unten.....	11
1. Sade und das Böse als Wille der Natur.....	13
Die Moderne rezipiert Sade.....	14
Atheismus und die Kategorie der Natur: Sades Positionen.....	16
Sades Clash der Weltanschauungen: Dialogue.....	18
Sade, ein schwacher Atheist?.....	22
Die Immanenz des Bösen.....	25
2. Huysmans Naturalismus des Geistes.....	28
Huysmans und das Reale.....	29
Durtals spirituell-ästhetische Suche in <i>Là-bas</i>	31
Positionen Durtals.....	33
Spirituelle Naturalismus in der Kunst.....	36
Spirituelle Selbst- respektive Fremdbestimmung.....	38
Huysmans und der psychophysische Parallelismus.....	39
Relativismus vs. View from Nowhere.....	41
Der theistische Satanismus.....	42
Die gesuchte Verführung.....	45
Der Des Esseintes des Hundertjährigen Krieges: Gilles de Rais à rebours.....	53
Das Verlangen des Succubus.....	59

3. Houellebecqs kynische Metaphysik.....	69
Den Ekel transformieren.....	70
Aristokratie und Nihilismus.....	81
Lovecraft mit Houellebecq.....	75
Lovecrafts Antiästhetik.....	77
Masochistisch gewendeter Rassismus.....	79
<i>Les Particules élémentaires</i> : der Nihilismus der Spätmoderne.....	85
Die Rückkehr des Autors.....	88
Houellebecq und der Poststrukturalismus.....	90
Der Wunsch nach Todesüberwindung.....	95
Bataille und das Andere.....	97
Alternativen.....	101
From Lust to Murder vs. sozialdemokratische Libertinage.....	105
Sade und die schlechte Nachricht.....	109
Die Wirklichkeit des Bösen.....	113
Houellebecq und der daoistische Konservatismus.....	119
Das Ende der Geschichte.....	122
Der posthumane Klon, Triumph des letzten Menschen?.....	125
Der letzte Mensch und seine Religion.....	132
Laotse und ein nihilistischer Konservatismus.....	133
Der Kältetod.....	135
4. Nachreden.....	137
I. Sade.....	138
II. Das Böse.....	139
III. Der Tempel des Apoll.....	142
Nachtrag.....	150
Bibliographie.....	155