

DRASTIK

Zur Logik und Ästhetik eines populärkulturellen Paradigmas

Esteban Sanchino Martinez

Komparatistik

DRASTIK

Zur Logik und Ästhetik eines populärkulturellen
Paradigmas

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades „Dr. phil.“
an der
Westfälischen Wilhelms-Universität, Münster (Westf.)

vorgelegt von

Esteban Sanchino Martinez

aus Geseke

2016

Erstgutachter: Prof. Dr. Moritz Baßler
Zweitgutachter: Prof. Dr. Mark Stein
Tag der mündlichen Prüfung: 18.07.2017

Esteban Sanchino Martinez

DRASTIK



Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

Reihe XII

Band 24

Esteban Sanchino Martinez

DRASTIK

Zur Logik und Ästhetik eines populärkulturellen Paradigmas

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster

<http://www.ulb.uni-muenster.de>



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.

<http://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Esteban Sanchino Martinez

„DRASTIK. Zur Logik und Ästhetik eines populärkulturellen Paradigmas“

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XII, Band 24

Verlag readbox publishing GmbH – readbox unipress, Münster

<http://unipress.readbox.net>

Zugl.: Diss. Universität Münster, 2017

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz vom Typ 'CC BY 4.0 International'

lizenziert: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Von dieser Lizenz ausgenommen sind Abbildungen, welche sich nicht im Besitz des Autors oder der ULB Münster befinden.



ISBN 978-3-8405-0209-5

(Druckausgabe)

URN urn:nbn:de:hbz:6-95139548198

(elektronische Version)

direkt zur Online-Version:

© 2019 Esteban Sanchino Martinez

Alle Rechte vorbehalten

Satz:

Esteban Sanchino Martinez

Umschlag:

ULB Münster



Die jetzigen Dramatiker gehen häufig von einem falschen Begriff des Dramas aus und sind
Drastiker: es muß bei ihnen um jeden Preis geschrieen gelärmt geschlagen geschossen
getötet werden.
Friedrich Nietzsche

What is important now is to recover our senses.
We must learn to *see* more, to *hear* more, to *feel* more.
Susan Sontag

Inhalt

<i>Einleitung</i> : Zwischen »durchschlagender Wirksamkeit« und »letztem Dreck« der Kulturindustrie. Auf dem Weg zu einem Begriff ästhetischer Drastik	I
I Theoretische Modellierungen	31
1 Der Beginn des ästhetisch Drastischen – Friedrich Schlegel (1798)	31
a) Das <i>Athenäum</i> -Fragment 42 und das Konzept der <i>progressiven Universalpoesie</i>	31
b) Die moderne Poesie und ihre Affinität zum drastischen Effekt	39
c) Drastische Rhetorik	45
d) Das Drastische als ambivalente wirkungsästhetische Kategorie	50
e) Drastik als Popularisierungsstrategie	54
2 Drastik als physisches Performance-Erlebnis – Carolyn Abbate (2004)	62
3 Drastik als ästhetischer Rest der Aufklärung – Dietmar Dath (2005)	69
a) Eine Theorie kulturindustrieller Drastik	69
b) Drastik als unpopuläre Populärkultur	72
c) Drastik als ästhetisch-poetologische Kategorie	75
d) Drastik als verquere Aufklärung	83
e) Drastik als strategischer Einsatz	94
4 Moral als Quelle der Drastik – Terézia Mora (2006)	102
5 Was also ist ästhetische Drastik? Resümee und Ausblick	114
II Drastik im Umfeld von Populärkultur und Postmoderne	135
1 Zum vorliegenden Verständnis von Populärkultur	135
2 Zum Begriff der ›Postmoderne‹ oder: Lyotard versus Fiedler	155
a) Lyotards scholastische Postmoderne und das Erhabene	156
b) Fiedlers populäre Postmoderne und das Drastische	171

III	Drastik und Metal – SLAYERS <i>Reign in Blood</i>	187
1	Zur Logik des Metal-Subfeldes	187
2	SLAYERS <i>Reign In Blood</i>	208
	a) »Enter to the realm of satan!« Moralische Grenzüberschreitungen	211
	b) »Modulistic Terror«: SLAYERS Poetik der modularen Evidenz	219
	c) Die dunkle Seite des populärkulturellen Archivismus	229
	d) »Death is all I see«: Enthaltene Deutlichkeit	240
	e) »Auschwitz, the meaning of pain«: <i>Angel of Death</i> als »authentische« Kunst?	248
IV	Drastik und Splatter – Lucio Fulcis L'ALDILà	267
1	Splatter: Zwischen problematischem Genre und ästhetischem Modus	267
2	Lucio Fulcis L'ALDILà	274
	a) »It's a plotless film«: Vom (Un-)Sinn des Nicht-Narrativen	278
	b) »... den Affekt als Entität zum Ausdruck zu bringen« – Fulcis Poetik der Affektbildautonomisierung	289
	c) »The eyes, her eyes, eyes ...« Der Blick und die (Zer-)Setzung des Sehens	299
	d) »an <i>absolute</i> film«: L'ALDILà als surrealistisches Theater der Grausamkeit	310
V	Drastik und Pop-Literatur – Bret Easton Ellis' <i>American Psycho</i>	321
1	Zur Ambiguität des Pop-Literarischen	321
2	Bret Easton Ellis' <i>American Psycho</i>	332
	a) Zwischen unrealistischem Unsinn und großer Allegorie	332
	b) Der routiniert-parasitäre Gebrauch der Diskurse – Ellis' Poetik der Überschwemmung I	342
	c) Drastik als Störfaktor des »Postmodernen« und Allegorischen – Ellis' Poetik der Überschwemmung II	357
	d) »Had it appeared on a movie screen recently?«: Drastik als Zeichen eines literarischen Paradigmenwechsels	376

Kurzer Exkurs zu Brinkmann und <i>Keiner weiß mehr</i>	383
VI How to be real in the age of mass culture? Drastik als Wirklichkeitserfahrung	391
VII Drastik oder: Das wenig beachtete Paradigma	405
Literaturverzeichnis	413
Tonträgerverzeichnis	441
Filmverzeichnis	443
Abbildungsverzeichnis	445
Textbeilage	447
Personenregister	461

Einleitung: Zwischen »durchschlagender Wirksamkeit« und »letztem Dreck« der Kulturindustrie. Auf dem Weg zu einem Begriff ästhetischer Drastik

Exposition

Jeder dürfte das kennen: Man wird sich auf einmal bewusst, dass man einen bestimmten Ausdruck zwar immer wieder zu hören und lesen pflegt, seine Bedeutung jedoch immer unklarer wird, je mehr man über ihn nachdenkt. Als ich vor einiger Zeit Freuds *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905) las, stieß ich auf eine Passage im zweiten Kapitel, in der es um den Zusammenhang von Moral und Hassseffekt geht, und dort heißt es:

Wir haben es noch nicht so weit gebracht, daß wir unsere Feinde zu lieben vermöchten oder ihnen nach dem Backenstreich auf die rechte Backe die linke hinhielten; auch tragen alle Moralvorschriften der Beschränkung im tätigen Haß noch heute die deutlichsten Anzeichen an sich, daß sie ursprünglich für eine kleine Gemeinschaft von Stammesgenossen gelten sollten. So wie wir uns alle als Angehörige eines Volkes fühlen dürfen, gestatten wir uns, von den meisten dieser Beschränkungen gegen ein fremdes Volk abzusehen. Aber innerhalb unseres eigenen Kreises haben wir doch Fortschritte in der Beherrschung feindseliger Regungen gemacht; wie es Lichtenberg drastisch ausdrückt: Wo man jetzt sagt: Entschuldigen Sie, da schlug man einem früher ums Ohr (Freud 1987: S. 112).

Jenseits des eigentlichen Gedankenganges stand plötzlich eine ganz andere Frage im Raum, und zwar: Warum war Lichtenbergs Satz »Wo man jetzt sagt: Entschuldigen Sie, da schlug man einem früher ums Ohr« für Freud *drastisch*? Was machte diese Aussage in den Augen des Psychoanalytikers zu einer drastisch formulierten Beobachtung? Ein Blick in den *Duden* verrät, dass ›drastisch‹ im Allgemeinen für »sehr deutlich« und »derb« steht. Nun erscheint Lichtenbergs Satz tatsächlich bereits auf den ersten Blick mit einer gewissen, aber nicht ganz einfach zu fassenden Derbheit und Deutlichkeit

verbunden zu sein. Aber wodurch wird dies genau erzeugt? Liegt die Derbheit und Deutlichkeit in der prägnanten Kürze, in der unzweideutigen Klarheit der Aussage, oder vielmehr in dem anschaulichen und sinnlichen Bild, das die wenigen Wörter evozieren können?

*

Im 21. Jahrhundert gehört das Adjektiv ›drastisch‹ zum Inventar der deutschen Alltagssprache. In Zeiten anhaltender Finanz- und Wirtschaftskrisen scheint diese Vokabel vor allem im Grundwortschatz des ökonomisch-politischen Diskurses omnipräsent zu sein; allenthalben ist die Rede von der drastischen Kürzung der Bankenboni und Zinsen, von der drastischen Herabstufung der Kreditwürdigkeit der Banken, von der drastischen Erhöhung der Gebühren an Bankautomaten sowie in regelmäßigen Abständen von einem drastischen Einbruch der Aktienwerte am Börsenmarkt. Diesen und ähnlichen Wendungen gemein ist der Wille, mit Rekurrenz auf dieses Adjektiv einen besonders wirkungsvollen und spürbaren Effekt zu beschreiben, der in der Regel als eher unerwartet und unangenehm wahrgenommen wird. Abgesehen vom ökonomischen Idiom ist es der medizinische und der im engeren Sinne ästhetisch-kunsttheoretische Diskurs, der auf den Begriff des ›Drastischen‹ mitsamt seinen grammatikalischen Abwandlungen zurückgreift. Eine ausführliche Begriffsgeschichte, die auf die unterschiedlichen Entwicklungslinien und diskursiven Akzentuierungen in der Semantisierung des Drastik-Begriffes einginge, ist bis heute für den deutschsprachigen Raum jedoch nicht geschrieben worden; was insofern verwundern muss, als der Begriff auch und gerade in der ästhetischen Theoriebildung seit der deutschen Frühromantik als mitunter selbstverständliches Prädikat immer wieder anzutreffen ist. Zu einem eigenständigen, nachschlagbaren Lemma der Ästhetik sowie der Geistes- und Kulturwissenschaften hat dieser Umstand bislang je-

doch nicht geführt.¹ Dass es dagegen mehr als nur kunsthistorische Gründe gibt, um sich näher mit dem *ästhetischen* Beschreibungspotenzial des Drastik-Begriffes zu beschäftigen, möchte die vorliegende Studie einsichtig machen.

Der Begriff des ›Drastischen‹ und alle von ihm ableitbaren grammatikalischen Variationen leiten sich etymologisch aus dem altgriechischen Adjektiv ›drāstikós‹ ab, das im deutschen Sprachgebrauch gängigerweise mit *wirksam*, *kräftig* und *tatkräftig* übersetzt wird. In einem post-antiken, wissenschaftlichen Kontext finden wir den Ausdruck das erste Mal schriftlich dokumentiert in seiner latinisierten Form im Umfeld des medizinischen Diskurses als »drastica remedia« in der in Schweinfurt gegründeten und weltweit ersten medizinisch-naturwissenschaftlichen Zeitschrift *Miscellanea curiosa sive ephemeridum medico-physicarum Germanicarum Academiae Caesareo-Leopoldinae Naturae Curiosorum* – kurz *Leopoldina* – von 1680 (Leopoldina 1680: 138).² Auch außerhalb des deutschsprachigen Raumes lässt sich alsbald in den signifikanten zeitgenössischen Lexika eine spezifisch medizinische Lesart dieses Begriffes finden. Das *Oxford English Dictionary* verzeichnet den ersten Eintrag dieses Begriffes in den Schriften des Naturphilosophen Robert Boyle um 1691, wo heißt es: »After this single taking of the drastick medicine had done working«. In Frankreich findet sich eine semantisch äquivalente Definition ab 1741 in Élie Col de Villars' *Dictionnaire françois-latin des termes de medecine*.³ Für den spanischen und italienischen Sprachraum dagegen lässt sich die Bedeutungsentwicklung des Begriffes erst im Laufe des 19. Jahrhunderts aufzeigen und ist in lexikografischer Hinsicht ausschließlich im medizi-

¹ So verzeichnet keines der aktuellen fachspezifischen Lexika, wie etwa die im Metzler-Verlag erschienenen Nachschlagewerke *Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*, das Lexikon *Ästhetik* oder das der *Literatur- und Kulturtheorie* einen Eintrag zum ›Drastischen‹ bzw. zur ›Drastik‹. Die bislang umfangreichste wortgeschichtliche Darstellung der Entwicklung und Verwendung der Lemmata ›drastisch‹ und ›Drastik‹ verzeichnet das *Deutsche Fremdwörterbuch* von Otto Basler u.a. (vgl. Basler u.a. 1999: S. 902ff.).

² Das *Deutsche Fremdwörterbuch* datiert diese Stelle in das »frühe 18 Jh.« (Basler u.a. 1999: S. 902), was angesichts eigener Recherchen nicht korrekt ist, wie am Erscheinungsdatum der *Miscellanea* (1680) zu sehen ist.

³ »DRASTIQUE. adj. *Drasticus, a, um*. On appelle médicamens drastiques ceux qui agissent promptement & avec force. En particulier on donne le nom de *drastiques* aux forts purgatifs. Ce mot est grec δρασιχος, *activus, actif*« (Villars 1741: S. 142).

nischen Diskurs verortet.⁴ Ein »drastisches« Medikament, so die eingeführte Bedeutung, ist eine Arznei, die *schnell* und *heftig* wirkt. In seiner substantivierten Form als ›Drasticum‹ ist der Begriff gleichbedeutend mit den in der damaligen Heilkunde stärksten Abführmitteln, wie im größten enzyklopädischen Werk des 18. Jahrhunderts, dem *Universallexikon* Johann Heinrich Zedlers von 1746, nachzulesen ist: »Drastica, werden die allerstärcksten Purgantia genennet« (Zedler 1731-1751: S. 1407). Noch ein halbes Jahrhundert später, etwa bei Johann Christian August Heyses *Allgemeines Wörterbuch zur Verdeutschung der in unserer Sprache gebräuchlichen fremden Wörter und Redensarten* von 1804, heißt die Definition: »drastisch, (in der Arzeneyk.) stark oder kräftig wirkend, heftig angreifend« (Heyse 1804: S. 242).

Eine allmähliche Übertragung aus dem medizinischen in den dramen- bzw. kunsttheoretischen Diskurs sowie schließlich in einen allgemeineren Bedeutungszusammenhang lässt sich anhand der um die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandenen Wörterbücher genau nachvollziehen. Von kaum überschätzbarer Bedeutung ist in diesem Kontext die Wirkung der dramentheoretischen Reflexionen Friedrich Schlegels, die sich explizit um die Frage nach der »drastischen« Ausgestaltung moderner Dramen bewegen und dabei rhetorische, wirkungsästhetische und medientheoretische Akzentuierungen setzte und die Semantik des Begriffes damit substanziell erweiterte.⁵ In der Nachfolge Schlegels, der den Begriff des Drastischen durch eine spezifisch ästhetische Bedeutungsdimension anreichert, findet eine sichtbare Etablierung der adjektivischen Form ›drastisch‹ in dramen- und kurze Zeit später auch in allgemeinen kunsttheoretischen Zusammenhängen statt. So veröffentlicht August von Kotzebue im Mai 1799 – somit gerade einmal ein Jahr nach Schlegels Fragment 42 – seine »satirische Posse« *Der hyperboreische Esel oder die heutige Bildung*. Dieses Stück stellt eine scharfe Kritik an den frühromantischen Überlegungen Schlegels dar und greift dabei ganz explizit auf

⁴ Im Spanischen zum ersten Mal im *Diccionario de la lengua española* von 1884 (vgl. Real Academia Española 1884: S. 401). Der erste Eintrag im Italienischen lässt sich in der fünften Edition des *Vocabulario degli Accademici della Crusca* von 1882 finden (vgl. Accademia della Crusca 1882: S. 911).

⁵ Vgl. dazu Kapitel I, 1 der vorliegenden Arbeit.

die Schlegelsche Formulierung zurück, wenn er seinem Stück den Untertitel *Ein drastisches Drama und philosophisches Lustspiel für Jünglinge* verleiht.⁶ Zur langsamen Durchsetzung des Begriffes hat schließlich auch Schlegels Bruder A.W. Schlegel beigetragen, wenn dieser Friedrich Schlegels einziges Drama, den *Alarcos*, in einem Brief vom 12. März 1806 an Friedrich de la Motte Fouqué als »fast übertrieben drastisch« charakterisiert (Schlegel 1846ff., VIII: S. 146). Einige Jahre später liest man daraufhin in Joachim Heinrich Campes *Wörterbuch der deutschen Sprache* von 1813 über das Lemma ›drastisch‹ eine erste dezidierte Referenz auf das Feld der künstlerischen Produktion, wenn es dort heißt: »Neulich haben wir auch ein drastisches Schauspiel bekommen; womit der Verfasser ein solches bezeichnen wollte, welches, gleich den drastischen oder heroischen Arzneimitteln auf Leben und Tod geht, weil ein Schriftsteller darin verspottet wird« (Campe 1813: S. 274).⁷ Neben dem ersten bewussten Gebrauch des Wortes zur Selbstbeschreibung eines Dramas bei Kotzebue, lässt sich mit Blick auf das 19. Jahrhundert eine eindeutige diskursive Etablierung erkennen. Einige der Beispiele prominenter Autoren

⁶ Kotzebue geht zunächst im Vorwort explizit auf Schlegel ein, wenn er sein Stück mit den Zeilen beginnen lässt: »Zueignungsschrift an die Herren Verfasser und Herausgeber des Athenäum. Ihnen, meine günstigen Herren, widme ich diesen Versuch, Ihre Lehren auch in das große Publikum zu verbreiten, und sie folglich gemeinnütziger zu machen. Die dramatische Form habe ich gewählt aus reiner Freude am sprechen und sprechen lassen. Ich bilde mir ein, ein gutes Drama gemacht zu haben, denn es ist drastisch, und Sie selbst sagen: Gute Dramen müssen drastisch sein« (Kotzebue 1840: S. 167). Das Pikante des Stückes liegt nicht zuletzt in der Persiflage Schlegelscher Theoreme, die sich vor allem darin äußert, dass die Hauptfigur des Stückes sich immer weiter von der gesellschaftlichen Realität isoliert, weil diese nur noch in Fragmenten spricht, die ihrerseits direkte Zitate aus Schlegels theoretischem Werk darstellen.

⁷ Anhand der Etablierung des Begriffes in dramentheoretischen Zusammenhängen, zeigt sich die definatorische Macht, die von Friedrich Schlegels Theoremen ausging. Zu erinnern ist dabei, dass er gemeinsam mit seinem Bruder Herausgeber des *Athenäums*, dem zentralen literarischen Organ der Frühromantiker von 1798 bis 1800, gewesen ist. Ab 1803 ist Schlegel außerdem der Herausgeber der Zeitschrift *Europa*, die als Fortsetzung der zuvor genannten Zeitschrift gelten kann und auf gleiche Weise einen exponierten Rang im kunst- und literaturtheoretischen Wissensaustausch der Zeit besitzt. Aus feldtheoretischer Perspektive kann die Verwendung des Ausdrucks im Rahmen seiner frühromantischen Kunsttheorie somit als ein *Konsekrationsakt* des bis dahin lediglich im medizinischen Diskurs gebrauchten Begriffes angesehen werden.

seien hier erwähnt: Bei E.T.A. Hoffmanns wenig beachteter Theaterschrift *Seltsame Leiden eines Theaterdirektors* von 1818 wird der Begriff bereits in seiner mehrdimensionalen Semantik, die mindestens aus *wirkungsästhetischen* und *stilistisch-rhetorischen* Momenten besteht, aufgegriffen. An einer Stelle des Textes heißt es:

Bei dem Lesen des Textes stieß ich auf Szenen, die bald ihre drastisch erschütternde Wirkung nicht verfehlen können, bald in allen innige, zarte Rührung erregen müssen. Zu den erstem rechne ich [...] besonders, wie Gusmann plötzlich in dem Prinzen Karko den erkennt, der vor sieben Jahren der Prinzessin Bettina einen Kuß rauben wollte, mit furchtbarem gräßlichen Gebrüll auf ihn losstürzt und ihm den Haarbeutel abbeißt (Hoffmann 1958: S. 13).

Präfiguriert durch Friedrich Schlegels dramentheoretische Bemerkungen kann man in Franz Grillparzers *Studien zur deutschen Literatur* ein klares Oppositionsverhältnis von *epischer* und *drastischer* Darstellungsweise entdecken, wenn dieser über Goethes Dramen an einer Stelle notiert: »Goethes Talent ist, meiner Meinung nach, vorherrschend episch. Daher die wenige drastische Kraft seiner Dramen« (Grillparzer 1965, 2: S. 650). Komplementär dazu liest man fünf Jahre später in Heinrich Heines Vorwort seines ersten Theaterstückes *Almansor* (uraufgeführt 1823) die gleiche Begriffsopposition; so sei sein Gedicht unter anderem »halb episch und halb drastisch« (Heine 1970ff., HSA IV: S. 7).⁸

Beachtenswert bei der Entwicklung des Wortgebrauches hin zu einem ästhetischen Terminus ist, dass es sich bei der diskursiven Transferleistung durchaus um ein internationales Phänomen handelt. In den englischen Wörterbüchern wird ab 1808 unter »drastic« nun auch vermerkt, dass dieses Lemma ganz allgemein die Bedeutung von *extreme*, *severe* habe, und damit nicht mehr wie noch einige Jahre zuvor ausschließlich medizinisch gebraucht und verstanden wurde. Der Begriff des Drastischen wird spätestens gegen Mitte des 19. Jahrhunderts auch außerhalb des medizinischen Diskurses regelmäßig in der Bedeutung von *sehr stark*, *äußerst wirksam* gebraucht, wie das *Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon* von 1837 veranschaulicht:

⁸ Vgl. zu Heines Verständnis des Drastischen auch Giuriato 2015: S. 187-191.

Drastisch heißt nach dem Lateinischen Alles, was stark und schnell wirkt, daher z.B. die Ärzte alle heftig wirkende Arzneien, namentlich schleunig und stark wirkende Brech- und Abführmittel drastische Mittel nennen. Auch wird dieser Ausdruck auf Begebenheiten und Einflüsse angewendet, welche dem Gange von Verhandlungen, der Betreibung einer Angelegenheit, der Entwicklung eines Schauspiels u.s.w. eine plötzliche und auffallende Wendung geben (Brockhaus 1837: S. 592).

Umso interessanter erscheint vor diesem Hintergrund die Tatsache, dass das 1838 begonnene, mit Abstand umfangreichste Wörterbuch der deutschen Sprache, das *Deutsche Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, keinen Eintrag zu diesem Lemma verzeichnet. Es wäre nicht abwegig davon auszugehen, dass die Abwesenheit des Wortes ›drastisch‹ mitsamt den anderen grammatikalischen Variationen im wissenschaftsgeschichtlich bedeutendsten Wörterbuch der deutschen Sprache nicht ohne Auswirkung auf die weitere Nichtbeachtung des Begriffes gewesen ist.⁹

*

Nach dieser unvollständigen, aber keineswegs wahllosen Kompilation der Verwendungen und lexikalischen Bestimmungen¹⁰ können bereits spezifische semantische Elemente als begriffsdefinitorische Ausgangsbasis festgehalten werden: Bei allen Brüchen, Inkonsistenzen und unscharfen Konturie-

⁹ Bezeichnenderweise ist dem ›Drastischen‹ bei den Gebrüdern Grimm damit das gleiche Schicksal beschieden wie dem ›Obszönen‹, einem der Begriffe, die – wie zu zeigen sein wird – auf gleich mehrfache Weise mit dem Drastischen in Korrelation stehen. Vgl. Ludwig Marcuse dazu: »Die Gelehrten, deren Pflicht es ist, den Wortschatz zu registrieren, blank zu putzen und dem Ursprung nach zu bestimmen, lassen das Obszöne seinen schlechten Ruf entgelten. In einem programmatischen Brief an Lachmann erlaubte Jacob Grimm nur jenen unanständigen Wörtern Eintritt in sein Wörterbuch, welche Schriftsteller im Affekt nicht entbehren können und ein guter Komiker nötig habe. Der größere Rest, den die Menschheit nicht entbehren will, kümmerte ihn nicht« (Marcuse 1965: S. 10). Trotz des bewiesenermaßen vorhandenen Gebrauchs unter Schriftstellern scheint auch das Drastische somit eines dieser entbehrungswürdigen Wörter gewesen zu sein.

¹⁰ Sinn und Zweck dieser oben vorgenommenen Zusammenstellung sollte ein erster Einblick in die Begriffsverwendungsgeschichte des Wortes in einem *ästhetischen* Kontext sein.

rungen verweist das Drastische erstens auf eine *wirkungsästhetische* Bedeutungsdimension, die analog zu dem Wirkungsspektrum medizinischer Abführmitteln ein besonders das physische Befinden des Rezipienten manipulierenden Effekt meint. Die zitierten Stellen bei Grillparzer und Heine zeigen zudem, dass das Drastische mit bestimmten *verfahrenstechnischen* und *rhetorischen* Merkmalen korreliert, die in Abgrenzung zu einem episch-erzählenden Modus auf Verfahren der Anschaulichkeit und des evidenziellen Vor-Augen-Stellens verweisen.

Dietmar Dath, einer der produktivsten deutschen Gegenwartsautoren und ehemaliger Chefredakteur des Popkulturmagazins *Spex*, formuliert nun in seinem 2005 erschienenen Romanessay *Die salzweißen Augen. Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit* einige ästhetische und kulturkritische Beobachtungen, in denen er den Begriff der Drastik auf spezifische Produkte der modernen Populärkultur anwendet. Drastische Kulturprodukte gehören für D., dem Ich-Erzähler des Romans, einem Bereich an, der auf eine scheinbar paradoxe Weise *massenwirksam* und zugleich *unpopulär* ist:

Diese Kultur ist unpopulär, aber massenwirksam. Man nimmt einzeln dran teil oder in verschworenen Grüppchen. Ich möchte diesen feuchten und verdreckten Winkel, in dem soviel Erstaunliches wächst und wuchert, Drastik nennen (Dath 2005: S. 16).

Als signifikante Beispiele kulturindustrieller Drastik werden in diesem Kontext der Heavy Metal, Splatterfilme, literarische sowie filmische Pornografie oder so umstrittene Romane wie Bret Easton Ellis' *American Psycho* genannt. Daths poetologisch-ästhetische sowie gesellschaftskritische Fragmente einer populärkulturellen Ästhetik des Drastischen erscheinen dabei so produktiv wie erweiterungsbedürftig. Sie sind produktiv, da sie kulturwissenschaftlich ernstzunehmende Reflexionen über eine Reihe kultureller Phänomene darstellen, die in Teilen bis heute in der akademischen Wissenschaft eher stiefmütterlich behandelt wurden. Unmittelbar damit verknüpft ist die Tatsache, dass Dath hier den Versuch einer – wenn auch durch die Logik der dort verhandelten fiktionalen Rahmenhandlung perspektivierten – Reaktualisierung des Drastik-Begriffes unternimmt, der, wie erwähnt, zwar bereits seit dem Ende des 18. Jahrhunderts Teil des ästhetischen Diskurses ist, doch

bis heute weder begriffshistorisch noch systematisch ernsthaft aufgegriffen und konzeptualisiert wurde; womit Daths Roman nebenbei ein geisteswissenschaftliches Desiderat offenbart. Daths Text macht überdies in seiner kulturkritischen Dimension deutlich, wie sich eine Kulturproduktion im Schatten der demokratischen Praxis der künstlerischen Meinungsfreiheit schließlich so diversifiziert hat, dass Darstellungsweisen erfolgreich etabliert werden konnten, die aus einem bürgerlichen Kunstverständnis heraus *semiotisch-moralische Problemzonen* darstellen (vgl. Seeßlen 2003: S. 402ff.). Es ist unverkennbar, wie es im Zuge kulturindustrieller Umwälzungen einschneidende Veränderungen in der Produktion, Distribution und Konsumption von Kulturprodukten gegeben hat¹¹ und nicht zuletzt völlig neue Rezipientengruppen (im Sinne von Subkulturen) entstanden sind, die wesentlich für eine Postmodernisierung ästhetischer Urteile verantwortlich sind. Der im 20. Jahrhundert eingetretene technologische Fortschritt der westlichen Industrienationen, allen voran der USA, hat eine westlich geprägte, aber international agierende Medienkultur entstehen lassen. Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hatte sich eine (von Konservativen und traditionellen Linken gleichermaßen) geächtete Kulturindustrie etabliert, die besonders über die Produktion und Distribution von Filmen und Musik wesentlich zur Entwicklung spezifischer Jugendkulturen beigetragen hat, die ihrerseits an der Aufbrechung des klassisch bürgerlichen Ästhetik-Ideals gearbeitet haben. Ereignisse wie die Erfindung Hollywoods, der Popmusik, das Aufkommen der Beatniks etc., gekoppelt mit dem ökonomischen Aufschwung, den die Nachkriegsgesellschaften erlebten, führten dazu, dass eine noch nie da gewesene Zahl an Menschen in der Lage gewesen ist, sich mit kulturellen Produkten auf eine *ästhetische* Weise zu beschäftigen. Innerhalb des Feldes der Kulturproduktion der einzelnen westlich-kapitalistischen Demokratien war damit ein mächtiger und einflussreicher, weil massenwirksamer Bereich entstanden,

¹¹ Hiermit sind Prozesse wie die Etablierung des Heimvideomarktes, die Massenproduktion von CDs, die starke Ausdifferenzierung der Marken, das Auftauchen von TV-Sendern wie MTV etc. gemeint.

der gemeinhin unter dem Begriff der Populärkultur gefasst wird.¹² Man wird dabei festhalten können, dass es Ende der 1970er und in den 1980er nicht nur zur »Vollendung der Pop-Affirmation« in den westlichen Überflussgesellschaften gekommen ist (vgl. Hecken 2009: S. 345), sondern zur Entstehung und Popularisierung von Kulturprodukten und ganzen Genres, die durch ihre zur Schau gestellte Ästhetik sowohl aus einer klassisch hochkulturellen Perspektive als auch mit Blick auf die herrschenden (klein-)bürgerlichen Werte- und Normvorstellungen als illegitim und deviant bezeichnet werden können, und damit einen problematischen, scheinbar »anti-künstlerischen« Bereich markieren.¹³

Einer, der diese Entwicklung nicht nur mit einer gewissen Skepsis registriert, sondern in einen größeren kulturhistorischen Kontext einzubetten versucht hat, ist der Kunsthistoriker Otto Karl Werckmeister, der 1989 in seinem Buch *Zitadellenkultur* auf diese Veränderung innerhalb der westlichen Kulturproduktion hinweist, die sich vor allem in der Zunahme apokalyptisch-affektorientierter Kunst ausdrücke – und die zugleich nicht mehr an der politischen Behebung gesellschaftlicher Probleme interessiert

¹² Auch Thomas Hecken geht auf diese wichtigen soziokulturellen und -ökonomischen Parameter bei der Entwicklung einer modernen Populärkultur ein: »Mit dem Aufstieg der Jugendkultur, mit der weiteren Verbreitung moderner Kommunikationsmedien, mit der industriell gesteigerten Produktion von Konsumgütern, die für viele Haushalten zunehmend erschwinglich sind, und mit der politisch gewährten Chance für eine wesentlich größere Anzahl von Arbeiter- und Angestelltenkindern, Gymnasien und Universitäten zu besuchen, geht eine ausgedehntere und mitunter auch sehr positiv gefasste feuilletonistische oder universitäre Betrachtung sog. »Pop«-Phänomene einher« (Hecken 2009: 13).

¹³ Ganz ähnlich dazu auch Dirck Linck: »Aus dem Vergnügen an tragischen Gegenständen ist im Prozess der Moderne, der die Kategorien des Schicksals, der Götter, der ewigen Ordnung und einer sich im Nachvollzug von Kunst offenbarenden Wahrheit sukzessive zugunsten von eher pragmatischen Strategien der Selbsterforschung und Selbstmodellierung verabschiedet hat, ein nicht unumstrittenes Vergnügen an jenen drastischen Gegenständen geworden, die erst klandestin verbreitet wurden, dann im Inneren der alten Genres zu wuchern begannen (man denke an die expliziten Beschreibungen gärender Leichen bei Hans Henny Jahnn oder den Schnitt durchs Auge in *Un chien andalou*) und schließlich neue – populärkulturelle – Genres konstituierten. Diese Genres produzieren gemeinsame Referenzen für Teilöffentlichkeiten mit eigenen Normen und Wertgefühlen« (Linck 2008: S. 44).

sei. Werckmeister bemerkt: »In den letzten zehn Jahren [1979-1989] hat sich die physische Enthemmung der Abbildung in allen Medien als demokratisches Recht auf Meinungsfreiheit durchgesetzt. Zum ersten Mal ist in der Öffentlichkeit Obszönität grundsätzlich aufgehoben« (Werckmeister 1989: S. 21). In literaturwissenschaftliche Kategorien gemünzt wird man sagen können, dass sich vor allem *innerhalb* der populärkulturellen Produktion spätestens Ende der 1970er Jahre drastische Vertextungsstrategien zu gattungsbildenden Größen stabilisieren, die eine Textur aufweisen, welche die anti-kantianischen Impulse der populären Ästhetik sowohl motivisch als auch formal ins Extreme führt und sich somit selbst noch einmal wesentlich von einer seichten, trivial-banalen und moralkonformen Populärkultur unterscheiden.¹⁴

Ziele und Aufbau der Arbeit

Analytischer Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit bildet nun dieser bisher skizzenhaft konturierte Begriff der Drastik, um eine ästhetische Kategorie erkennbar werden zu lassen, die in der gegenwärtigen kulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Kunst weder historisch noch systematisch eine wesentliche Rolle gespielt hat. Mit dem Begriff der Drastik, so eine der zugrunde liegenden Thesen der Arbeit, können tiefgehende erzähltheoretische und ästhetische Gemeinsamkeiten künstlerischer Erzeugnisse — zum Teil ganzer Genres — zusammen gedacht werden, die unter den etablierten ästhetischen Kategorien zergliedert würden. Was zwischen dem Hässlichen (vgl. Rosen-

¹⁴ Mit den hier als »anti-kantianisch« bezeichneten Impulsen ist die omnipräsente Affinität zu Sinnlichkeit, Hedonismus und Materialismus in den Ästhetiken der modernen Populärkultur gemeint. Mit ihrer Pop-Ästhetik, die reizvoll, sinnlich, bunt, künstlich, zum Teil bewusst oberflächlich, vor allem aber oft explizit hedonistisch ausgerichtet und mit einem gewissen materialistischen Impetus versehen ist, forderte diese Form kultureller Produktion von Beginn an den »legitimen« Geschmack der bürgerlichen Ästhetik heraus, welche idealtypisch in der Kantischen Ästhetik mit ihrer Distanz zu allzu sinnlichen Formen repräsentiert ist (vgl. Kant 2004: S. 138-139; Hecken 2007: S. 12).

kranz 2007), Obszönen (vgl. Marcuse 1965), Horror (vgl. Brittnacher 1994), Pornografie (vgl. Goulemot 1994), Gewalt (vgl. Wertheimer 1986; Nieraad 1994), dem Grausamen (vgl. Hartwig 1986), Bösen (vgl. Bohrer 2004; Alt 2010) und dem überstrapazierten Erhabenen (vgl. Hoffmann 2006) oszilliert, kann durch den Begriff der Drastik nicht nur integriert, sondern präzisiert werden, denn – verstanden als ästhetische Kategorie – kann Drastik als »der Positivismus von Schrecken, Geilheit, Macht und Ohnmacht« (Dath 2005: S. 167) angesehen werden. Damit ist *nicht* gemeint, dass Drastik als eine Art Superkategorie zu verstehen sei, die alle genannten Kategorien mit ihren unterschiedlichen Motiven, Topoi, Themen und diskursiven Ausformungen semantisch einfach subsumiert. Die analytische Produktivität des Begriffes liegt vielmehr in der Tatsache begründet, dass dieser – bei allen noch aufzuzeigenden Schwankungen, Inkonsistenzen und mehrdeutigen Verwendungen – über semantische Valeurs verfügt, die Elemente wie Deutlichkeit, Wirksamkeit oder Intensität aufgreifen, sodass mit diesem Begriff bis dato kaum ernsthaft ausgearbeitete strukturelle Verbindungen zwischen unterschiedlichen Kulturprodukten aufgedeckt werden können, ohne dabei in eine irreführende Rhetorik traditioneller ästhetischer Kategorien zu verfallen. Eine Auf- und Ausarbeitung der strukturellen Merkmale des Begriffes stellt damit nicht nur einen Beitrag im Rahmen des Ästhetik-Diskurses dar, sondern sollte darüber hinaus dazu beitragen, frühere Texte unter diesen ästhetischen Gesichtspunkten neu zu perspektivieren.¹⁵

Eine der zugrunde liegenden Thesen lautet, dass der Begriff ein hohes Analysepotenzial birgt und von hoher Relevanz in der Analyse und Interpretation heutiger Populärkultur ist. Neben der Etablierung von Begriffen wie *Kitsch*, *Trash* oder *Camp* deutet Drastik auf eine für viele populärkulturelle Produkte wesentliche Ästhetik hin, die einen stabilen, aber gleichwohl analytisch unterbelichteten Bereich des Populärkulturellen repräsentiert. Spätestens Daths Romanessay macht deutlich, wie Drastik seit den tiefgreifenden

¹⁵ So bereits geschehen bei Giuriato, der ausgehend von eigenen begriffshistorischen und systematischen Überlegungen überzeugend darlegt, wie Georg Büchners poetische Schriften als »die Anfänge einer Ästhetik des Drastischen« in der deutschen Literatur angesehen werden können (vgl. Giuriato 2015: S. 178-208).

kulturindustriellen Umwälzungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen wichtigen Teil der westlichen Kulturproduktion darstellt und deshalb besonders für die gegenwärtige interdisziplinäre Pop- und Populärkulturforschung von erhöhter Bedeutung sein sollte. Das Ziel der Arbeit ist somit die Kultivierung und Institutionalisierung eines Drastik-Begriffes im Sinne einer ästhetischen Kategorie, die Darstellungsformen und Schreibweisen impliziert, die vom Inhalt, Medium oder von etablierten Genregrenzen sehr wohl abhängig, aber nicht festgelegt sind.¹⁶ Schließlich geht es um die Beobachtung, dass Drastik mit Blick auf die moderne Populärkultur als ein kulturelles Paradigma verstanden werden kann.

Keine Kategorie und kein Begriff kann angesichts vorherrschender Metadiskurse noch ernsthaft substantiell und universell bestimmt werden. Es gehört zum wissenschaftlichen Konsens, dass der kulturelle Raum, in dem Definitionen schließlich produziert werden und in Konkurrenzbeziehungen zueinander stehen, selbst als ein dynamisches Kräftefeld angesehen werden muss, das zwar eine strukturelle Trägheit aufweist, aber dennoch aus ständigen Positionskämpfen besteht und somit auch die Parameter für die Definitionen nicht stabil, sondern prozesshaft zu denken sind.¹⁷ Gemäß Nietzsches Gedanken: »definierbar ist nur Das, was keine Geschichte hat« (Nietzsche 1999, KSA V: S. 317), kann und soll es in der vorliegenden Studie nicht um eine feststehende, ahistorische Definition von Drastik gehen, sondern

¹⁶ Im Rahmen gattungstheoretischer Überlegungen definiert Klaus Hempfer eine ›Schreibweise‹ als eine ahistorische Konstante und nennt als Beispiele dafür das Narrative, das Dramatische oder das Satirische (vgl. Hempfer 1973: S. 27). In einem solchen Sinne wird ›Schreibweise‹ hier explizit nicht verstanden. Das Drastische als eine ästhetische Kategorie zu verstehen, bedeutet, dass es unter anderem auch daran identifizierbar ist, dass es eine Affinität zu spezifischen verfahrenstechnischen Mitteln aufweist, die ihrerseits als ein Bündel von Strukturelementen verstanden werden können. Ein solches Bündel kann als Schreibweise oder Darstellungsform verstanden werden.

¹⁷ »Wenn es eine Wahrheit gibt« schreibt Bourdieu in diesem Zusammenhang, »so die, daß um die Wahrheit gekämpft wird; und obgleich die auseinandergehenden oder einander entgegengesetzten Klassifizierungen oder Urteile der Akteure [...] durch spezifische, an Positionen im Feld, Standpunkte gebundene Dispositionen und Interessen unbestreitbar determiniert und orientiert sind, werden sie im Namen des Anspruchs auf Universalität, auf absolute Gültigkeit verfochten« (Bourdieu 2008: S. 466-467).

zunächst um die Konstruktion einer begriffsgeschichtlich ausgerichteten Synopse, welche die für die Forschungsperspektive der Arbeit wichtigsten Merkmale des Begriffs aufgreift und auf ihre Implikationen hin untersucht. Im Anschluss an diese diskursive Ausgestaltung des Drastik-Begriffes sollen sodann ein Resümee sowie weiterführende Überlegungen formuliert werden (Kapitel I).

Wenn hier von Drastik als einer ästhetischen Kategorie die Rede ist, die zugleich als konstitutiv für die Struktur zahlreicher Werke der Populärkultur angesehen wird, so müssen mindestens zwei weitere Begriffe in den erweiterten Fokus der Untersuchung gelangen, nämlich die der ›Populärkultur‹ und ›Postmoderne‹. Nur über eine argumentativ sinnvolle Plausibilisierung dessen, was als *populärkulturell* und *postmodern* in dem hier vorliegenden Kontext zu verstehen ist, kann auch eine adäquate Einordnung der hier behandelten drastischen Werke durchgeführt werden. In diesem Kontext kann es jedoch nicht um eine umfassende Darstellung des mittlerweile ins Bodenlose gehenden Postmoderne-Diskurses und der ebenfalls sehr unübersichtlich gewordenen Debatte um das richtige Verständnis von Populärkultur gehen. Vielmehr sollen diese beiden *Begriffskomplexe* noch einmal aus einer spezifischen Perspektive beleuchtet werden, die sich aus dem zentralen Untersuchungsinteresse der Arbeit ableitet. Es sei schon hier darauf verwiesen, dass Drastik auf eine sehr eigentümliche Weise mit beiden Begriffen korreliert, nämlich dergestalt, dass eine Ästhetik des Drastischen – je nach theoretischer Perspektive – entweder als konstitutiv oder aber gerade als eines der auszu-schließenden Elemente für den jeweiligen Begriff angesehen werden kann (Kapitel II).

Im zweiten Teil der Arbeit soll eine Paradigmatisierung und »Genrefizierung« des Drastischen ins Blickfeld genommen werden. Angesichts der überbordenden Anzahl an potenziellen Gegenständen, die bei der Ausarbeitung einer populärkulturellen Drastik berücksichtigt werden könnten, kann eine systematische Annäherung an dieses Phänomen nur auf Basis spezifischer Gegenstände geschehen, die ihrerseits von im Idealfall aussagekräftigen Auswahlkriterien ausgeht. Im Fokus der interpretatorischen Untersuchungen sollen in diesem Kontext deshalb Fallstudien zu einfluss- und erfolg-

reichen Werken stehen, die Drastik als dominierende ästhetische Strategie vorweisen, zum Teil in Daths Romanessay Erwähnung finden und die zugleich Merkmale der Popularität, Repräsentativität und des (für das jeweilige Spektrum) Paradigmatischen aufweisen.¹⁸ Hierzu gehören das Metal-Genre sowie im Besonderen SLAYERS Album *Reign in Blood*, das Splatter-Genre und in diesem Kontext der Film L'ALDILÀ des italienischen Regisseurs Lucio Fulci, und schließlich Bret Easton Ellis' kontroverser internationaler Bestseller *American Psycho* im Umfeld der modernen Pop-Literatur. Es soll auch dabei nicht um eine determinierende, erschöpfende Beschreibung der Struktur der in den Fokus gerückten Forschungsgegenstände gehen. Ausdrückliches Ziel ist es, mit Berücksichtigung der wirkungsästhetischen, moralisch-inhaltlichen und verfahrenstechnischen Elemente, die aus der Sichtung des Drastik-Diskurses hervorgegangen sind, eine (in sich plurale) Schreibweise der Drastik erkennbar werden zu lassen. In dem Versuch, konstitutive Elemente einer Ästhetik der Drastik zu formulieren, werden gleichsam unterschiedliche Poetiken herausgearbeitet, das heißt unterschiedliche Form- und Strukturpläne, die nicht als zwingend notwendig, also normativ für Drastik missverstanden werden dürfen, sondern Ergebnisse der konkreten Analyse darstellen. Wenn der zweite Teil der Arbeit mit dem Begriff ›Konfigurationen‹ überschrieben ist, so soll damit dem Umstand Rechnung getragen werden, dass es sich bei den ausgewählten Beispielen um medial differente, aber vergleichbare Repräsentationen einer drastischen Ästhetik handelt, die anhand von relevanten, aufeinander bezogenen Merkmalen und ihrer spezifischen Anordnung konfiguriert und konstruiert wird. Dass sie vergleichbar sind, heißt, dass SLAYERS Album *Reign in Blood*, Lucio Fulcis Film L'ALDILÀ und Bret Easton Ellis' Roman *American Psycho* in Anlehnung an Umberto Ecos Struktur-Begriff auf ihrer Strukturebene Äquivalenzen aufweisen, die zu einer näheren Bestimmung eines Paradigmas des Drastischen im Sinne ei-

¹⁸ Werke bzw. Kulturprodukte werden hier als repräsentativ und paradigmatisch verstanden, wenn »sie in einem besonders hohen Grad die innerhalb eines bestimmten Klassifikationssystems als relevant anerkannten Eigenschaften mehr oder weniger explizit zur Darstellung bringen« (Bourdieu 2008: S. 98).

nes textuell nachvollziehbaren Phänomens innerhalb moderner Populärkultur beitragen können (Kapitel III, IV, V).¹⁹

Basierend auf den begriffshistorischen und textinterpretatorischen Beobachtungen soll Drastik dann neben dem von Susan Sontag populär gewordenen Camp-Begriff als eine weitere massenkulturelle, aber partikulare *Erlebnisweise* perspektiviert werden, die eine idiosynkratische Beziehung zum Realismus aufweist. Abgeschlossen wird die vorliegende Studie mit einem Resümee der zuvor herausgearbeiteten Einsichten, die im Besonderen auf die medientheoretischen und semiotischen Implikationen des Drastischen abheben (Kapitel VI und VII).

Methode

Nicht nur die bereits ausgeführten Äußerungen über das, was semantisch zu einer Ästhetik des Drastischen zu gehören scheint, sondern auch die eingehende Auseinandersetzung mit weiteren signifikanten theoretischen Überlegungen zu diesem Problembereich, präfigurieren die weitere methodische Herangehensweise. Ausgehend von der Tatsache, dass sich unter dem Begriff des Drastischen und der Drastik distinkte wirkungsästhetische, rhetorische, verfahrenstechnische, motivisch-inhaltliche und kulturtheoretische Elemente konstatieren lassen, möchte sich die vorliegende Arbeit ihrem konkreten Gegenstandsbereich aus zwei sich komplementär verhaltenden Perspektiven nähern, die als *strukturelle* und *soziologisch-funktionelle* Perspektiven bezeichnet werden können (vgl. Goer u.a. 2010).

Damit ist einerseits gemeint, dass »der Fokus auf den Strukturen von Kultur selbst und somit der Analyse und Ästhetik im weiten und engen

¹⁹ »Ein Kunstwerk als Struktur ist ein System von Beziehungen zwischen vielfältigen Elementen (materielle Elemente, die für die Objekt-Struktur konstitutiv sind; das System von Bezügen, auf die das Werk hinweist; das System psychischer Reaktionen, die das Werk auslöst und koordiniert, usw.), das sich auf verschiedenen Ebenen bildet (Ebene der visuellen oder klanglichen Rhythmen, Ebene der Handlung, Ebene der koordinierten ideologischen Gehalte, usw.)« (Eco 1987: S. 74-75).

Sinne von Text« liegt (Goer u.a. 2010: S. 207-208). Die Stärke einer solchen textualistisch-kulturpoetologischen Herangehensweise liegt vor allem im Verständnis von Kunst und Kultur als mehr oder weniger offenes Bündel aus textlich nachweisbaren Kontiguitäts- und Äquivalenzstrukturen begründet.²⁰ Die Semiose eines kulturellen Artefakts wird auf diese Weise potentiell ins Unendliche verlängert, da sich dieser, verstanden als *Text*, immer schon aus einer syntagmatischen und paradigmatischen bzw. einer diesen Achsen vergleichbaren Strukturierung besteht.²¹ In der konkreten Analyse der Gegenstände soll Drastik als ein (texttheoretisch formuliert) populärkulturelles paradigmatisches Syntagma erkennbar werden, das sich nicht in einem literarischen, filmischen oder musikalischen Genre erschöpft, sondern vielmehr über die medialen Grenzen hinweg als ein Paradigma verstanden werden kann. Wenn hier somit von Drastik als *Paradigma* gesprochen wird, ist nicht die orthodoxe linguistische Vorstellung eines prätextuellen Codes, ei-

²⁰ Vgl. dazu auch den textualistisch-kulturpoetologischen Ansatz Moritz Baßlers in *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv* (Baßler 2005c).

²¹ Die vorliegende Arbeit stützt sich dabei auf ein sehr grundlegendes Verständnis von Text als einer »Repräsentation«, die in einem »Bedeutungszusammenhang« steht und »Zeichencharakter« besitzt. »Weiterhin«, so Baßler, »unterscheidet sich ein Text von anderen (z. B. mentalen) Repräsentationen dadurch, daß man ihn analysieren, d. h. lesen und wiederlesen kann, daß man auf ihn zurückkommen kann, daß er aufgezeichnet, gespeichert und somit potentiell zugänglich ist.« Ausschlaggebend in diesem Kontext ist die Tatsache, dass ein so perspektivierter Textbegriff keineswegs einfach alle real existierenden Unterschiede zwischen unterschiedlichen Zeichensystemen einebnen möchte: »der Unterschied von schriftlich fixiertem sprachlichem Text und anderen fixierten Bedeutungsträgern (z. B. Bild, Musik) [...] besteht selbstverständlich« (Baßler 2005c: S. 111 f.). Ein solch semiotischer Unterschied wird im Folgenden manifest, wenn es um die Analyse eines Filmtextes geht (vgl. Kapitel IV) und in diesem Fall bewusst vom Syntagma-Paradigma-Modell Abstand genommen wird.

nes vorgefertigten Regelwerks gemeint, sondern ein textuell analysierbares und kategorisierbares Phänomen, das *wiederholt* aufzufinden ist.²²

Da Drastik als ein textuell nachvollziehbares Phänomen behandelt wird, als eine konzeptualisierbare ästhetische Kategorie, die ins Poetologische gewendet die Qualität eines Stilprinzips aufweist, das sich als Darstellungsmöglichkeit jeder fiktionalen und medienübergreifenden Ausdrucksform ausweist, werden die zu analysierenden Gegenstände mit dem Kernbereich der Allgemeinen Literaturwissenschaft, der Poetik, auf ihre stilistischen, rhetorischen und narrativen Merkmale hin analysiert werden. Textualistisch und kulturpoetologisch zu arbeiten, bedeutet im vorliegenden Kontext ganz konkret gegen vorschnelle Abstrahierungen zu sein, da man sich der Vielzahl an vorhandenen Paradigmen in einem syntagmatischen Kontiguitätszusammenhang bewusst ist, und somit keine problematischen Verabsolutierungen und Sinnschließungen im Fokus des Interesses stehen. Daraus folgt, dass die Werke, die hier als Musterfälle drastischer Darstellungsweise bezeichnet werden können, immer auch aus anderen ästhetischen Perspektiven analysierbar sind. Nichts läge ferner, als mit den vorliegenden Ausführungen zu behaupten, dass diese Werke ästhetisch gesehen nur als drastisch zu bezeichnen wären. Allein die Materialität der Syntagmen zieht eine breite und diversifizierte Paradigmenbildung nach sich, sofern man die Semiose der Syntagmen nicht willkürlich durch bestimmte methodische Vorentscheidungen oder durch ideologische Prämissen einengen möchte.²³

Des Weiteren muss hervorgehoben werden, dass Drastik keineswegs als eine ahistorische Invariante verstanden werden soll, sondern als eine histo-

²² Vgl. dazu Baßler: »Paradigmen sind [...] textuelle Speicher, keine Regelwerke, allenfalls könnte man von Mustersammlungen sprechen« (Baßler 2005c: S. 235). Unabhängig von philosophisch-ontologischen Fragestellungen über den Status paradigmatischer Zusammenhänge (gibt es das herausgearbeitete Paradigma an sich?), erscheint es aus wissenschaftspragmatischen Gründen geeignet, das Paradigma zunächst nirgendwo anders als in den realiter vorhandenen textuellen Verhältnissen selbst zu suchen (vgl. Baßler 2005c: S. 65).

²³ Mit anderen Worten: Durch die hier eingenommene methodische Perspektivierung wird die Abstraktion, die – wie in jeder wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einem bestimmten Gegenstandsbereich – auch für eine Analyse einer Ästhetik der Drastik notwendig erscheint, keineswegs als universelle Substanz gedacht.

risch gewachsene Kategorie, der ein dechiffrierbares Merkmalsbündel untersteht, das seinerseits mannigfaltige Beziehungen zu den jeweiligen soziohistorischen Umständen seiner Zeit unterhält. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass die Reduktion auf die Aufzählung von motivischen, rhetorischen, stilistischen etc. Merkmalen – also der Ebene, die Harald Fricke in den Bereich der »Textsorte« (vgl. Fricke/Stuck 2003: S. 612) einreicht – ohne die Berücksichtigung der konkreten historischen Verhältnisse einen Anachronismus darstellt.

Da somit die kritische Auseinandersetzung mit den Bedeutungspotenzialen drastischer Ästhetik über den engen Einzeltextzusammenhang hinaus eine Rolle spielt, gehört zugleich ein externalisierender Blick, d. h. die Ausweitung textinterner Analyseergebnisse auf kulturelle Kontexte, zur vorliegenden Herangehensweise.²⁴ Um die analysierten Werke in den ihnen vorgelagerten sozialen Raum mit seinen bedeutungserzeugenden Legitimations- und Definitionsprozessen fruchtbar zu integrieren und Fragen nach der spezifischen Funktion drastischer Texturen behandeln zu können – um ihre *soziale Energie* aufzuspüren –, soll die textualistisch-kulturpoetische Herangehensweise durch Theoreme der Kultursoziologie Pierre Bourdieus kombiniert werden. Das in den Debatten um eine kulturwissenschaftliche Erneuerung der Literaturwissenschaften bis heute vergleichsweise verhalten herangezogene methodische Instrumentarium Bourdieus (vgl. Ansel 2007) ist geeignet, die mit dem skizzierten Forschungsgegenstand verknüpften Fragen durch sein Feldkonzept in einen konsistenten und dynamischen Ordnungsrahmen

²⁴ Würde man dies unterlassen, wäre die Gefahr hoch, sich in die zu Recht von vielen Seiten kritisierten Abstraktionen und unkritischen Setzungen rein textimmanenter Interpretationen zu verfallen, wie es der New Criticism lange Zeit betrieben hat. Wie zu zeigen sein wird, ist damit gleichzeitig ebenso wenig gemeint, dass die Texte als einfache Widerspiegelung gesellschaftlicher oder ökonomischer Verhältnisse angesehen werden, wie es weite Teile der klassischen marxistischen Literaturwissenschaft getan hat. Auch dies stellt eine wenig produktive Abstraktion der Textqualitäten dar, freilich mit umgedrehten Vorzeichen zum New Criticism, nämlich im Sinne objektivistisch-deterministischer Analysen.

zu überführen und zugleich dem textualistischen Ansatz weitere explikative Tiefe zu verleihen.²⁵

Bourdieu's Feld-Begriff kann als begriffliche Abkürzung für einen bestimmten Modus der Objektkonstruktion verstanden werden. Er dient mit anderen Worten dazu, dass zu analysierende Objekt in ein Netz aus erkenntnisrelevanten und objektiven Relationen zu überführen, dem das Objekt erst seine wesentlichen Eigenschaften verdankt. Die analytische Existenz eines Feldes ist dabei immer an die Frage gekoppelt, ob ein relativ autonomer sozialer Mikrokosmos erkennbar ist, der auf partikularen und objektiv feststellbaren Regeln basiert.²⁶

Unter den vielfachen methodologischen Konsequenzen, die eine feldtheoretische Perspektive auf kulturelle Werke nach sich zieht,²⁷ sei hier hervorgehoben, dass diese die Möglichkeit bietet, von einem *Raum der Werke* der sprechen, d. h. von einem Raum der Stile und Verfahrensweisen, und zu-

²⁵ Die aus textualistisch-kulturpoetologischer Sicht bei Baßler als Anschluss-theorie erörterte Systemtheorie (vgl. Baßler 2005: S. 113ff.) wird an dieser Stelle also durch die Feldtheorie ersetzt. Offensiv wird hier die These vertreten, dass die Text-Kontext-Theorie im Zusammenspiel mit systemtheoretischen Prämissen viel von ihrem Potenzial an gesellschaftlicher Relevanz verlöre. Bourdieus auf wissenschaftliche Operabilität fokussiertes Begriffsinstrumentarium geht mit einem in bezug zur Systemtheorie vergleichsweise enormen Erkenntnisgewinn einher, und ist in der Lage die zeit- und ortsgebundenen ästhetischen Urteile auf ihre sozialen Entstehungsprozesse hin transparent zu machen. Vgl. zum Unterschied zwischen Feld- und Systemtheorie: Bourdieu u.a. 2006: S. 132-135.

²⁶ »In hochdifferenzierten Gesellschaften«, schreibt Bourdieu, »besteht der soziale Kosmos aus der Gesamtheit dieser relativ autonomen Mikrokosmen, dieser Räume der objektiven Relationen, dieser Orte einer jeweils spezifischen Logik und Notwendigkeit, die sich nicht auf die für andere Felder geltenden reduzieren lassen. Zum Beispiel unterliegen das künstlerische, das religiöse oder das ökonomische Feld einer jeweils anderen Logik« (Bourdieu u.a. 2006: S. 127). Dieses Prinzip lässt sich gemäß der Bourdieuschen Logik weiter ausdifferenzieren, sodass die hier in den Blick genommenen Werke Produkte aus unterschiedlichen Subfeldern des künstlerischen Feldes darstellen, die ihrerseits noch einmal (und dies ist wichtig zu betonen) nach eigenen (Sub-)Logiken funktionieren.

²⁷ Für einen prägnanten Überblick über die theoretischen Implikationen dieser Sichtweise sei auf Bourdieus Aufsatz »Für eine Wissenschaft von den kulturellen Werken« verwiesen (vgl. Bourdieu 1998: S. 55-74).

gleich von einem dazu homologen *Raum der Produzenten* (vgl. Bourdieu 1998: S. 62ff.). Die Ursachen für Veränderungen im Raum der Werke, man könnte auch vom *Archiv der Kultur* sprechen, werden im Raum der Produzenten lokalisiert, in dem nicht einfach das Autor-Subjekt, sondern alle Akteure und Institutionen existieren, die an der Produktion von Werturteilen über ein Kulturprodukt partizipieren. Neben dem Künstler gehören zu diesem Feld mindestens Kritiker, Kunsthistoriker, Verleger, Produzenten, Galeristen, Händler, Konservatoren, Mäzene, Sammler, Kunstjürys, Akademien, Museen, Stellen des Kultusministeriums etc., die sich in einem Netzwerk aus Relationen und objektiven Positionen zueinander befinden. Durch die unterschiedlichen Positionen innerhalb dieses relationalen Netzes entspringt die Entwicklung im Kulturellen aus den stetigen Legitimations- und Konkurrenzkämpfen, die sich die unterschiedlichen Akteure und Institutionen im Feld der kulturellen Produktion liefern.²⁸ Der Kultur-Begriff bekommt durch eine derartige feldtheoretische Perspektivierung eine Tiefe, die es erlaubt, professionelle Kulturproduktion weder als mysteriöse Selbstbewegung, als absolut objektivistisch-deterministische Angelegenheit, noch als Produkt eines teleologischen Individualismus zu begreifen, sondern als Resultat institutioneller und akteurspezifischer *Distinktionsprozesse*.

²⁸ Mit einer feldtheoretischen Perspektive geht somit auch eine elegante Lösung des Problems der Autorintention einher. Die Frage der spezifischen Intention des oder der Produzenten bei der Inszenierung von Drastik wird zwar gelegentlich berührt, steht aber niemals im Zentrum des Interesses, wenn es um die Frage nach der möglichen Funktion dieser Inszenierung geht. Der Grund dafür ist nicht die aus dem Strukturalismus bekannte Überbetonung textueller Strukturen zugunsten einer Degradierung des realen und empirischen Autor-Subjektes, sondern das Wissen darüber, dass jede Handlung und Aussage eine strategische Positionierung innerhalb eines raumzeitlich identifizierbaren Feldes darstellt, die mitunter ganz andere latente Ziele verfolgen kann als es die manifeste Handlung oder Aussage nahelegt. Es gibt mit anderen Worten eine Funktions- und Bedeutungsebene, die objektiv hinter dem Rücken der Akteure erkannt werden kann, wenn die feldspezifischen Positionen klar sind, die der jeweilige Akteur zu stabilisieren oder aber zu revolutionieren sucht. Ein herausragendes Beispiel für eine solche Herangehensweise ist Bourdieus Studie über Martin Heideggers »politische Ontologie« (vgl. Bourdieu 1988).

Das Ziel dieser methodischen Herangehensweise ist schließlich die produktive Analyse und Vergleichbarkeit des intermedialen Gegenstandsbereiches. Dabei soll die erhöhte Komplexität, die in den unterschiedlich stark ausgeprägten Strukturebenen der differenten Medien vorherrscht, keineswegs ausgeblendet werden. Das Problem der Vergleichbarkeit von unterschiedlichen Künsten liegt auf der Hand und kann als ein klassisches Problem der Komparatistik angesehen werden.

Songtexte, Spielfilme und Romane stellen Produkte unterschiedlicher Medien dar, sind aber zugleich per definitionem ästhetische Gebilde, die mit den Formen ihrer Medialität und ihren Bedeutungsmöglichkeiten spielerisch, d. h. mehrdeutig und nicht-pragmatisch umgehen. Auch wenn sie unterschiedlichen Medienformaten angehören, folgen sie alle einem »literarischen Code«,²⁹ sind mit anderen Worten nicht-instrumenteller Natur und besitzen keinen referenziellen Wahrheitsanspruch. Sie sind somit von wissenschaftlichen oder rein pragmatischen Texten (Lexikonartikeln, Gebrauchsanweisungen) auf gewisse funktionale Weise geschieden, auch wenn dies ein ausdrücklich *weiches* Kriterium darstellt.³⁰ Sie besitzen Handlung, Figuren, Bauformen und eine lesbare Ideologie, damit einhergehend eine rhetorische, stilistische, motivische und narrative Ebene, wodurch sich die Frage nach Äquivalenzstrukturen in ihren Verfahrensweisen auch legitimiert – nicht zuletzt basiert der Ansatz der transmedialen Erzähltheorie auf dieser Prämisse (vgl. Mahne 2007).

Es gibt im Rahmen der modernen Populärkultur gute Gründe auf eine interdisziplinäre Perspektive zu setzen, weil Populärkultur wesentlich über sich und ihre konkrete mediale Form hinaus verweist. In Zeiten, in denen der ständige Transfer nicht nur von Themen und Motiven, sondern damit einhergehend auch von ästhetischen Mustern mit einer spezifischen inhalt-

²⁹ Dieser strukturalistisch semantisierte Begriff wird von Werner Faulstich z. B. im Rahmen seiner filmwissenschaftlichen Überlegungen benutzt, um die Tatsache zu unterstreichen, dass wir es über die Einzelmedien hinaus immer wieder mit zwei unterschiedlich organisierten Phänomenen zu tun haben, die sich entlang des Paradigmas »fiction/non-fiction« positionieren lassen (vgl. Faulstich 2008: S. 18f.).

³⁰ Duchamps *Pissoir* oder Handkes Gedicht *Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968* haben dies eindrücklich belegt.

lichen, formalen und funktionalen Struktur konstitutiv für die Produktion von Kunst und Kultur geworden ist, wird die Konzentration auf die Strukturelemente eines einzelnen Mediums erkenntnistheoretisch immer fragwürdiger.³¹ Selbst wenn text- und feldtheoretisch der Vergleich von medial differnten Erzeugnissen der Populärkultur für ästhetische Fragestellungen stellenweise problematisch ist, so erzwingt die Tatsache, dass Populärkultur ein *intermediales Verweissystem* darstellt, auch eine intermedial erweiterte Rezeptionshaltung.³²

Forschungslage

Wenn hier von einer Untersuchung die Rede ist, die sich dem Drastischen als ästhetischer Kategorie und kulturellem Paradigma der (post-)modernen Populärkultur widmet, so sind es zunächst einmal zwei große diskursive Zusammenhänge, die von der eingenommenen Perspektive unmittelbar berührt werden: 1) die bis heute unzureichende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Begriff des Drastischen als ästhetischer Kategorie und 2) die voranzutreibende ästhetisch-strukturelle und soziologisch-funktionelle Auseinandersetzung mit populärkulturellen Phänomenen, die nicht widerspruchsfrei in eines der antagonistischen Bereiche von autonomer Kunst- und heteronomer Massenproduktion eingegliedert werden können.

Zum ersten Punkt sei gesagt, dass neben der hier skizzierten Verwendung des Begriffes in ästhetischen Zusammenhängen es bis heute eine lose und überschaubare Anzahl an Texten gibt, die sich auf eine mehr oder minder

³¹ So auch Guins und Cruz in *Popular Culture. A Reader*: »However in the epoch of media convergence, new media, digital technology and remediation, this separation [in specific topics like "mass literature", "Motion pictures", "television and radio"] becomes increasingly difficult and far from desirable« (Guins/Cruz 2005: S. 12).

³² Leslie Fiedler bringt diesen eigentümlichen Aspekt am Beispiel der Pop-Literatur auf den Punkt, wenn er schreibt: »Not only can popular literature in Gutenberg form pass into other media, but it is *driven* to pass to other media by a kind of inner necessity: *driven* to pass to media which are accessible to larger numbers of people than can ever read print with pleasure and profit« (Fiedler 2008: S. 17-18).

explizite und tentative Weise um eine theoretische Bestimmung des Drastik-Begriffes bemüht haben. Neben den Ausführungen Friedrich Schlegels und Dietmar Daths können die Aufsätze »Über die Drastik« von Terézia Mora (2006) sowie »Music–Drastic or Gnostic?« von Carolyn Abbate (2004) als solche dezidierte Bestimmungsversuche angesehen werden, und die aus diesem Grund im weiteren Verlauf dieser Arbeit eine signifikante Rolle spielen. Neben Dirck Lincks Aufsatz »Die Wiederkehr der Katharsis - Über ein paar Möglichkeiten, das popkulturelle Vergnügen an drastischen Gegenständen zu erklären« (2008) sind erst in allerjüngster Zeit erste dezidierte Versuche zu verzeichnen, den zur Disposition stehenden Begriff in einem übergreifenden ästhetischen und gesellschaftspolitischen Kontext zu untersuchen. Exemplarisch dafür steht die 16. Ausgabe der Zeitschrift *polar*, die unter dem Titel *Kunst der Drastik* (2014) firmiert. Schließlich sind Davide Giuriatos Ausführungen zum Begriff des Drastischen im Rahmen seiner 2015 erschienenen Monografie "*klar und deutlich*". *Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert* zu erwähnen.³³

Wenn wir uns nun mit der Frage nach der ästhetischen sowie kultur- und literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit drastischen Phänomenen der Populärkultur beschäftigen, so ist die Lage vergleichbar erweiterungsbedürftig, um nicht zu sagen defizitär. Bettina Roccor schreibt in ihrer Arbeit über den Heavy Metal: »Mit dem Problem der Einseitigkeit muß man sich in der Tat recht bald auseinandersetzen, sucht man nach Informationen über Heavy Metal. Die vorhandene Literatur ist zum überwiegenden Teil voreingenommen und pseudowissenschaftlich« (Roccor 2002: S. 8). Hans Richard Brittnacher bemerkt in seiner Studie zur *Ästhetik des Horrors*, die sich mit der phantastischen Horror-Literatur beschäftigt: »Mit ihren Erzählungen geschrieben diese Autoren [...] an einem Stück verdrängter und abgewerteter Literaturgeschichte. Im krassen Mißverhältnis zum Umfang dieser Literatur steht die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihr« (Brittnacher 1994: S. 11). Was das Subgenre des Zombie- und Splatterfilms angeht, so genießt dieser — mil-

³³ Alle diese Texte haben in unterschiedlichem Umfang in der hier vorliegenden Ausarbeitung der theoretischen Merkmalszuschreibungen zur Drastik Eingang gefunden.

de gesprochen — »im akademischen Diskurs einen eher zweifelhaften Ruf« (Jäger 2004). Schließlich hält Georg Seeßlen beim Thema Pornografie fest:

Und noch heute stammt die mittlerweile anwachsende Literatur zu diesem Thema entweder von ›Africanados‹ oder von grundsätzlichen Gegnern. Niemand, der sich ernsthaft mit unserer Kulturgeschichte auseinandersetzen möchte, käme auf die Idee, ausgerechnet eine Geschichte des pornographischen Films zu schreiben. Es ist, in jeder Hinsicht, gefährliches Terrain, auf das man sich begibt (Seeßlen 1990: S. 10).

Den zusammengetragenen Bemerkungen lässt sich auf Anhieb das Defizit an kulturwissenschaftlicher Aufmerksamkeit ablesen, gerade wenn es um einen differenzierten, kritischen, aber nicht ideologisch gefärbten Umgang mit kulturellen Phänomenen geht, die – wie der Metal, der Splatterfilm, bestimmte Teile der modernen Horror-Literatur oder der Pornographie – mit ihren Darstellungsformen nicht nur einen Affront gegen das bürgerliche Kunstverständnis darstellen, sondern ebenso wenig reibungslos in führende Theoretisierungen von Populärkultur integriert werden können.³⁴ Gerade durch die Analyse solcher Werke kann nicht zuletzt gezeigt werden, dass heutige, ästhetisch fundierte Populärkulturforchung die Erzeugnisse der Kulturindustrie unmöglich als eine homogene Struktur ansehen kann und wie überaus problematisch es ist, wenn man weiterhin an einer klaren binären Opposition von High und Low festhält. Daths Text beinhaltet also in Bezug auf die dort ausformulierte Drastik-Theorie auch eine Gedankenfigur, die nahelegt, dass solche unpopulären Populärkulturformen ein Paradebeispiel für die Antiquiertheit dieser Opposition darstellen, wenn diese essenzialistisch gedacht wird (vgl. dazu Kapitel II, 1 dieser Arbeit).

Ein kursorisches Überfliegen der Arbeiten, die sich mit diesen Werken beschäftigen, zeigt, dass ästhetische Überlegungen, die auf die vielfältigen Äquivalenzstrukturen dieser Werke der Populärkultur eingehen und diese begriff-

³⁴ Faulstich hält bezüglich des Erotikfilms, wobei damit »nur im Grunde de[r] Pornofilm« gemeint ist, noch einmal fest: »Der Erotikfilm ist das am meisten verbreitete und am häufigsten genutzte, aber am seltensten thematisierte Filmgenre« (Faulstich 2008: 56f.).

lich zu fassen versuchen, nicht existieren.³⁵ Vor allem innerhalb der deutschsprachigen Forschung sieht man deutlich, dass sich bisher nur eine sehr überschaubare Anzahl an kulturwissenschaftlich orientierten Wissenschaften auf dieses »in jeder Hinsicht gefährliche Terrain« begeben haben. Umso mehr gilt dieser Umstand der Vernachlässigung, wenn es um den Versuch einer medien- und genreübergreifenden drastischen Ästhetik geht, die für das Verständnis der gegenwärtigen Populärkultur als äußerst wichtig angesehen wird.³⁶ Durch eine gewisse Ignoranz im geisteswissenschaftlich-akademischen Diskurs ist die Situation entstanden, dass ein Reden über die genannten Kulturprodukte fast ausschließlich dem Feuilleton, einer kulturwissenschaftlich kaum ausgebildeten Fangemeinde oder sozialwissenschaftlich-pädagogischen Ansätzen überlassen wurde. Daths Romanessay bildet in diesem Kontext mit seinen ästhetischen und kulturkritischen Reflexionen eine erste wichtige Ausgangsbasis für eine wissenschaftlich angelegte Auseinandersetzung.

Die Tatsache, dass wir seit den kulturindustriellen Umwälzungen massiv mit drastischen Werken konfrontiert werden und sich dieser Trend stets zu intensivieren scheint, kann als ein wichtiger Ausgangspunkt für die literatur- und kulturwissenschaftliche Beschäftigung mit dieser Problematik angesehen werden. Ebenso von Interesse ist die hohe Spannung, die zwischen ästhetischer Drastik und gesellschaftlicher Legitimität herrscht. Drastische Werke sind trotz verfassungsrechtlich garantierter Freiheit der Kunst und juristischer Existenzverneinung von Zensur, permanent im Fokus staatlicher Indizierungen.³⁷

³⁵ Das vorliegende Projekt sollte in diesem Sinne auch als ein Versuch angesehen werden, das literaturwissenschaftlich-poetologische Instrumentarium aus ihrer Verengung auf elitäre und kanonisierte Hochliteratur zu lösen.

³⁶ So ist die Formulierung des Dathschen Briefeschreibers in *Die salzweißen Augen* aus einer geisteswissenschaftlichen Perspektive durchaus zutreffend, dass »[v]on Werken, Einflüssen, Strömungen, Schulen spricht, wo es um Drastik geht, kaum jemand je; lieber von ›Phänomenen‹. Und doch prägen herausragende Drastiker ihre Stile, die aber, das ist der Witz, von der geläufigen Kunstbetrachtung nicht als Stile erkannt und von den Konsumenten und Fans auch nicht als Stile diskutiert werden« (Dath 2005: S.19-20).

³⁷ Die Diskussionen über die Gefährlichkeit solcher Kulturprodukte ähneln dabei auf eine frappierende Weise den Debatten gegen Schund und Kitsch um die vorletzte Jahrhundertwende. Vgl. zum Problem der Zensur auch Ohmer 2000.

Von den majoritären und etablierten Forschungsrichtungen werden die allermeisten drastischen Werke der Populärkultur bis heute überwiegend ignoriert und damit aus dem akademischen Diskurs weitgehend ausgeschlossen.³⁸ In Anlehnung an Boris Groys und seine Theorie vom kulturell Valorisierten und Profanem kann man sagen, dass die kulturellen Repräsentationen des Drastischen – allen Demokratisierungsversuchen von Kultur zum Trotz – bis heute eher einem »profanen Raum« als der »valorisierten Kultur« angehören (vgl. Groys 1992). Diese ästhetische Diskriminierung des Populären und besonders der hier als drastisch bezeichneten Phänomene, ist feldtheoretisch eine soziale Diskriminierung, denn sie betrifft nicht nur die jeweiligen Kulturprodukte, Künstler und Verlage etc., sondern vor allem die Rezipienten, die solche Produkte millionenfach lesen, sehen und hören.³⁹ Eine vorurteilslose, kritische Literatur- und Kulturwissenschaft sollte diese zweifelhafte Tradition nicht unbefragt weiterführen. Fast gezwungenermaßen wird deshalb aus einem ernsten, aber unvoreingenommenen ästhetischen Interesse an gesellschaftlich umstrittenen Kulturprodukten unter der Hand auch ein soziologisches Unterfangen, das nicht nur nach der ideologischen Matrix der im Fokus stehenden Werke fragt, sondern ebenso an der Aufdeckung der verborgenen und manchmal verdrängten Selektionsmechanismen innerhalb der ästhetischen Theoriebildung arbeitet.

³⁸ *American Psycho* stellt mittlerweile eine signifikante Ausnahme dar; der Roman ist sichtlich im akademischen Feld angekommen. Dieser Umstand kann aber kaum darüber hinwegtäuschen, dass es eine Literatur gibt, die als sub- und gegenkulturell, Trash-, Pulp-, Trivial- oder Underground-Literatur bezeichnet werden kann und die die oben zitierte Diagnose Brittnachers zutrifft: »Im krassen Mißverhältnis zum Umfang dieser Literatur steht die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihr« (Brittnacher 1994: S. 11).

³⁹ Vgl. dazu auch Gebauer u.a. 1993: S. 99.

ERSTER TEIL:
Semantisierung und
Kontextualisierung des
ästhetisch Drastischen

I Theoretische Modellierungen

Im Verlaufe dieser Wege werden die in Frage stehenden Begriffe mit Eigenschaften angereichert, die die Enzyklopädie ihnen bis dato noch nicht zugestanden hatte.
(Umberto Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*)

I Der Beginn des ästhetisch Drastischen – Friedrich Schlegel (1798)

a) Das *Athenäum*-Fragment 42 und das Konzept der *progressiven Universalpoesie*

Wie in der Einleitung bereits angerissen, bezeichnet das Lemma »drastisch« also im 18. Jahrhundert fast ausschließlich einen Sachverhalt im medizinischen Kontext und wird von diesem Diskurs aus semantisch stabilisiert. Hier ist von »fast« die Rede, da sich eine semantische Öffnung des Ausdrucks in den Bereich der Ästhetik bereits in dem 1798 verfassten *Athenäum*-Fragment 42 von Friedrich Schlegel nachweisen lässt und für eine historische und systematische Rekonstruktion einer Ästhetik des Drastischen von enormer Bedeutung ist. Lakonisch schreibt Schlegel in diesem Fragment: »Gute Dramen müssen drastisch sein« (Schlegel 1959ff., II: S. 171). Mit hoher Wahrscheinlichkeit repräsentiert dieser Eintrag die erste bewusste Verknüpfung von ästhetischer Reflexion und dem bis dato rein im Medizinischen angesiedelten Begriff des Drastischen.¹ Es kann definitiv ausgeschlossen werden, dass dieser Begriff schon signifikant früher für kunsttheoretische Zusammenhänge benutzt wurde; so verzeichnet Johann Georg Sulzers monumentale Enzyklopädie, die *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (erstmalig 1771-1774), auch

¹ Übereinstimmend mit der hier vertretenen Position heißt es auch bei Giuriato, dass die »Geburtsstunde des Drastischen als Begriff der Ästhetik« bei Friedrich Schlegel lokalisiert werden kann (Giuriato 2015: S. 179).

in ihrer erweiterten zweiten Auflage von 1792 keinen Eintrag zum Adjektiv ›drastisch‹. Diesem Fragment folgen nun im Laufe der Jahre noch zwei weitere Notizen im Schlegelschen Gesamtwerk, welche die adjektivische Konstruktion ›drastisch‹ aufweisen und die das Drama in ihrer Funktionalität zum Thema haben (vgl. Schlegel 1959ff., XVII: S. 297 u. S. 382). In Anbetracht des zu dieser Zeit ausschließlich im medizinisch-physiologischen Diskurs erstellten Bedeutungsinhalts wird man Schlegels Fragment zunächst heuristisch so paraphrasieren können, dass qualitativ hochwertige Dramen eine schnelle und heftige Wirkung bei den Zuschauern haben sollten.

Dass Schlegel in dieser Beziehung mit dem zeitgenössischen deutschen Drama nicht zufrieden ist, zeigt eine spätere Notiz. In seinem 1803 erschienenen Aufsatz mit dem kurzen Titel »Literatur« kritisiert Schlegel die deutsche Dramentradition scharf und lässt noch einmal durchscheinen, dass er sich eine wirkungsvollere Darstellungsweise für das moderne Theater wünscht. Er schreibt: »Auf dem deutschen Theater herrschte bisher Prosa und die Plattheit, die Schauspieler hatten es fast verlernt, Verse zu deklamieren« (Schlegel 1959ff., III: S. 4).

Das *Athenäum*-Fragment 42 besitzt nun zweifellos einen streng normativen Klang, ihn jedoch deshalb schon unreflektiert als einen Lehrsatz Schlegels aufzufassen, der als dramentheoretisches Qualitätskriterium höchste Drastik im Sinne heftiger physischer Wirksamkeit einfordern möchte, unterschläge das komplizierte Spannungsverhältnis zwischen dieser Aussage und Schlegels frühromantischer Konzeption einer »progressiven Universalpoesie«. Seit seinen frühesten Schriften schreibt Schlegel immer wieder von der Synthese antiker Harmonie und moderner Disharmonie, von einer Verschmelzung aller poetischen Gattungen und der Vereinigung von Philoso-

phie, Wissenschaft und Kunst.² Seine Reflexionen kreisen permanent um die dialektische Denkfigur einer umfassenden Synthese und Universalität im Spiegel der Unendlichkeit. »Die Hauptbewegung von Schlegels Denken«, so Peter Szondi, »ist solcherart das Streben nach Einheit, nach Kommunikation, Universalität, Unendlichkeit« (Szondi 1978: S. 16).³ In der Theorie der progressiven Universalpoesie sollen alle Dichtungsarten Eingang finden, miteinander in Beziehung gesetzt und damit auf eine »höhere«, »ideale« Einheit ausgerichtet werden.⁴

Die berühmteste und pointierteste Formulierung seiner frühromantischen Poetik findet sich im *Athenäum*-Fragment 116, welches das angesprochene romantische Dramen- und Poesie-Ideal *in nuce* beschreibt und aufgrund der Informationsdichte hier vollständig zitiert werden soll:

² An dieser Stelle wird deutlich, wie Poesie im Sinne Schlegels dem Selbstverständnis idealistischer Philosophie auf das Engste angenähert wird. So schreibt er an einer Stelle: »Sie sind unzertrennlich verbunden, ein Baum, dessen Wurzel die Philosophie, dessen schönste Frucht die Poesie ist. Poesie ohne Philosophie wird leer und oberflächlich, Philosophie ohne Poesie bleibt ohne Einfluß und wird barbarisch« (Schlegel 1959ff., XI: S. 10). In seinem Literatur-Aufsatz gibt Schlegel einen detaillierten Einblick in die spezifische Form der Philosophie, die er vor Augen hat, nämlich den deutschen Idealismus: »So wie aber die Poesie als das letzte Ziel und die höchste Vollendung des Ganzen, so ist der Idealismus als die wesentliche Bedingung *sine qua non*, als Erhaltungsmittel und Grundlage unserer neuen Literatur zu betrachten« (Schlegel 1959ff., III: S. 7). Eindeutig sind hier Johann Gottlieb Fichtes Vorlesungen von kaum überschätzbarem Einfluss auf das Konzept der Universalpoesie gewesen (vgl. dazu vor allem Münster 1993: S. 65ff.). Zwischen den poetologischen Ansichten des frühen Schlegel – bis zu seiner Paris-Reise ca. 1802 – und seinen post-frühromantischen Reflexionen, die sich nach seiner Konvertierung zum Katholizismus 1808 noch einmal verändern, gibt es signifikante Unterschiede, die sich vor allem in der Bewertung der seinerzeit modernen Poesie im Sinne der Shakespeareschen Werke ausdrücken. Diese Differenzen spielen hier jedoch keine Rolle.

³ Auch fällt in diese Synthetisierungsbewegung die Kritik an der Unterordnung der Einbildungskraft unter die Vernunft bei Kant, ebenso wie die Trennung vom Schönen und Erhabenen (Vgl. Behler 1991: 21ff.).

⁴ Die Idee des Aufgehens aller Teile in einem höheren Ganzen ist ohne Zweifel das omnipräsente Theorem der frühen Schlegelschen Poetik und kann nicht zuletzt an seiner Aussage entziffert werden: »Vieles zu Einem zu verknüpfen, und die Verknüpfung zu einem unbedingt vollständigen Ganzen zu vollenden« (Schlegel 1959ff., I: S. 295).

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehre Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang. Sie kann sich so in das Dargestellte verlieren, daß man glauben möchte, poetische Individuen jeder Art zu charakterisieren, sei ihr eins und alles; und doch gibt es noch keine Form, die dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken: so daß manche Künstler, die nur auch einen Roman schreiben wollten, von ungefähr sich selbst dargestellt haben. Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. Sie ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig; nicht bloß von innen heraus, sondern auch von außen hinein; indem sie jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Teile ähnlich organisiert, wodurch ihr die Aussicht auf eine grenzenlos wachsende Klassizität eröffnet wird. Die romantische Poesie ist unter den Künsten was der Witz der Philosophie, und die Gesellschaft, Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben ist. Andre Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatoire Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art, und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein (Schlegel 1959ff., II: S. 182f.).

Zentral in dem hier aufgerissenen Problemzusammenhang ist das Merkmalsbündel, das Schlegel der idealischen Poesie zuschreibt: Die erwähnte Universalisierung durch die Vermischung der historisch differenzierten Gattungen

und Disziplinen wird flankiert durch ein emphatisch vorgetragenes Plädoyer für eine höchst (selbst-)reflexive Dichtung. Die intellektuelle, auf die Zukunft gerichtete Reflexionsbewegung ist agens des dichterischen Schaffens: »Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden.« Diese auf ein Höchstmaß gesteigerte Reflexion über die eigenen poetologischen Grundlagen und die damit einhergehende Fokussierung auf den Werdenscharakter ihrer eigenen Beschaffenheit führt nun zu einer Distanzierung des unmittelbar Dargestellten und verweist bereits wesentlich auf das im frühromantischen Diskurs zentrale Moment der *Ironie*, dieser »permanenten Parekbase« (Schlegel 1959ff., XVIII: S. 585),⁵ die als die adäquate Technik identifiziert wird, um »überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie [zu] sein« (Schlegel 1959ff., II: S. 204).

Ohne es in diesem Fragment explizit auszudrücken, beschreibt die Idee einer progressiven Universalpoesie zudem eine implizite Theorie des *Romans*, korreliert das ausdrückliche Ziel »alle getrennte[n] Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen« doch eng mit der literarischen Erscheinungsform des modernen *Romans*, geht jedoch über den heutigen eng gefassten Gattungsbegriff weit hinaus, wenn das Fragment abschließend festhält: »Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art, und gleichsam die Dichtkunst

⁵ Zum vielfach untersuchten Ironie-Begriff bei Schlegel und im Kontext frühromantischer Poetiken vgl. exemplarisch Wellek 1977: S. 273f.; Behler 1991: S. 40 und Japp u.a. 2002. Der Begriff der ›Parekbase‹, der synonym zum altgriechischen ›parekbasis‹ verwendet wird, stellt eine für die frühromantische Poetik zentrale rhetorische Figur dar, die das Heraustreten eines Narrationselementes aus der dramatischen Handlung meint und damit eine metapoetische Funktion besitzt. Sie ist »eine Rede, die in der Mitte des Stücks vom Chor im Namen des Dichters an das Volk gehalten wurde. Ja, es war eine gänzliche Unterbrechung und Aufhebung des Stückes, in welcher [...] die größte Zügellosigkeit herrschte und dem Volk von dem bis an die äußerste Grenze des Proszeniums heraustretenden Chor die größten Grobheiten gesagt wurden. Von diesem Heraustreten (*ekbasis*) kommt auch der Name« (Schlegel 1959ff., XI: S. 88). Vgl. dazu auch Müller 1995: S. 63 und Japp u.a. 2002: S. 263.

selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein.«⁶

Expliziter wird Schlegel in seinem »Brief über den Roman« (1800). Die dort formulierten Überlegungen harmonieren dabei nicht nur mit den angerissenen Leitlinien der progressiven Universalpoesie, sondern beinhalten einen entscheidenden produktionsästhetischen und medienspezifischen Hinweis zum Verständnis des *Athenäum*-Fragmentes 42, da Schlegel eine basale Differenz zwischen Romandichtung und Drama erwähnt. Er schreibt:

Alsdann liegt ein sehr wichtiger Gegensatz gegen das Schauspiel darin, welches bestimmt ist angeschaut zu werden: der Roman hingegen war es von den ältesten Zeiten für die Lektüre, und daraus lassen sich fast alle Verschiedenheiten in der Manier der Darstellung beider Formen herleiten (Schlegel 1959ff., II: S. 335).

Dass Schlegel, unabhängig von seinen Überlegungen zu einer idealisch-romantischen Poesie, welche alle möglichen dichterischen, rhetorischen und philosophischen Formen zu einem geistigen Ganzen zusammenführt, vom »guten« Drama Drastik einfordert, basiert also auf der feinsinnigen Beobachtung, dass Schauspiele und ›Romane‹ grundverschiedene Zweckursachen voraussetzen. Die zur Aufführung konzipierten Dramen besitzen ein substantiell anderes Verhältnis zur *Anschauung* als die auf Lektüre basierenden Dichtungsformen. Während letztere von der Interpretation der Zeichen leben und damit den konnotativen Aspekt der Sprache unterstreichen, erfordert das Schauspiel eine viel stärkere Nähe zu einer mimetischen Präsenz. Das Medium des Theaters verfügt mit anderen Worten über einen spezifi-

⁶ Neben Hans Eichner, Arthur O. Lovejoy und René Wellek ist es Peter Szondi, der diesen Sachverhalt erläutert und darauf hingewiesen hat, dass es sich bei der »romantischen« Poesie nicht nur um die Dichtungsart der Romantik handele, sondern die literarische Gattung anvisiere, die als Namensgeber für den romantischen Diskurs gelten kann: »Denn das Wort *romantisch* heißt bei Schlegel oft nichts anderes als ›romanhaft‹ oder gar ›Roman‹, ist also kein qualifizierendes Adjektiv, sondern ein Bezugsadjektiv. So ist im 116. *Athenäum*-Fragment mit der *romantische[n] Poesie*, die als *progressive Universalpoesie* bestimmt und deren Programm entworfen wird, nicht die Poesie der Romantik gemeint, sondern die Romandichtung, die Gattung Roman, und erst dank deren ›tonangebender‹ Stellung die Poesie der Romantik, der Moderne überhaupt« (Szondi 1978: S. 52).

schen Performativitätsgrad, der sich grundverschieden zur Literarizität des Romans ausnimmt. Das Drama strahlt – bedingt durch die physische Präsenz der Schauspieler – eine Buchstäblichkeit aus, die sich nicht mit der symbolischen Potenz geschriebener Sprache deckt und als eine Minimierung von Distanz durch körperliche Präsenz verstanden werden kann.⁷ In der Aussage »Gute Dramen müssen drastisch sein« manifestiert sich somit gerade nicht die Intention, aus einer ephemeren Laune heraus wirkungsvolle Verfahrensweisen normativ setzen zu wollen, als vielmehr die Erkenntnis einer unleugbaren partikularen Medialität und Synästhesie des Dramas und der Wille, diese ernst zu nehmen und zu unterstreichen.⁸

Bedenkt man in diesem Kontext die etymologischen Wurzeln der Begriffe Drama und *drāstikós*, die beide auf das altgriechische *drān* zurückgehen und somit im Gegensatz zum Bereich theoretischer Reflexion klar auf das praktische Tun, Handeln und Bewirken verweisen (vgl. Basler u.a. 1999: S. 902), so erscheint diese neuartige Zusammenführung vielmehr als eine Art Tautologie und pleonastischem Einsatz des Adjektivs »drastisch«. Doch bedingt durch die im medizinischen Diskurs eingeführte Semantik ist die Einführung dieses Attributes für die Beschreibung qualitativ hochwertiger Dramen weniger ein analytisches Urteil a priori (im Sinne einer rein tautologischen Aussage) als vielmehr eine durchdachte Präzisierung der sinnlichen Natur der dramatischen Inszenierung. Der Rekurs auf die *Drastica* als sehr wirksame Abführmittel, die mitunter brechreizerregende Wirkung besitzen, erhellt den Aspekt der eindeutig *viszeralen* Wirkmächtigkeit anschaulicher und konkretisierender Darstellungsweisen, die Schlegel vor Augen zu haben scheint. Das Drastische als Indikator für die Inszenierung von physischer Präsenz *und* physiologisch berührender Momente verweist im Vergleich zum lite-

⁷ Giuriato folgert aus dieser tiefgreifenden Differenz völlig zutreffend: »Drastik« benennt im frühromantischen Kontext mit anderen Worten eine Öffnung des Literarischen auf etwas, das die Äußerlichkeit der Schrift in eine szenische Präsenz der Körper übersetzt« (Giuriato 2015: S. 184).

⁸ In seiner Arbeit über die Hermeneutik literarischer Sinnlichkeit hält Lothar van Laak fest: »Denn in der Theateraufführung als einem nur synästhetisch adäquat zu rezipierenden Kunstwerk konkretisieren sich genau diejenigen Aspekte, die hier als systematische Charakteristika der Sinnlichkeit herausgearbeitet worden sind« (Laak 2003: S. 84).

rarisch idealischen Gebilde auf ein von der Einbildungskraft unabhängiges Reales, welches besonders mit dem poetologischen Grundkonzept der Ironie und dem damit einhergehenden Bruch mit der unmittelbaren Wirklichkeit nicht recht vereinbar erscheint. In seiner Auseinandersetzung mit der romantischen Ironie am Beispiel von Tiecks Lustspiel *Ein Prolog* (1796) hält Szondi deshalb fest:

Daß es beim Prolog bleibt, ist zugleich Symbol dessen, daß der Geist der reflektierten Vorläufigkeit den dramatischen Stil nicht gestattet. Denn das Drama ist in jeder seiner Repliken verbindlich, unwiderrufbar, folgenreich. Es ist die Form der Gegenwärtigkeit, im doppelten Verstande des Wortes: des présent und der présence, die Form auch der Sinnesimmanenz (Szondi 1978: S. 27).

Diese von Szondi unterstrichene doppelte Gegenwärtigkeit des Dramas, die wesentlicher Bestandteil des drastischen Momentes ist, widerspricht folglich dem für die Frühromantik so zentralen Begriff der ›Ironie‹ im Sinne poetologischer Selbstreflexivität. Schlegel selbst ist es, der in einer seiner späteren Notizen zur *Poesie und Litteratur* von 1811 dementsprechend schreibt:

Die *Ironie* scheint nicht ins Drama zu gehören; sie zerstört die Begeisterung, kann doch nicht recht verständlich und deutlich gemacht werden und ist nur aus der Novelle und *dem romantischen Gebiet ins Drama herüber* und dann zur Gewohnheit geworden (Schlegel 1959ff., XVII: S. 298).

Die frühromantische Kernidee einer reflexiven Transzendentalpoesie und die gleichzeitige Diagnose einer nicht zu leugnenden Drastik in der *Präsentationsform* des Dramas stehen somit letztlich in einem anscheinend nicht auflösbaren produktions- und rezeptionsästhetischen Spannungsverhältnis zueinander. Eindeutig wird diese Differenz in einer Notiz von 1812 auf den Punkt gebracht, wenn Schlegel schreibt:

Das Drama und der Roman sind sich entgegengesetzt; < auch schon in der Art d[es] Vortrages und des Empfängnisses. – Der Roman bloß für das einsame Lesen – das Drama für die handelnde < mimische > Darstellung – lebendige Nachahmung (Schlegel 1959ff., XII: S. 380).

Was hier festgehalten werden kann, ist, dass die Kategorie des Drastischen im Kontext der romantischen Dramentheorie also mit der Einführung der Idee

der Universalpoesie in den ästhetischen Diskurs einhergeht und bei Schlegel als eine der zwei spannungsreichen Seiten *einer* Medaille angesehen werden kann. Aus der binären Opposition von romantischer Poesie, die auf dem Prinzip der Literarizität sowie Interpretation sprachlicher Zeichen und der drastisch-anschaulichen Form des Dramas basiert, gewinnt die nur bruchstückhaft angedeutete Ästhetik des Drastischen bei Schlegel an ernstzunehmender Kontur und birgt tiefgreifende wirkungsästhetische und rhetorische Implikationen.

b) Die moderne Poesie und ihre Affinität zum drastischen Effekt

In seinem kurz vor dem Fragment 42 verfassten Essay *Über das Studium der griechischen Poesie* (1787) beschreibt Schlegel unter anderem die Lage, in der sich die moderne deutsche Poesie befinde. Dabei sei die zeitgenössische deutsche Dichtung, wie der gesamte Bereich der Ästhetik und Kunst, in einem Zustand der »Anarchie« (Schlegel 1959ff., I: S. 218). Sie sei von ihrer Anlage her keine »objektive«, wie es die antike Dichtung paradigmatisch darstelle (Schlegel 1959ff., I: S. 317), sondern zu einer »subjektiven« Dichtung mutiert und damit zu einer »individuellen« und »interessanten« Poesie (Schlegel 1959ff., I: S. 228), die sich nicht mehr unter dem Paradigma des ästhetisch Schönen fassen lasse.⁹ Aufgrund ihres anarchisch-transitorischen Charakters

⁹ Hans Robert Jauß betont, wie Schlegel durch sein Konzept der interessanten modernen Poesie den Emanzipationsprozess der neuen Kunst vom klassizistischen Schönheitsideal erkennt: »Ordnet man Fr. Schlegel in diese Entwicklung ein, so zeigt seine Programmschrift den entscheidenden Schritt, daß nun die moderne Dichtung zum ersten Mal überhaupt vom überkommenen Kanon des Schönen abgelöst wird, an den sie selbst für die fortschrittlichsten, doch immer noch im klassizistischen Geschmack befangenen *Modernes* nach wie vor gebunden war« (Jauß 1970: S. 86).

besitze sie demnach eine »provisorische Gültigkeit«¹⁰ (Schlegel 1959ff., I: S. 215) und wird von Schlegel vor einem Scheideweg stehend gesehen: Entweder gehe sie durch das Stadium des Individuellen und Subjektiven hindurch und wird *idealisch*, oder aber sie gerät immer tiefer in subjektivistische Konzeptionen, bis sie schließlich keine Kunst mehr sei.¹¹

Zu den herausragendsten Beispielen subjektiv-interessanter Dichtung gehört für den frühen Schlegel der »große« Dante, »der heilige Stifter und Vater der modernen Poesie« (Schlegel 1959ff., II: S. 297) mit seiner *Divina Commedia*, die ihrerseits die »älteste moderne Poesie« (Schlegel 1959ff., I: S. 233) darstelle; der Höhepunkt stelle in dieser Hinsicht jedoch Shakespeares *Hamlet* dar: »ohne Übertreibung den Gipfel der modernen Poesie«¹² (Schlegel 1959ff., I: S. 249). Shakespeares Dramen seien zwar durchsetzt von *Hässlichem*, weil sie jedoch aus einem tiefen philosophischen Interesse heraus produziert worden seien, bestehe das rechte Verhältnis zwischen »widerlicher, bitterer, empörender, ekelhafter, platter und gräßlicher« Darstellungsweise und dem ihr zugrundeliegenden philosophischen Zweck (Schlegel 1959ff., I: S. 250ff.).¹³ Trotz einer von der antiken Dramentheorie abweichenden

¹⁰ Bei Schlegel fällt auf, dass er in seinem Studiums-Aufsatz die moderne Poesie noch als provisorisch bezeichnet und diese überbrücken möchte. In den darauffolgenden Fragmenten sieht er den Prozess der Modernen und ihre Entwicklung des Romans als Fundament für die neue Universalpoesie. Vgl. zu diesem Perspektivenwechsel auch Szondi 1978: S. 65.

¹¹ Eine *idealische* Dichtung ist »eine Darstellung (mag ihr Organ nun Bezeichnung oder Nachahmung sein) in welcher der dargestellte Stoff nach den Gesetzen des darstellenden Geistes gewählt und geordnet, wo möglich auch gebildet wird« (Schlegel 1959ff., I: S. 241).

¹² Später, ab ungefähr 1800, sieht Schlegel dagegen die Dramen Calderón de la Barca als ideale Repräsentationen romantischer Poesie an.

¹³ Vgl. auch: »Es gibt vielleicht keine vollkommnere Darstellung der unauflöselichen Disharmonie, welche der eigentliche Gegenstand der philosophischen Tragödie ist, als ein so gränzenloses Mißverhältnis der denkenden und der tätigen Kraft, wie in Hamlets Charakter. Der Totaleindruck dieser Tragödie ist ein Maximum der Verzweiflung. Alle Eindrücke, welche einzeln groß und wichtig schienen, verschwinden als trivial vor dem, was hier als das letzte, einzige Resultat alles Seins und Denkens erscheint; vor der ewigen Kolossalen Dissonanz, welche die Menschheit und das Schicksal unendlich trennt« (Schlegel 1959ff., I: S. 247). Zu dem vermutlich »gräßlichsten« Stück Shakespeares kann in diesem Kontext der *Titus Andronicus* gelten.

und von einer Negation des klassizistischen Schönheitsideal vorherrschenden Struktur, lobt Schlegel diese neuartige Form des Dramas, weil sie sich als Produkt einer kreativen Intellektualität verstehen lasse:

Beinahe überall werdet Ihr eher jedes andre Prinzip als höchstes Ziel und erstes Gesetz der Kunst, als letzten Maßstab für den Wert ihrer Werke stillschweigend vorausgesetzt oder ausdrücklich aufgestellt finden; nur nicht das Schöne. Dies ist so wenig das herrschende Prinzip der modernen Poesie, daß viele ihrer trefflichsten Werke ganz offenbar Darstellungen des Häßlichen sind, und man wird es wohl endlich, wenngleich ungerne, eingestehen müssen, daß es eine Darstellung der Verwirrung in höchster Fülle, der Verzweiflung im Überfluß aller Kräfte gibt, welche eine gleiche wo nicht eine höhere Schöpferkraft und künstlerische Weisheit erfordert, wie die Darstellung der Fülle und Kraft in vollständiger Übereinstimmung (Schlegel 1959ff., I: S. 217f.).

Dass Schlegel eine Degradierung des Schönen und eine neuartige Affinität zum Hässlichen und Dissonanten goutiert, liegt in erster Linie also in der Beobachtung begründet, dass die moderne Poesie unter der Ägide philosophischer Zweckgebundenheit zu sehen sei. »Das Häßliche ist ihr [der modernen ästhetischen Bildung, E.S.M.] oft in ihrer Vorstellung unentbehrlich, und auch das Schöne gebraucht sie eigentlich nur als Mittel zu ihrem bestimmten philosophischen Zwecke« (Schlegel 1959ff., I: S. 241).

Dass das Hässliche in der modernen Kunst für Schlegel eng mit dem Konzept des *Interessanten* korreliert, wird umso verständlicher, wenn man sich die zu dieser Zeit wirkmächtige Definition des ästhetisch Schönen in Erinnerung ruft. Es ist leicht zu erkennen, wie Schlegel hier an Kantische Grundüberlegungen anknüpft und für seine Theorie der modernen Dichtung weiterverarbeitet.¹⁴ Das Schöne als ästhetische Kategorie ist, wie Kant formuliert, wesentlich durch ein *interesseloses* Wohlgefallen definiert, und dies wiederum schließt eine allzu starke Involviertheit der Affekte und da-

¹⁴ Vgl. dazu auch Behler 1991: S. 15.

mit auch die Inszenierung des Hässlichen von Grund auf aus (vgl. Kant 1974: S. 124ff.).¹⁵

Das ästhetische Geschmacksurteil ist von Kant zudem als Verbindungsglied zwischen theoretischer Erkenntnis und praktischer Philosophie, man könnte auch sagen zwischen den Bereichen der Wissenschaft und Moral konzipiert worden, und *subjektiv* und *individuell*, zielt aber zugleich auf eine Allgemeingültigkeit ab (vgl. Kant 1974: S. 110). Was bei Kant nun über die Schritte *subjektiv - interessegeleitet* verläuft (das Angenehme) und *subjektiv - interesselos - Anspruch auf Allgemeingültigkeit* (Schönes, Erhabenes), wird durch Schlegel mit Blick auf die moderne Poesie in gewisser Weise synthetisiert und auf die Formel gebracht: *subjektiv - individuell - interessant/philosophisch - allgemeingültig*. Aus dieser Perspektive wird deutlich, wie sehr Schlegel diese moderne Dichtung in seinen frühen Arbeiten zwar würdigt, aber als transitorisch versteht, ist doch auch innerhalb der frühromantischen Poetik das reine ästhetische Geschmacksurteil im Sinne des Schönen *interesselos*:

Das *Schöne* [...] ist der allgemeine Gegenstand eines uninteressierten Wohlgefallens, welches von dem Zwange des Bedürfnisses und des Gesetzes gleich unabhängig, frei und dennoch notwendig, ganz zwecklos und dennoch unbedingt zweckmäßig ist. Das Übermaß des Individuellen führt also von selbst zum Objektiven, das Interessante ist die Vorbereitung des Schönen, und das letzte Ziel der modernen Poesie kann kein anderes sein als das *höchste Schöne*, ein Maximum von objektiver ästhetischer Vollkommenheit (Schlegel 1959ff., I: S. 253).

Dieser in Anlehnung an Kantische Kategorien beschriebene Prozess der notwendigen Entwicklung der individuellen und interessanten Poesie zu einer objektiv schönen und interesselosen beinhaltet jedoch in seinem noch nicht vollendeten Stadium eine Charakteristik, die den Schlegelschen Anspruch

¹⁵ Gleiches gilt der Qualität nach auch für die andere große ästhetische Kategorie, dem Erhabenen: »Denn, als Urteil der ästhetischen reflektierenden Urteilskraft, muß das Wohlgefallen am Erhabenen eben sowohl, als am Schönen, der Quantität nach allgemeingültig, der Qualität nach ohne Interesse, der Relation nach subjektive Zweckmäßigkeit, und der Modalität nach die letztere als notwendig, vorstellig machen« (Kant 1974: S. 168).

auf Vollkommenheit suspendiert.¹⁶ Die Kategorisierungen der modernen Dichtung als eine Poesie des *Nicht-Objektiven* und *Interessanten* besitzen *wirkungsästhetische* Implikationen, da ein Verlust des Objektiven zu einem erhöhten Verlangen nach affektorientierten und damit drastischen Darstellungsweisen geführt habe – wie es die Paradigmatisierung des Hässlichen zeigt. Den Anstoß für diese Abweichung vom Ideal identifiziert Schlegel dabei nicht auf der Produktions-, sondern vor allem auf der Rezeptionsseite:

Im Grunde völlig gleichgültig gegen alle Form, und nur voll unersättlichen Durstes nach *Stoff*, verlangt auch das feinere Publikum von dem Künstler nichts als *interessante Individualität*. Wenn nur *gewirkt* wird, wenn die Wirkung nur *stark* und *neu* ist, so ist die Art, wie, und der Stoff, worin es geschieht, dem Publikum so gleichgültig, als die Übereinstimmung der einzelnen Wirkungen zu einem vollendeten Ganzen (Schlegel 1959ff., I: S. 222).

Wenn Schlegel von der Wirkung spricht, die nur »stark« und »neu« genug sein müsse, um das Publikum zu begeistern, dann lässt sich an dieser Stelle, wie die Lexika des frühen 19. Jahrhunderts zeigen, eine Paraphrase des Drastischen erkennen, aber auch das Überschreiten einer poetologischen Geschmacksgrenze für Schlegel. Wenn es keine »dirigierenden Begriffe« (Schlegel 1959ff., I: S. 231) sind, die den Stoff formen, wenn bei der Produktion von Poesie kein von den »tiefsten Tiefe[n] des Geistes« (Schlegel 1959ff., II: S. 311) geleitetes Prinzip erkennbar ist, verfolge das so entstandene Werk keinen idealischen Zweck und könne somit niemals das angestrebte Ziel einer romantisch-objektiven Kunst erreichen – Kants Ausspruch »Anschauungen

¹⁶ Dass idealisch-romantische Poesie objektiv sein müsse, ist für Schlegel später eine grundsätzlich falsche Grundannahme gewesen. Er selbst geht mit seinen frühen Überlegungen nicht gerade zurückhaltend ins Gericht, wenn er etwa schreibt: »Mein Versuch „Über das Studium der griechischen Poesie“ ist ein manierter Hymnus in Prosa auf das Objektive in der Poesie. Das Schlechteste daran scheint mir der gänzliche Mangel der unentbehrlichen Ironie und das Beste die zuversichtliche Voraussetzung, daß die Poesie unendlich viel wert sei; als ob dies eine ausgemachte Sache wäre« (Schlegel 1959ff., II: S. 147f.).

ohne Begriffe sind blind« (Kant 2004: S. 98) wäre hier zumindest für das frühe Poesiekonzept Schlegels eine treffende Beschreibung des Problems.¹⁷

In Ignaz Jetteles *Aesthetisches Lexicon* von 1835 ist das Lemma ›drastisch‹ eng verbunden mit dem des ›Effekts‹, der als Inbegriff einer drastisch-negativen Grenzüberschreitung verstanden wird. Jetteles schreibt:

Drastisch (griech.), stark, kräftig oder schnell wirkend. Wenn neuere Ästhetiker die Regel aufstellten, daß ein Drama drastisch sey, so liegt dies in der Natur der Sache, denn es soll allerdings nicht kalt lassen; aber um es drastisch zu machen, d.h. wirksam auf das menschliche Gemüth, muß es innere, echte tragische oder komische Kraft besitzen; leere Äußerlichkeiten werden eben so die eigentliche Wirksamkeit schwächen, als bloße Theatercoups vielleicht einen momentanen Knalleffect herbeiführen können, doch höchstens nur für die Casse, nicht nach den Regeln des guten Geschmackes drastisch genannt zu werden verdienen (Jetteles 1835: S. 216).

Umgekehrt verweist auch Jetteles Artikel über den »Effekt« auf wichtige semantische Überschneidungen mit dem Drastischen, so heißt es: »Effect (vom lat. effectus), Wirkung, Erfolg. Man nimmt es zuweilen für günstigen Erfolg und starke Wirkung; daher nennt man [...] Effecte [...] bei theatralischen Vorstellungen solche Scenen, die auf den Zuschauer starken Eindruck machen« (Jetteles 1835: S. 15).

Dass der Begriff des ›Effekts‹ eng zur wirkungsästhetischen, aber auch rhetorischen Dimension des ›Drastischen‹ gehört, wird nicht zuletzt aus dem *Athenäum*-Fragment 126 ersichtlich, wo Schlegel nicht nur für das romantische Drama eine wirkungsvolle Darstellungsweise fordert (siehe *Athenäum*-Fragment 42), sondern den Gebrauch von Effekten als festen Bestandteil der romantischen Poesie ansieht: »Alle [...] auf den Effekt gemachte Dramen sind

¹⁷ Schlegels frühromantische Poetik harmoniert in diesem Punkt mit der Dichtungstheorie eines anderen Kantianers, nämlich Friedrich Schiller, der mit dem Konzept der »sentimentalen Dichtung« den »reizlichen« Stoff durch kluge Formung zu zähmen und intellektualisieren versuchte. Es gehe in der modernen Dichtung nicht mehr um die Mimesis der Wirklichkeit, eine Sache die Schiller dem »alten«, *naïven* Dichter überlässt, sondern um »die Darstellung des Ideals« (Schiller 2002: S. 34). Vgl. dazu auch Jauß 1970: S. 67-107.

romantisierte Mimen« (Schlegel 1959ff., II: S. 186).¹⁸ Über das stark Wirkungsvolle hinaus korreliert das Drastische somit eng mit dem *Effektvollen*, womit eine weitere Präzisierung erkennbar wird, verweist doch die Aussage »auf den Effekt gemachte Dramen« auf die performative Qualität, aber eben auch auf die rhetorische und formale Ausgestaltung eines Dramas. Schließlich wird Schlegel an einer anderen Stelle explizit und unterstreicht die Verbindung, wenn es bei ihm heißt: »Alle Poesie, die auf einen Effekt geht, und alle Musik, die der exzentrischen Poesie in ihren komischen oder tragischen Ausschweifungen und Übertreibungen folgen will, um zu wirken und sich zu zeigen, ist rhetorisch« (Schlegel 1959ff., II: S. 209).

c) **Drastische Rhetorik**

In einem scheinbar kontradiktorischen Verhältnis zu seinen poetologischen Ausführungen, die von einer sich immer wieder potenzierenden Reflexion sprechen und damit rhetorische Stilmittel wie die *parécbasis* (den Exkurs) bzw. die *Ironie* aufrufen, akzentuiert Schlegel also den physiologisch-präsentischen Charakter des (romantischen) Dramas und möchte diesen mit den richtigen Mitteln erzeugt sehen. In seinen späteren Schriften zur zeitgenössischen Dramentheorie um 1812 schreibt er dazu:

Unser Drama, näm[ich] das poetische, ist nicht energisch, nicht drastisch genug, auch schon in der äußeren Form. Die langen jambischen [...] Verse sind zu mahlerisch beschreibend schwungvoll, oder wo der Reim fehlt, bloß prosaisch declamierend. *Kürzere Versweisen* und zwar *durchgängig gereimt* scheinen sehr gut zu wirken (Schlegel 1959ff., XVII: S. 382).

An dieser Stelle wird deutlich, dass die starke Wirkung eines Dramas für Schlegel abhängig ist von den in Anspruch genommenen Darstellungsweisen, dies bedeutet wiederum abhängig vom intelligenten Gebrauch *rhetori-*

¹⁸ In Übereinstimmung mit Szondis Überlegungen zum Begriff des ›Romantischen‹ betont auch Hans Eichner, dass der Ausdruck der ›romantisierten‹ Mime ebenfalls primär ein Schauspiel in Romanform meint und nicht etwa »to render romance-like« oder »to write in a romantic manner« (Eichner 1972: S. 142).

scher Mittel. Um mit Dramen einen spürbaren Effekt zu erzielen, ist somit der durchdachte Einsatz der Rhetorik nötig. In einer anderen Notiz von 1811 heißt es in diesem Zusammenhang: »– die beste Rhetorik für das Drama ist wohl die dikan[ISCHE] [...] Diese Art d[er] Rhetorik muß nun freyl[ich] sehr drastisch seyn und liebt auch Überraschungen« (Schlegel 1959ff., XVII: S. 297). Drastische Wirkung und *dikanische* Redeform – d. h. die Form der Gerichtsrede – werden von Schlegel in eine enge Verbindung gebracht, und noch im selben Fragment geht er auf die Gerichtsrede des Antonius aus Shakespeares *Julius Cäsar* ein und bestimmt diese als die adäquate Form des Dramas: »So wie die *Rede des Antonius*, das ist die *rechte Art* d[er] Rhetorik für das Drama –« (Schlegel 1959ff., XVII: S. 297). Wenn wir nun Schlegels Bemerkung hinsichtlich der äußeren Form des Dramas hinzuziehen, bei der es heißt, dass die »langen jambischen Verse« zu »mahlerisch beschreibend schwungvoll« erschienen und das »kürzere Versweisen« drastischer wirkten (Schlegel 1959ff., XVII: S. 382), dann wird an dieser Stelle klar, dass es Schlegel um die rhetorischen Stilprinzipien der Deutlichkeit und Anschaulichkeit geht. Wie an der parallelistischen Konstruktion des obigen Zitates gesehen werden kann, ist der Begriff des ›Drastischen‹ bei Schlegel eng verknüpft mit dem ›Energischen‹ (Schlegel 1959ff., XVII: S. 382); dass diese Kontiguitätsbeziehung eine tiefer gehende semantische Korrelation ausdrückt, liefert ein Blick in die Etymologie des Energie-Begriffes, stellt das Energische doch gerade das Wirksame im Sinne des griechischen *energeia* bei Aristoteles dar (vgl. Aristoteles 1999: 174f.) und ist seit der Antike verbunden mit der Idee einer erhöhten Anschaulichkeit in Form der *hypotyposis*, dem Vor-Augen-Stellen von etwas. Wie durch die etymologische Rückführung auf den aristotelischen *energeia*-Begriff angedeutet, impliziert die Kategorie des Drastischen somit nicht so sehr die Orientierung auf eine rationale Erkenntnis, wie sie die Klarheit bzw. Durchsichtigkeit im Sinne der antiken *perspicuitas* darstellt (vgl. Quintilianus 1995: S. 139ff.), sondern eine *sinnlich-ästhetische* Anschaulichkeit, für die Cicero und Quintilian den Begriff der *evidentia* geprägt haben (vgl. Cicero 1990: S. 373 und Quintilianus 1995: S. 177).

Auch der Verweis auf die dikanische Redeform unterstreicht diesen Sachverhalt. Schon in der *Rhetorica ad Alexandrum* (ca. 340 v. Chr.) heißt es näm-

lich, dass das Prinzip der *Deutlichkeit* (griechisch *saphéneia* oder *enargeia*) »als eines von den drei Gestaltungsprinzipien für den Redeteil narratio (d.h. Erzählung)« vor allem als Prinzip »für die Schilderung des insbesondere vor Gericht zu verhandelnden Sachverhalts« firmiert (Asmuth 2009: S. 3), d. h. für die von Schlegel erwähnte dikanische Redeform. Bei der Gerichtsrede müsse der Redeschmuck laut Quintilian dabei »sparsamer, ernster und weniger zur Schau gestellt« (Quintilianus 1995: S. 155) sein. Die zu »mahlerisch beschreibend schwungvollen, langen jambischen Verse« von denen Schlegel spricht, ließen sich aus der Perspektive der Redeformen dagegen in die Logik der Festtagsreden (der *epideiktischen* Rede) problemlos einfügen, da sie »als dem einzigen Ziel nach Beifall und Ruhm strebt«, und »deshalb [...] allen Kunstmitteln Zugang [bietet] und [...] den Schmuck der Rede zur Schau [stellt]«¹⁹ (Quintilianus 1995: S. 155). Indem Schlegel somit nicht nur explizit auf prägnantere Versformen drängt, welche die Gefahr eines manierten Schwulstes eindämmen sollen, sondern auch die antike Form der Gerichtsrede zitiert, erweist sich Deutlichkeit – verstanden als rhetorisch-poetologisches Stilprinzip – als wesentlicher Bestandteil der Semantik des Drastischen. Das Drastische korreliert also mit dem Hauptmerkmal sinnlich anschaulicher Stilistik, wie sie sich im Laufe des 18. Jahrhunderts als Kritik am antiken Rhetorikkonzept des *ornatus* entwickelt hatte (vgl. Asmuth 2009: S. 13). Wie Bernhard Asmuth bemerkt, ist die Deutlichkeit im Sinne der sinnlichen Anschaulichkeit ein Stilprinzip, das »weniger sprachlichen Glanz als vielmehr detailrealistische Genauigkeit [darstellt]. Die sinnlichästhetische Komponente verbindet sich anders als in der antiken Perspicuitas nicht mehr mit rhetorischem Pathos« (Asmuth 2009: S. 14).

Bedenkt man nun die zuvor erwähnte medienspezifische Differenzierung mit, welche Schlegel in seinem *Gespräch über die Poesie* ausführt, so eröffnen sich gemeinsam mit den auf die Rhetorik des Dramas bezogenen Aussagen binäre Oppositionsverhältnisse. Neben einer im engeren Sinne gattungsspezifischen Gegenüberstellung von Roman und Drama lässt sich eine

¹⁹ Diese Form der Rhetorik situiert Schlegel dementsprechend auch nicht im Drama, sondern im Roman: »– die beste Rhetorik für das Drama ist wohl die dikan[ISCHE] (wie epid.[eiktisch] dialekt.[ische] für d[en] Roman« (Schlegel 1959ff., XVII: S. 297).

makrostilistische Opposition von *epischer* und *drastischer* Darstellungsweise voneinander scheiden. Auf den Unterschied von *berichtender Erzählung* und *szenischer Darstellung* (vgl. Stanzel 1993: S. 3ff.), die bereits bei Quintilian klar unterschieden sind (vgl. Quintilianus 1995: S. 177ff.), geht auch Heine im Vorwort zu seinem *Almansor* von 1820/21 ein, wenn es dort heißt, dass das Stück »halb episch und halb drastisch« aufgebaut sei (Heine 1970ff., HSA 4: S. 7). Als ein wesentliches strukturelles Element des Dramas wird das Drastische somit vom Epischen geschieden und markiert den Bereich sinnlich-anschaulicher Verfahrensweisen. »Die dramatische Einheit«, so Schlegel 1810, »soll grade *nicht* historisch und episch, sondern *pittoresk* sein« (Schlegel 1959ff., XVII: S. 180), wodurch noch einmal unterstrichen wird, wie sehr das Drama im Unterschied zur geschriebenen Dichtung auf bildhaft-anschauliche Momente setzen sollte. Schlegel geht in seinen späteren Schriften dabei soweit, die sinnliche Präsentation eines Details für wichtiger als ein abgeschlossenes Handlungsschema im aristotelischen Sinne einzustufen. Die Hauptmerkmale des Dramas seien »die *Vereinzelung*, das Herausheben eines einzelnen Gegenstandes aus dem Ganzen der Mythologie, Tradition und Geschichte, und die außerordentlich *sinnliche Darstellung* durch Beihilfe aller übrigen Künste« (Schlegel 1959ff., II: S. 84).²⁰ Dass Schlegel das Detail im Drama vor die Einheit der Handlung setzt, hängt primär von der formalen Begrenztheit des Dramas ab, das im Unterschied zum Epos keine ausführlichen Handlungsverläufe darstellen könne, sodann im Zweck dieser Gattung der Poesie: Das Drama sei für ein gemischtes Publikum gemacht, das zum großen Teil nicht oder nur bedingt mit den ausgefeilten formalen Elementen der Kunst vertraut sei, so dass dem Drama die besondere Aufgabe

²⁰ Es sei an dieser Stelle schon auf einen bei Dath analogen Gedankengang verwiesen, der vom briefeschreibenden Ich-Erzähler in *Die salzweißen Augen* folgendermaßen zusammengefasst wird: »Schauspielerei, Geste, das hätte die Stärke der ganzen Erörterung sein müssen, statt dessen biete ich Dir nur die übliche deutsche Schwere an, den alten Mürbeteig. Und das, wo ich Dir doch Gedanken über eine Kunst und ein Netz von Erlebnissen versprochen habe, bei denen das Einzelereignis mehr gilt als der logische Zusammenhang« (Dath 2005: S. 205).

zufalle, das Publikum zum Poetischen zu erziehen (vgl. Schlegel 1959ff., II: S. 78).²¹

Der gezielte Gebrauch rhetorischer Mittel in der Produktion und Aufführung eines Dramas und die Aufbrechung des klassischen Handlungsverlaufs darf bei Schlegel analog zum Verhältnis von sinnlicher Affektion und idealischer Reflexion nicht als Selbstzweck verstanden werden. Es stellt ein im Dienste der romantischen Poesie-Konzeption stehendes Instrument dar, da es Schlegel grundsätzlich um die Poetisierung, das heißt Romantisierung des rhetorisch und stofflich Drastischen geht, denn: »Menschliches Leiden ist nur poetisch durch schöne poetische Darstellung. [...] Die Schönheit der Form muß die Materie des Schmerzes überwinden« (Schlegel 1959ff., II: S. 80). Die besonders eindrückliche Szene in einem Drama, die drastisch ausgestaltet werden muss, ist somit immer zugleich gekoppelt an die Idee, dass sie in sich schon eine objektive Wahrheit, das Ganze des Lebens auszudrücken habe. Erst durch das Vorhandensein dieses theoretischen Überbaus wird auch verständlich, wie die Allegorie für Schlegel als eine zentrale Kategorie des Dramas angesehen wird. In Bezug auf die griechische Tragödie hält er fest:

Ein Leiden ist göttlich, wenn es uns als ganz ungeheuer, allgemein, unendlich, alles Maß überschreitend dargestellt wird. Die Darstellung ist dadurch zugleich allegorisch, wie denn z.B. [...] der gefesselte Prometheus aber den hohen, würdigen, durch unwürdige irdische Bedingungen und Verhältnisse gefesselte Verstand bedeutet (Schlegel 1959ff., II: S. 79f.).

Und in einer späteren Notiz zum neueren Drama: »Die *allegorische* Poesie des Mittelalters neigte sich stets zum Drama (*Comedia d[es] Dante*) und aller Anfang des neuern Dramas war *allegorisch*. Dieses ist eine wichtige Indication« (Schlegel 1959ff., XVII: S. 321). Insofern fällt – bei allen spezifischen Differenzen – die Kategorie des Drastischen bei Schlegel in das historisch-semantische Beziehungsgeflecht der ästhetischen Theoriebildung der deutschen Aufklärungsphilosophie, wenn Lothar van Laak für das Konzept der Sinnlichkeit im Aufklärungsdiskurs festhält:

Das Bildliche/Anschauliche nach dem philosophischen Reflexionsprozeß der Sinnlichkeit ist ein anderes geworden als vorher [als im barocken Trauer-

²¹ Auf diesen Aspekt wird noch näher eingegangen.

spiel; E.S.M.): Es hat sich versinnlicht und zugleich – um dem zu steuern – metaphorisiert. Das Sinnliche wird als ubiquitäres Erfahrungsmoment postuliert. Aber als ein Selbstverständliches soll es den Blick auf das Nicht-Selbstverständliche, als das sich insbesondere die Kunst auszeichnet. Es wird so zu einer ›ästhetischen Idee‹. Das Sinnliche als die Totalität des Kunstwerks wird in Kategorien gebracht zur Reflexion (Laak 2003: S. 111).

Wie der bewusste Transfer des bis dahin explizit physiologisch konnotierten Lemmas aus dem medizinischen in den ästhetischen Diskurs erkennen lässt, indiziert das Drastische also genau *den* Bereich rhetorischer Strukturmomente, der dennoch auf eine klar sinnliche Wirksamkeit und Deutlichkeit abzielt und damit für sich genommen denkbar weit entfernt ist von der poetologischen Maxime frühromantischer Selbstreflexion.²² Ergo: Wenn diese Rückbindung an die reflexionstheoretischen Prinzipien der progressiven Universalpoesie nicht erfolgt, besteht weiterhin eine drastische Darstellungsweise, die jedoch für Schlegel keineswegs anzustreben ist.

d) Das Drastische als ambivalente wirkungsästhetische Kategorie

Im Widerspruch zu der Ansicht, dass die moderne interessante Poesie sich »von selbst zum Objektiven« führe (Schlegel 1959ff., I: S. 253), schreibt Schlegel kurze Zeit später, dass diese einen anderen Weg einschlagen könnte, und zwar den einer kontinuierlichen Auflösung des ästhetischen Geschmacks durch eine einseitige Betonung des *Energischen*, worunter eine Verselbständi-

²² Auch hier ließen sich Verbindungslinien zu Kant ziehen, beschreibt dieser doch bereits im Vorwort seiner *Kritik der reinen Vernunft* zwei unterschiedliche Formen von Deutlichkeit: »Was endlich die Deutlichkeit betrifft, so hat der Leser ein Recht, zuerst die diskursive (logische) Deutlichkeit, durch Begriffe, denn aber auch eine intuitive (ästhetische) Deutlichkeit, durch Anschauungen, d. i. Beispiele oder andere Erläuterungen, in concreto fordern« (Kant 1974: S. 16). Schlegel evoziert mit der Rede von der notwendigen Drastik des Dramas eindeutig das von Kant aufgestellte Feld der sinnlich-ästhetischen Deutlichkeit.

gung und ein Missbrauch des Drastischen verstanden werden kann. Schlegel schreibt:

Die Herrschaft des Interessanten ist durchaus nur eine vorübergehende Krise des Geschmacks: denn sie muß sich endlich selbst vernichten. Doch sind die zwei Katastrophen, unter denen sie zu wählen hat, von sehr verschiedner Art. Geht die Richtung mehr auf ästhetische Energie, so wird der Geschmack, der alten Reize je mehr und mehr gewohnt, nur immer heftigere und schärfere begehren. Er wird schnell genug zum Piquanten und Frappanten übergehn. Das Piquante ist, was eine stumpfgewordne Empfindung krampfhaft reizt; das Frappante ist ein ähnlicher Stachel für die Einbildungskraft. Dies sind die Vorboten des nahen Todes. Das Fade ist die dünne Nahrung des ohnmächtigen, und das Choquante, sei es abenteuerlich, ekelhaft oder gräßlich, die letzte Konvulsion des sterbenden Geschmacks (Schlegel 1959ff., I: S. 253).

Wie schon an der etymologischen Verbindung von ›energisch‹ und ›drastisch‹ gesehen, erscheint es legitim, den Ausdruck der »ästhetischen Energie« an dieser Stelle als Umschreibung für das drastische Wirkungspotenzial von Dichtung zu verstehen. Ein Mehr an ästhetischer Energie ist an dieser Stelle somit gleichbedeutend mit einem unerwünschten Zuviel an Drastik. Schlegels begriffliche Untergliederung, diese kurz angeführte Taxonomie dessen, was durch eine Radikalisierung in der Produktion ästhetischer Energie erzeugt werde (»Piquantes, Frappantes und Choquantes«), macht in diesem Kontext deutlich, wie sich das Drastische durch Schlegels Poetologie hindurch als ein *integrales ästhetisches Hyperonym* verstehen lässt. Die von ihm aufgeführten Begriffe umreißen mit anderen Worten das semantische Feld des Drastischen und evozieren ihrerseits ästhetische Kategorien, die durch die semantischen Elemente des Drastischen (besondere Anschaulichkeit, Deutlichkeit und Wirksamkeit) in ihrer strukturellen Verbundenheit zusammen gedacht werden können. Ekelhaftes, Böses, Pornographisches, Grausames, Schreckliches, Hässliches und ähnliche Kategorien der Transgression klassischer Schönheitsästhetik verfügen bei allen Differenzen Gemeinsamkeiten,

die durch die Rede vom Drastischen bei Schlegel auf den Begriff gebracht werden.²³

Aus den Überlegungen zum frühromantischen Poesiekonzept und zum ästhetisch Drastischen wird deutlich, wie Schlegel einerseits auf eine platonische Weise argumentiert, wenn er die Poesie zum instrumentellen Ausdrucksmittel eines philosophischen Zweckes erklärt und die Einheit und Universalität in der Unendlichkeit betont.²⁴ Schlegels Beschreibung des Piquanten und Frappanten, verstanden als »Stachel für die Einbildungskraft«, erinnert dabei an die poetologische Losung aus Lessings *Laokoon*, nicht in eine Darstellungsweise zu verfallen, die sich lediglich auf Erzeugung psychophysischer Affekte konzentriert, denn »dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel zu binden, und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen« (Lessing 1974: S. 25).²⁵ Andererseits jedoch reaktiviert er im Rahmen seiner dramentheoretischen Aussagen mit dem Begriff des Drastischen eine auf Aristoteles zurückreichende und von der Lessingschen Lesart

²³ Als eine Kategorie, die sich ebenfalls unter der Herrschaft der *abgestumpften* Empfindung entwickle, wird das »Fade« genannt. Es erscheint nicht klar, ob das Fade für Schlegel wie das Piquante, Frappante und Choquante ein Resultat einer auf mehr ästhetische Energie ausgehenden Produktion darstellt. Gemeinhin wurde das Fade im Sinne des geschmacklos Langweiligen gerade als Negation des Piquanten verstanden (»Fad[e:] was den Geschmack od. das Pikante desselben verloren hat«; Pierer's Universal-Lexikon 1858: S. 67), und erscheint dementsprechend vielmehr einen Bereich des geschmacklos Seichten anzudeuten, der mit dem späteren Begriff des »Kitsches« verbunden werden kann.

²⁴ Platons ontologisch fundierte Dichtungstheorie, die wesentlich im 10. Buch seiner *Politeia* dokumentiert ist, läuft auf eine radikale Verdammung jeglicher Poesie hinaus, die nicht im Sinne einer didaktischen Zweckpoesie im Dienste der philosophischen Wahrheitssuche funktioniert. Der überwiegende Teil der bestehenden Dichtung wird auf eine Art und Weise kritisiert, die Schlegels Verdikt piquanter, frappanter und choquantere Poesie klar präfiguriert. Sie sei lediglich dafür bestimmt, Triebe, Leidenschaften und die niedersten Seelenregionen anzustacheln (vgl. Platon 1988: S. 398ff.). Auf die Verbindungen zwischen der literarischen Romantik und dem Platonismus geht auch René Wellek ein: vgl. Wellek 1977: S. 262ff.

²⁵ Lessing stützt sich seinerseits bei seiner *Laokoon* Interpretation weitgehend auf Winkelmanns Theorem vom Ausschluss jeder affektiven Verzerrung (vgl. dazu Schneider 1996: S. 34ff.).

abweichende physisch konnotierte Wirkungsästhetik. Statt wie Lessing von »Rührung« und »Mitleid« zu sprechen, die in der Tragödie hervorgerufen würden und zur moralischen Veredlung führten, verweist das Drastische auf die von Jakob Bernays und W. Schadewaldt dezidiert physiologische Auslegung des aristotelischen *Katharsis*-Begriffes. Die Tragödie besitze demnach als den ihr eigentümlichen Zweck die Erzeugung von *Phobos* und *Eleos* im Sinne des Schauderns und Jammerns, und als klar physisch sich ausdrückende Affekte stelle die Katharsis die Abführung derselben dar. Von besonderer Bedeutung ist hier, dass ›Katharsis‹ vor dem aristotelischen Gebrauch in seiner *Poetik* ebenfalls ein fester medizinischer Terminus *technicus* gewesen ist, der analog zum Begriff der ›Drastica‹ »die Ausscheidung schädlicher Substanzen, insbesondere für die Purgierung« (Aristoteles 1988: S. 164) bezeichnete. Auch die weitgehende Ausklammerung moralischer Fragen im Zusammenhang mit dem Drastischen des Dramas ist ein Indiz mehr für die Nähe beider Begriffe an diesem Punkt, da auch Bernays' und Schadewaldts Interpretation der Katharsis eine moralfreie physische Reaktion meint.²⁶

Das Drastische besitzt vor diesem Hintergrund eine zutiefst ambivalente Natur, die sich im Oszillieren zwischen notwendiger Zutat für das poetisch-wertvolle Drama und anti-ästhetischer Geschmacksdestruktion ausdrückt. So laufen die Aussagen Schlegels letztlich auf eine Differenzierung von *legitimen* und *illegitimen* Ausformungen des Drastischen hinaus. Die legitime Form des Drastischen bestünde demnach in einer Strukturierung, die auf eine physische Affektion des Zuschauers ausgelegt ist und zugleich die poeto-

²⁶ So auch Giuriato in seiner Analyse des Drastischen bei Schlegel: »Durch die bewusste Übernahme der medizinischen Terminologie hat Schlegel der Dramentheorie ein wirkungsästhetisches Moment restituert, das die für das Illusionstheater in psychologischer und moralphilosophischer Absicht geltende *katharsis*-Lehre von der Reinigung der Gefühle mit einer dezidiert physiologischen Konzeption des dramatischen Geschehens überbietet und konterkariert. [...] Der kathartischen Therapeutik zufolge entfaltet das drastische Theater seine purgierende Wirkung vielmehr über einen offenen Angriff auf den Körper des Zuschauers. Die Gefühle sollen nicht gereinigt und veredelt, sondern entladen und abgeführt werden. Schlegel legt damit den ursprünglich medizinisch-physiologischen Hintergrund des Katharsis-Begriffs in der aristotelischen *Poetik* wieder frei, wie dies Jacob Bernays erst einige Jahrzehnte später in polemischer Abgrenzung zu Lessing ausgeführt hat« (Giuriato 2015: S. 185-186).

logischen Leitlinien der unendlichen Reflexion in sich vereinigt. Eine illegitime Verwendungsweise des Drastischen läge hingegen immer dann vor, wenn Künstler ihren Werken »ästhetische Energie« geben, *ohne* das Ziel der reflexiven Poesie zu verfolgen.²⁷ Diese Zweiteilung in der Bewertung des Drastischen lässt sich auch an dem weiter oben zitierten Lexikoneintrag Jeitteles' ablesen. Auch bei ihm gibt es eine Drastik »jenseits der Regeln des guten Geschmacks« (Jeitteles 1835: S. 216); in einem solchen Fall befänden sich die Werke schließlich in einem Prozess des Abstiegs von Noch-Kunst in Nichtmehr-Kunst, denn – so Schlegel: »Der Name der Kunst wird entweiht, wenn man das Poesie nennt; mit abenteuerlichen oder kindischen Bildern spielen, um schlaffe Begierden zu stacheln, stumpfe Sinne zu kitzeln, und rohen Lüsten zu schmeicheln« (Schlegel 1959ff., I: S. 217f.).

Was für Schlegel also hier auf dem Spiel steht, ist nichts Geringeres als der Begriff des Poetischen selbst, stellt der Einsatz von Drastik doch eine Art Drahtseilakt dar. Überzeugt davon, dass der »Sinnen-Geschmack« angesprochen werden muss, ist dieser durch einen »Reflexionen-Geschmack« unbedingt zu vergeistigen, denn nur auf diesem Wege wäre sichergestellt, dass das drastische Werk eine Objektivierung des interessanten, individuellen Ausdrucks vollzieht.

e) Drastik als Popularisierungsstrategie

Bei der Frage, weshalb gute Dramen drastisch sein müssen, wurde bislang Schlegels medientheoretische Beobachtung unterstrichen, dass Schauspiele ein grundlegend anderes Verhältnis zur Anschaulichkeit besitzen, als es die auf Lektüre basierenden Romane tun. Darüber hinaus kann mit Blick auf

²⁷ Literaturwissenschaftlich gewendet könnte man sagen, dass die illegitime drastische Ausgestaltung eines Werkes eine kontraproduktive Schrumpfung der Unbestimmtheitsstellen auf ein relatives Minimum erzeugt und damit auf rezeptionsästhetischer Seite die für die Schlegelsche Poetik so entscheidende reflexive Einbildungskraft beschnitten wird. Dem Rezipienten werden auf diese Weise die Freiheiten im Bereich der reflexiven semantischen Polyvalenz genommen.

die »Herrschaft des Interessanten« in der modernen Poesie (und der damit einhergehenden Etablierung des ästhetisch Hässlichen) gesagt werden, dass drastische Elemente an ästhetischer *Legitimation* hinzugewinnen. Hinter diesem Legitimierungsprozess verbirgt sich nun ein weiterer Aspekt, den Schlegel vor Augen hat und der sich vielmehr aus einem strategischen als einem formal-ästhetischen Interesse heraus zu entwickeln scheint: nämlich den der *Popularisierung* der Poesie. Hierbei ist nun eine gewisse Zweistufigkeit in der Argumentation zu beachten, denn einerseits stellt das klassische Drama als Gattung für Schlegel bereits das Ergebnis eines Popularisierungsprozesses dar. Er schreibt: »Das Drama ist ein Versuch, die Poesie zu popularisieren« (Schlegel 1959ff., XI: S. 84). Dadurch, dass das Drama für eine »gemischte Menge« produziert werde, entstehe der im Vergleich zur Lyrik und zum Epos *populäre* Charakter dieser poetischen Gattung, die »als imposante sinnliche Erscheinung wirken und sie [die gemischte Versammlung von Menschen] zur Poesie bilden soll« (Schlegel 1959ff., XI: S. 78).²⁸ Zugleich diagnostiziert Schlegel eine Steigerung der »ästhetischen Energie« bei gleichzeitiger Verminderung idealischen Tiefsinns in Werken, die er dem Bereich des *Populären* zuschreibt. Drastische Kunst ist somit von der Geburtsstunde ihrer ästhetischen Theoretisierung an ein zentraler Bestandteil innerhalb der populären Kulturproduktion, wie die folgende Stelle aus dem frühen Studium-Aufsatz verdeutlicht:

Ferner der schneidende Kontrast der höhern und niedern Kunst. Ganz dicht nebeneinander existieren besonders jetzt zwei verschiedene Poesien nebeneinander, deren jede ihr eignes Publikum hat, und unbekümmert um die andre ihren Gang für sich geht. Sie nehmen nicht die geringste Notiz voneinander, außer, wenn sie zufällig aufeinander treffen, durch gegenseitige Verachtung und Spott; oft nicht ohne heimlichen Neid über die Popularität der einen oder die Vornehmigkeit der andern. Das Publikum, welches sich mit der gröbern Kost begnügt, ist naiv genug, jede Poesie, welche höhere Ansprüche macht, als für Gelehrte allein bestimmt, nur außerordentlichen Individuen oder doch nur selten festlichen Augenblicken angemessen, von der Hand zu weisen. Ferner das totale Übergewicht des Charakteristischen, Individuellen und Interessanten in der ganzen Masse der modernen Poesie, vorzüglich aber in den

²⁸ Erwähnenswert ist hier, dass Leslie Fiedler dem »postmodernen« Roman eine ganz ähnliche Aufgabe zuschreibt, d. h. die Kluft »zwischen Elite- und Massenkultur« zu überbrücken (Fiedler 1971: S. 468). Vgl. dazu auch Kapitel II, 2c) der vorliegenden Arbeit.

spättern Zeitaltern. Endlich das rastlose unersättliche Streben nach dem Neuen, Piquanten und Frappanten, bei dem dennoch die Sehnsucht unbefriedigt bleibt (Schlegel 1959ff., I: S. 227f.).

Was sich bei Schlegel gleichsam mit einer fragmentarischen Theorie des ästhetisch Drastischen figuriert, ist ein antagonistischer Dualismus des Hoch- und Populärkulturellen (der »Vornehmheit« gegen die »Popularität«), die das Verhältnis von drastischer Darstellung und intellektueller Formung als Unterscheidungskriterium benutzt, um anzugeben, was als ästhetisch wertvoll angesehen werden soll. Drastische Werke, die demnach »illegitim« sind, weil sie nach Schlegel nicht dem Prinzip der poetischen Reflexion unterstehen, werden dabei als Resultate mangelnder Bildung erklärt:

Aber überall, wo echte Bildung nicht die ganze Volksmasse durchdringt, wird es eine gemeinere Kunst geben, die keine anderen Reize kennt, als niedrige Üppigkeit und widerliche Heftigkeit. Bei stetem Wechsel des Stoffes bleibt ihr Geist immer derselbe: verworrene Dürftigkeit (Schlegel 1959ff., I: S. 218).

Der Begriff der »Bildung« ist hier aufgrund seiner Doppeldeutigkeit von besonderem Interesse, evoziert dieser doch nicht nur ein Defizit an Wissen im Sinne scholastischer Allgemeinbildung, sondern impliziert auch ein unzureichendes Vermögen zur künstlerischen *Formbildung*. Wesentlich stärker als heute verweist der Begriff der Bildung in kunsttheoretischen Kontexten des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts auf diese letztgenannte Bedeutungsebene.²⁹ Verstärkt wird diese enge Verflochtenheit von *ästhetischem Geschmack* und *Bildung* dadurch, dass Schlegel von einem »Geist« dieser Werke

²⁹ »Bildung bezeichnet im allgemeinen die Gestaltung eines Dinges nach bestimmten Umrissen; in geistiger Beziehung das Wissen, Empfinden, Wollen und Handeln eines Menschen, gemessen mit dem Maßstabe, den das Ideal eines Zeitalters in die Hand gibt. Die wahre Bildung müßte den Menschen in der vollen u. harmonischen Entfaltung aller seiner geistigen und gemüthlichen Kräfte darstellen u. wird daher nur annähernd auf dem christl. Wege erreicht. Neben dieser allgemein menschlichen B. geht die besondere, die Berufsbildung einher; unsere Zeit fehlt gewöhnlich dadurch, daß sie den Menschen zu spät für seinen Beruf heranbilden will und denselben zu lange nach andern Richtungen hin zu denken, zu fühlen und zu begehren veranlaßt, so daß er seinen Beruf als eine »verfluchte Schuldigkeit« oder als »Philisterei« anschaut u. je eher je lieber von demselben loskommen möchte. – Häufig versteht man auch unter B. die Kenntniß und Geübtheit der Formen, in welcher sich das vornehmere Leben bewegt« (Herder 1854, I: S. 541).

spricht, der immer derselbe sei, trotz steten Wechsel des Stoffes, womit eine klare Unterscheidung zwischen dem Vorwurf eines unzureichenden Allgemeinwissens und dem der Nicht-Beachtung formaler Kriterien schlechterdings unmöglich erscheint.³⁰ Offenkundig verbirgt sich hinter der Kritik an der »gemeineren« Kunst, welche den immer selben Sinn produziere, eine Argumentationsfigur, die als klassisch in der Kritik populärer Kulturprodukte bezeichnet werden kann und bis weit in das 20. Jahrhundert hinein als ein schier indiskutabler Konsens innerhalb intellektueller und akademischer Debatten gelten darf. Der immer wieder bemühte Topos, der sich in diesen Kritiken herauskristallisieren lässt und gleichsam als Motor der Argumentation funktioniert, ist der der *unproduktiven Wiederholung*, wie es bereits bei Schlegel deutlich hervortritt.³¹

Hinter Schlegels Reflexionen über höhere und niedere Kunst steht bei genauerer Betrachtung ein Bewertungssystem von Kunst, das sich maßgeblich auf einen scholastischen Bildungsbegriff stützt, der das ästhetisch Wertvolle untrennbar mit Bildung verknüpft. Bildungsbürgerliche Gelehrsamkeit ist

³⁰ Auch Eco geht in seinem das Verhältnis von Hoch- und Populärkultur gewidmeten Buch *Apokalyptiker und Integrierte* auf diesen kulturhistorisch aus dem autonomieästhetischen Denken heraus entstandene Emphasisierung des Bildungsbegriffes ein, wenn er schreibt: »Tatsache ist, daß die Kunst in bestimmten Gesellschaften tief mit dem alltäglichen Leben verflochten ist und aufgrund dieser Verflechtung bestimmte Wirkungen hervorruft: spielerische, religiöse, erotische etc., und daß sie darin nicht beargwöhnt wird. Dies geschieht vielmehr erst in einem Kulturzusammenhang, in dem sie als eine Bildungskraft begriffen wird, die Ziel und Zweck in sich selbst trägt und die eine interesselose Betrachtung ihrer Hervorbringung erheischt. Erst dann gerät jede Handlung, die mit künstlerischen Mitteln heteronome Zwecke verfolgt, unter den allgemeinen Verdacht der ›Kunstfertigkeit‹, die nicht mit Kunst verwechselt werden darf« (Eco 1987: S. 63).

³¹ Man erinnere sich an Adorno, der seine berühmte Abrechnung mit der Kulturindustrie an einer Stelle mit den Worten zusammenfasst: »Das Neue der massenkulturellen Phase gegenüber der spätliberalen ist der Ausschluß des Neuen. Die Maschine rotiert auf der gleichen Stelle« (Horkheimer/Adorno 1988: S. 142). Auch Barthes kommt an den Punkt, an dem er die Kulturindustrie mit den Worten kritisiert: »Die entartete Form der Massenkultur ist die schändliche Wiederholung: wiederholt werden Inhalte, die ideologischen Schemata, die Verkleisterung der Widersprüche, aber die oberflächlichen Formen werden variiert: ständig neue Bücher, Sendungen, Filme, verschiedene Stories, aber immer derselbe Sinn« (Barthes 1996: S. 63).

mit anderen Worten zum Stabilitätsfaktor avanciert, um Geschmackshierarchien im Bereich des Ästhetischen zu etablieren. Oder pointiert formuliert: Gut ist, was Bildung im scholastischen wie formalästhetischen Sinne vorweist.

Fragt man sich nach einem ersten wichtigen Startpunkt moderner Kunsttheorie, so kann Kants Ästhetik, die sich um seine Analytik des Schönen herum aufbaut, als eine der wichtigsten Theorien für die bürgerliche Wahrnehmung von Kunst und damit auch der autonomen Vorstellung von Literatur angesehen werden. Aus den Ausführungen Kants lässt sich eine Typologie künstlerischer Produktion ableiten, die hierarchisch aufgebaut ist: auf der untersten Stufe befindet sich die Kunst, die »nur« die Sinne reizen möchte und von Kant in den Bereich des subjektiv *Angenehmen* eingerückt wird. Als nächstes käme die mit einem bestimmten (heteronomen) Zweck produzierte Kunst, die *nützlich* bzw. *gut* sein kann – Kant denkt an dieser Stelle sowohl an Auftragsarbeiten als auch an Werke, die einen spezifisch pädagogischen Impetus besitzen. Echte ästhetische Produktion schließlich sei nur die *zweckfreie, interesselose* Produktion, die sich selbst genügt. Kant schreibt:

Alles Interesse verdirbt das Geschmacksurteil und nimmt ihm seine Unparteilichkeit, vornehmlich, wenn es nicht, so wie das Interesse der Vernunft, die Zweckmäßigkeit vor dem Gefühle der Lust voranschickt, sondern sie auf diese gründet; welches letztere allemal im ästhetischen Urteile über etwas, sofern es vergnügt oder schmerzt, geschieht. Daher Urteile, die so affiziert sind, auf allgemeingültiges Wohlgefallen entweder gar keinen, oder so viel weniger Anspruch machen können, als sich von der gedachten Art Empfindungen unter den Bestimmungsgründen des Geschmacks befinden. Der Geschmack ist jederzeit noch barbarisch, wo er die Beimischung der Reize und Rührungen zum Wohlgefallen bedarf, ja wohl gar diese zum Maßstabe seines Beifalls macht. Indessen werden Reize doch öfter nicht allein zur Schönheit (die doch eigentlich bloß die Form betreffen sollte) als Beitrag zum ästhetischen allgemeinen Wohlgefallen gezählt, sondern sie werden wohl gar an sich selbst für Schönheiten, mithin die Materie des Wohlgefallens für die Form ausgegeben: ein Mißverständnis, der sich, so wie mancher andere, welcher doch noch immer etwas Wahres zum Grunde hat, durch sorgfältige Bestimmung dieser Begriffe heben läßt. Ein Geschmacksurteil, auf welches Reiz und Rührung keinen Einfluß haben (ob sie sich gleich mit dem Wohlgefallen am Schönen verbinden

lassen), welches also bloß die Zweckmäßigkeit der Form zum Bestimmungsgrunde hat, ist ein reines Geschmacksurteil (Kant 1974: S. 138-139).

Diese von Kant formulierten ästhetischen Grundsätze trugen nicht nur maßgeblich dazu bei, die Idee eines autonomen, »reinen« Geschmacks auf der einen Seite und dem eines »barbarischen« auf der andere Seite argumentativ zu untermauern; seine Ausführungen *sind* die prominenteste Niederschrift des rationalisierten Ethos des seinerzeit aufkommenden Bildungsbürgertums, mitsamt seinen auf den Besitz von kulturellem Kapital basierenden Distinktionen. Zurecht betont Menninghaus in diesem Zusammenhang die soziokulturellen Implikationen dieser »reinen« Ästhetik:

Nach Kant ist dieser überaus heikle ästhetische Geschmack sogar das einzige Fundament des *sensus communis* und damit letztlich des informellen Zusammenhalts der Gesellschaft – einer Gesellschaft nämlich, die sich fortan immer mehr aus sich selbst heraus tragen muß, statt nur einer hierarchisch vorgelagerten Macht zu gehorchen. Egalitär ist dieser Geschmack gleichwohl nicht: er setzt nämlich »Bildung« voraus und führt so selbst, obwohl er die alte aristokratische Geburts- und Normen-Hierarchie tendenziell stürzt, auf einen neuen sozialen Differenzierungstyp (Menninghaus 2002: S. 11).

Kunstsoziologisch betrachtet ist die Distanzierung von den *sinnlichen* Anteilen eines Kulturproduktes in der Logik der Kantischen Ästhetik zweifellos eine Distanzierung vom populären Geschmack;³² als Paradigma bürgerlicher Ästhetik positionieren sich Kants Ausführungen nicht nur gegen die traditionelle höfische Auftragskunst, sondern vor allem gegen den Sinnen-Geschmack des »Pöbels«.³³

³² Vgl. dazu vor allem Bourdieu 1987: S. 761ff.

³³ Wie unverblümt und selbstverständlich (und nur selten thematisiert) Kant ästhetische Kategorien und Vermögen mit Gesellschaftsschichten identifiziert, zeigt eine Stelle in seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, wo es heißt: »Die innere Vollkommenheit des Menschen besteht darin: daß er den Gebrauch aller seiner Vermögen in seiner Gewalt habe, um ihn seiner freien Willkür zu unterwerfen. Dazu aber wird erfordert, daß der Verstand herrsche, ohne doch die Sinnlichkeit (*die an sich Pöbel ist, weil sie nicht denkt*) zu schwächen: weil ohne sie es keinen Stoff geben würde, der zum Gebrauch des gesetzgebenden Verstandes verarbeitet werden könnte« (Kant 1983: S. 58; Herv. E.S.M.).

In diesem Zusammenhang erscheint es angebracht, Schlegels Aussagen über die »höhere« und »niedere« Poesie (vgl. Schlegel 1959ff., I: S. 227f.) auch in Relation zu der sich in dieser Zeit etablierenden Opposition von autonomer und heteronomer Kunstproduktion zu sehen. Der von Schlegel als »Chaos« bezeichnete Zustand, in welcher sich die moderne, interessante Poesie befindet (vgl. Schlegel 1959ff., I: S. 222f.), besitzt seine soziokulturellen Grundlagen im Aufkommen des Bürgertums während des 18. Jahrhunderts und dem damit einhergehenden Zerfall einer feudal-ständischen Gesellschaftsstruktur. Parallel zu dieser gesellschaftlichen Neuordnung kommt es innerhalb der literarisch-künstlerischen Produktion zu einer radikalen Abnahme von normativen Regelpoetiken. Das 18. Jahrhundert ist die Zeit der wachsenden Autonomisierung des künstlerisch-literarischen Feldes und damit auch des Metadiskurses über die Kunst, wie Schlegels Entwurf einer progressiven Universalpoesie idealtypisch ausdrückt.³⁴ Die Produktion von Kunst steht in dieser Zeit angesichts veränderter soziokultureller Parameter nicht mehr gezwungenermaßen unter der Ägide einer theologisch-moralischen Metanarration oder im Dienste eines Mäzenatentums, und – wie in Schlegels Ausführungen deutlich wird – muss sie ebenfalls kein klassisch objektives Schönheitsideal mehr erfüllen, um von einflussreichen Akteuren als legitime, wertvolle Kunst anerkannt zu werden.

Die schiere Masse an neuen, subjektiven und vom barocken Regelkanon abweichenden Werke, wie es das von Schlegel verehrte *Œuvre* Shakespeares zeigt, haben zu einer schleichenden Dekonstruktion der Geschmacksurteile geführt und zu einer Abkoppelung der Ästhetik aus der Vormundschaft moralischer Imperative. Gerade an seiner Auseinandersetzung und Wertschätzung der Shakespeareschen Stücke ist zu erkennen, dass Schlegel Anzeichen für die Nachfrage nach stärkeren Reizempfindungen in der moderneren Kunstproduktion genauestens registriert. Seine frühromantische Dramentheorie kann nicht zuletzt als ein Versuch gelesen werden, dieser

³⁴ So geht mit dem Konzept autonomer Kunst ganz wesentlich der Genie-Gedanke als explizites poetologisches Merkmal einher, wenn Schlegel in seinem *Athenäum*-Fragment 116 schreibt, »daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide« (Schlegel 1959ff., II: S. 183).

Tendenz nach mitreißenderen, aufwühlenderen, schockierenden, d. h. drastischen Elementen in der modernen dramatischen Dichtung gebührend nachzukommen. Insofern versucht Schlegel neuere Entwicklungen in der Poesie mit dem von Kant maßgeblich vorgegebenen Verständnis von echtem Geschmack produktiv zusammenzuführen.

Man wird abschließend festhalten können, dass Schlegel die Poesie einerseits popularisieren möchte, da auch der Gedanke einer klassenübergreifenden Lust an der Dichtung Teil des romantisch-dialektischen Synthetisierungs-ideals ist: »Das gesamte Leben und die gesamte Poesie sollen in Contact gesetzt werden; die ganze Poesie soll popularisirt werden und das ganze Leben poetisirt« (Schlegel 1959ff., XVI: S. 206). Um die dramatische Poesie zu popularisieren, muss sie *drastisch* ausgestaltet werden; andererseits hält Schlegel fest, dass dieser Rückgriff auf popularisierende Effekte immer auch eine Gefahr der Vulgarisierung des Poetischen mit sich bringe und schnell in den Dunstkreis der »niedereren« Kunst, des »geschwächten« Geschmacks gerate, der »endlich keine andre Speise mehr annehmen [will] als ekelhafte Kruditäten, bis er ganz abstirbt und mit einer entschiednen Nullität endigt« (Schlegel 1959ff., I: S. 223).³⁵

³⁵ Wie sehr die hier herausgehobenen Momente des Drastischen innerhalb der Schlegelschen Dramentheorie, wie die Konzentration auf die sinnlich anschauliche Vereinzelung und der Produktion von spezifischen Effekten, das Ziel einer Massenwirksamkeit verfolgen und dabei jedoch klar von der anzustrebenden Ganzheit eines poetischen Kunstwerkes geschieden wird, zeigt schließlich noch einmal eine andere Stelle, in der Schlegel festhält: »Der Dichter, der sich nun der Menge zu gefallen bestrebt, muß freilich bloß aufs Einzelne, auf den Effekt hin arbeiten, die kunstmäßige <poetische> Konstruktion des Ganzen mehr und mehr vernachlässigen und das Publikum bloß durch einzelne, hervorstechende Schönheiten, durch Eleganz, Zierlichkeit und rhetorischen Prunk zu blenden suchen« (Schlegel 1959ff., XI: S. 82).

2 Drastik als physisches Performance-Erlebnis – Carolyn Abbate (2004)

Zu den wenigen Theorie-Texten, die dem Begriff des Drastischen eine exponierte Stellung in ästhetischen Kontexten verleihen, gehört der Aufsatz »Music–Drastic or Gnostic?« der US-amerikanischen Musikwissenschaftlerin Carolyn Abbate, den sie 2004 in der Zeitschrift *Critical Inquiry* veröffentlichte. Im Fokus ihres Aufsatzes steht das in ihren Augen bis heute problematische Verhältnis der Musikwissenschaften zu real erlebter Live-Musik. Abbate greift in diesem Zusammenhang auf Ausführungen des Philosophen Vladimir Jankélévitch zurück, die dieser in seinem Text *La Musique et l’Ineffable* (1961) ausbreitet, um zwei grundlegende Rezeptions-, und *Erlebnisweisen* von Musik zu unterscheiden, die als *drastic* und *gnostic* bezeichnet werden. Diese Differenzierung übernimmt Abbate nun von Jankélévitch, der seinerseits mit dieser Unterscheidung auf die Differenz von *praktischer Musikerfahrung* und *analytischer Auseinandersetzung* mit ihr aufmerksam macht und dabei festhält: »composing music, playing it, and singing it; or even hearing it in recreating it—are these not three modes of doing, three attitudes that are drastic, not gnostic, not of the hermeneutic order of knowledge?« (Abbate 2004: S. 505)

Diese von Jankélévitch vorgenommene Unterscheidung wird nun semantisch weitergedacht und als klare Oppositionsstruktur konzipiert, wenn es heißt: »Real music, that event itself, in encouraging or demanding the drastic, is what damps down the gnostic« (Abbate 2004: S. 532). Ausgehend von dieser Begriffsopposition lanciert Abbate ihre Kritik sowohl an ältere Formen der analytischen Auseinandersetzung mit Musik – wie sie der biographische, historische und formalistische Ansatz darstellten (vgl. Abbate 2004: S. 506) – als auch an die maßgeblich von Joseph Kerman in den 1980er Jahren forcierte hermeneutische Perspektive. Beide Strömungen hätten ihren großen methodologischen blinden Fleck genau dort, wo es um die Ebene der Bewertung von »real music« und ihrer genuin performativen Qualität gehe:

Formalism's rush to descriptive taxonomies or technical analyses is just as distancing as hermeneutics' rush to metaphysical signifieds, tandem flights from music as performed. A resistance to taking performance and performances seriously should thus be disentangled from distaste for formalism and its ideologies because formalism, though it may cite immediacy and the music itself, has no business doing so. Like hermeneutics, it is routinely fixated upon works and inattentive to actual performances (Abbate 2004: S. 531).

Bei Abbate wird das Drastische somit als eine Erlebnisweise konzipiert, die sich über die anti-abstrakte stofflich-körperliche und präsentische Ereignishaftigkeit der Live-Musik definiert (Abbate 2004: S. 506). Sie fokussiert damit ein Moment, das auch Susan Sontag in ihrem Plädoyer für eine »erotics of art« emphatisiert (vgl. Sontag 2009: S. 3-14). So finden wir in Sontags Aufsatz *Against Interpretation* die gleiche Gedankenfigur wieder, die bei Abbate das Drastische ausmacht. Auch für Sontag ist die hermeneutische Interpretation gerade die Zerstörung des besonderen Wertes eines Kunstwerkes, die sträfliche Degradierung ihrer »pure, untranslatable, sensuous immediacy« (Sontag 2009: S. 9). Wir könnten dem hinzufügen: ihrer drastischen Qualität.³⁶ Auf diese Weise rücken vor allem phänomenologische Überlegungen zur Präsenz und zum Ereignis ins Zentrum des Drastik-Begriffes, die bedingt durch die problematische Repräsentationsstruktur akustischer Musik offenkundig eine rhetorisch-poetologische Ebene in den Hintergrund treten lassen, wie ihr »music is not a discursive language« (Abbate 2004: S. 521) unterstreicht. Im Anschluss an Jankélévitch's etymologische Rückführung des Drastischen auf den Aspekt des *Handelns*, breitet Abbate sodann ein semantisches Feld aus:

Jankélévitch's distinction between drastic and gnostic involves more than a conventional opposition between music in practice and music in theory because drastic connotes physicality, but also desperation and peril, involving a category of knowledge that flows from drastic actions or experiences and not from verbally mediated reasoning. Gnostic as its antithesis implies not just knowledge per se but making the opaque transparent, knowledge based on semiosis and disclosed secrets, reserved for the elite and hidden from others (Abbate 2004: S. 509-510).

³⁶ Vgl. dazu auch Kapitel VI der vorliegenden Arbeit.

Worauf es Abbate somit in erster Linie bei der Neubewertung der musikalischen Live-Performances als *drastic* ankommt, ist die dort erfahrbaren Momente des Physischen und das damit zusammenhängende nicht-begriffliche Wissen als Desiderat der Forschung und zugleich als Bedingung der Möglichkeit für die mystifizierende Perspektive der hermeneutischen Ansätze auf Musik anzusehen. So heißt es an anderer Stelle: »Turning towards performance means scrutinizing the clandestine mysticism involved in musical hermeneutics [...] because clandestine mysticism could itself be seen as a reaction to forces in play during musical performance« (Abbate 2004: S. 513).

Durch die von Abbate forcierte Lesart des Drastischen als Inbegriff eines sinnlichen Performanzerlebnisses, welches sich grundlegend von bedeutungserheischenden Zugängen unterscheidet, könnte man sich fragen, ob mit einer solchen Argumentation nicht letztlich die Idee einer beschreibbaren Ästhetik und Poetik des Drastischen im Kern ad absurdum geführt wird? Da sich das Drastische hier gerade auf das unwiederbringliche Hier-und-Jetzt der musikalischen Live-Performance fokussiert, erscheint die Intention einer Analyse des Drastischen als potenziell strukturelles Moment eines Kunstwerkes als eine *contradictio in adiectio*. Wie von einem drastischen Kunstwerk sprechen, wenn das Drastische gerade den erfahrungstechnischen Gegenpol zum begrifflichen Denken und damit auch zum Werk-Begriff als solchem darstellt?

Es ist Abbate selbst, die über diesen Dualismus hinaus dafür plädiert, dass es – trotz dieser fundamentalen Unterscheidung – unmöglich darum gehen könne, dass die wissenschaftlichen Ansätze sich von ihrem Instrumentarium lösen sollten, um eine völlig andersgeartete Herangehensweise zu praktizieren. Worauf es ankomme, sei eine stärkere Beachtung der Live-Erfahrung für die Analyse musikalischer Werke:

A taste for the drastic need not dictate silence. [...] If speaking of live performances and thus embracing classical music as drastic means dissecting the gnostic attitude, this is not to dismiss hermeneutics or formalism but rather to say that a great deal remains to be thought about performance, which, with infrequent exceptions, is inaudible to both in practice (Abbate 2004: S. 513).

Unterstreicht man die Bedeutsamkeit des Ereignischarakters und emphatisiert man die von Abbate hervorgebrachten Merkmalseigenschaften des Dras-

tischen, so erscheinen ihre Ausführungen vielmehr auf das Engste kompatibel mit dem hier zugrundeliegenden Vorhaben, gerade solche Kunstformen, welche dem Bereich der discursive language angehören, unter einem Drastik-Paradigma zu untersuchen. Die entscheidende Frage in diesem Zusammenhang ist dann, inwiefern – neben der reinen non-verbalen Live-Musik – genau diese Kulturprodukte in der Lage sind, das drastische Moment zu evokieren, welches, wie Abbate schreibt, »devastating, physically brutal, mysterious, erotic, moving, boring, pleasing, enervating, or uncomfortable, generally embarrassing, subjective, and resistant to the gnostic« (Abbate 2004: S. 513f.) sei. Rückt man also die Aussagen Abbates unter diesem Blickwinkel, eröffnet sich das reichhaltige Beziehungsgeflecht, welches das Drastik-Konzept bei ihr mit den stärker an den diskursiven Kunstformen ausgeführten Überlegungen unterhält. Zuvördererst bliebe dabei auf die von ihr in Szene gesetzte medientheoretische Wendung zu verweisen, die mit Schlegels Differenzierung zwischen dem zum Anschauen konzipierten drastischen Drama und dem auf Lektüre basierenden Roman harmoniert (vgl. Schlegel 1959ff., XII: 380). So schreibt Abbate bezüglich des idiosynkratischen Status des musikalischen Ereignismomentes:

Between the score as a script, the musical work as a virtual construct, and us, there lies a huge phenomenal explosion, a performance that demands effort and expense and recruits human participants, takes up time, and leaves people drained or tired or elated or relieved. Philosophical treatises, the Bible, novels, memoirs, paintings, poems, these texts (and even plays, consumed on paper) lack that really big middle term, that elephant in the room. Any argument that throws music's exceptional phenomenal existence into some convenient oubliette in order to get over distinctions and difficulties is made in bad faith (Abbate 2004: S. 533).

Auch wenn es im Falle Abbates um die distinkte Qualität des spezifisch musikalischen Performance-Erlebnisses geht, erscheint ihre hier vorgenommene Einteilung als eine Reformulierung der Bemerkung Schlegels, dass zwischen dem Drama als »handelnde, mimische Darstellung« und dem »bloß für das einsame Lesen« konzipierte Roman gravierende produktions- und rezeptionsästhetische Differenzen liegen (vgl. Schlegel 1959ff., XII: 380). Es lassen sich im Anschluss daran weitere Konvergenzen in den wirkungsästhetischen

Überlegungen ausmachen, welche die auf den ersten Blick möglicherweise als buntes Potpourri erscheinende Aufzählung bestimmter Merkmale des Drastischen bei Abbate in den begriffshistorischen und systematischen Drastik-Diskurs bruchlos einfügen. Neben der bereits angeführten Dichotomie von Hermeneutik und real erlebter Live-Musik werden Begriffe und Gedankenfiguren bemüht, die in den weiteren theoretischen Überlegungen zum Drastischen ebenfalls Erwähnung finden. So schreibt sie an anderer Stelle:

It is virtually impossible to sustain such [hermeneutic] speculations while playing or absorbed in listening to music that is materially present. [...] Yet, as long as I was dealing with real music in real time, I could not establish the metaphysical distance represented by such [hermeneutic] arguments. [...] While musicology's business involves reflecting upon musical works, describing their configurations either in technical terms or as signs, this is, I decided, almost impossible and generally uninteresting as long as real music is present—while one is caught up in its temporal wake and its physical demands or effects (Abbate 2004: S. 510-511).

So wie die Kategorie des *Physischen* und der Begriff des *Effektes* bei Abbate wieder aufgegriffen und in Analogie zu Schlegel semantisiert werden, so ist – wie auch an anderen Stellen ihres Textes – hier das Moment einer *phänomenalen Präsenz* entscheidend, das ebenso an Schlegels dramentheoretische Reflexionen erinnert.³⁷ Ein weiterer zentraler Aspekt in der Erfahrung der Live-Performance betrifft die das Ereignis begleitenden Gedanken. Abbate insistiert darauf, dass jeder Gedanke, der über das vom Ereignis der Musik ausgelöste Gefühl hinausgeht und eine hermeneutische, gar metaphysische Stoßrichtung aufweist, eine klar von der eigentlichen Sache losgelöste Operation darstelle:

What, I asked, am I actually thinking about music? Clearing my mind, I realized that words connected to what was going on did flow in, albeit rarely, but these words had nothing to do with signification, being instead *doing this really fast is fun* or *here comes a big jump* (Abbate 2004: S. 511).

³⁷ Besonders auffällig wird diese Äquivalenz, wenn man auf Szondis Analyse rekurriert, die das doppeldeutige Moment des Präsentischen bei Schlegel unterstreicht. Gerade hier taucht auch schon der Antagonismus von Hermeneutik und präsentischer Anschaulichkeit bzw. Eindeutigkeit auf. Vgl. dazu Kapitel I, 1 a) dieser Arbeit.

»The *drastic*« impliziert somit ein denotatives Idiom, das dem unmittelbaren Gefühl entspricht, alles andere wäre ein Verlassen und Transzendieren der drastischen Zone, auf Kosten seines Realitäts- und Präsenzcharakters; es wäre eine gnostische Herangehensweise. Das Reale der Musik (im Sinne der *real music unfolding in time*) ist damit nicht nur eine Antithese zum abstrakten Werkbegriff, sondern letztlich auch eine Periphrase des *Buchstäblichen* bei Dath (vgl. Dath 2005: S. 17). Die von Dath ins Feld geführte Buchstäblichkeit als Merkmal drastischer Verfahrensweisen besitzt hier ein argumentatives Pendant, wenn Abbate klarstellt, dass Prozesse der Bedeutungszuweisungen eine metaphysische Distanzierungsgeste darstellten, die eine dem Ereignis nicht entsprechende zweite Ebene einführten.³⁸

Hermeneutische und kulturwissenschaftliche Ansätze, die Musik als abstraktes Werk oder als soziokulturellen Text mit versteckten Bedeutungsstrukturen »lesen«, gingen dabei vom Prinzip aus, dass musikalische Werke ein Moment des »cryptographic sublime« hervorriefen (Abbate 2004: S. 524f.). Dieser von Abbate mit Bedacht eingesetzte Begriff des *kryptografisch Erhabenen* verweist einerseits auf das mystifizierende Moment der genannten Ansätze im Umgang mit Musik, da sie in ihrer Dekodierungslogik a priori davon ausgingen, dass es sich bei Musik zunächst um ein Phänomen handle, das sich nur durch ein Interpretieren in ihrer Bedeutung erschließe. Mit dem Gebrauch des Erhabenheitsbegriffs geht Abbate jedoch noch einen Schritt weiter und verdeutlicht, wie sehr das Erhabene auf einer metaphysischen Grundstruktur basiert, die dem Drastischen gerade abgeht.³⁹

Die Erfahrung der Live-Musik gehört durch ihre drastische Grundstruktur dem Bereich der »presence culture« an, wie Abbate mit Bezug auf Gumbrecht präzisiert und verweist damit auf den wichtigen Sachverhalt, dass diese Form von »Kultur« sich nicht nur analytisch von der »meaning culture« des Formalismus und der Hermeneutik unterscheidet, sondern gleichsam innerhalb dieser Distinktion auch ein klares Legitimitätsgefälle auszumachen sei. Auf eine selbstreflexive, kultursoziologische Weise schreibt Abbate:

³⁸ Vgl. zur Buchstäblichkeit bei Dath auch Kapitel I, 3 c) der vorliegenden Arbeit.

³⁹ Vgl. dazu vor allem Kapitel II, 2 b) der vorliegenden Arbeit.

One of them is perpetually in danger of appearing illegitimate in the academy–presence culture. Yet meaning culture–scholarship’s privileged culture–is inadequate to deal with certain aesthetic phenomena, events like performed music in particular (Abbate 2004: S. 531).

Was hier angerissen wird, ist die im Drastik-Diskurs omnipräsente Problematik des Kunst-Charakters der Drastik. Während dieses Problem bei Schlegel aus einer binnenästhetischen Perspektive behandelt wurde, lenkt Abbate die Aufmerksamkeit auf die äußeren Definitionsmechanismen von Kunst. Nicht die Gefahr eines anschaulichen Zu-Viel-Zeigens und die damit einhergehende Zerstörung der Einbildungskraft ist hier das Ausschlusskriterium, sondern die Tatsache, dass es eine institutionalisierte Interpretationstradition der Bedeutungssuche gibt, die ihre Existenzberechtigung fundamental aus der Distanzierung vom Präsentischen und damit Drastischen ziehe.

Letztlich sind Abbates Überlegungen nicht nur als ein Plädoyer für die stärkere musikwissenschaftliche Wertschätzung der individuellen Erfahrung von Live-Musik zu verstehen. Sie befinden sich in dem hier aufgerissenen Kontext ebenso sehr in einem breiten Einklang mit den zentralen Merkmalszuschreibungen des Drastischen, wie sie bei Dath, aber auch schon bei Schlegel zu sehen sind. Dass ihre Ausführungen einen kunstphilosophischen Einschlag haben, ist hier zudem gerade deshalb von Interesse, weil sich zeigen lässt, wie ihre zentralen Kategorien des Drastischen, wie die materielle Präsenz und der Ereignischarakter, philosophische Entitäten bilden, die sich ins Rhetorische gewendet als *Strukturmomente diskursiver Kunstformen* verstehen lassen. Was Abbate mit anderen Worten auf phänomenologischer Ebene anspricht, lässt sich als Resultat bestimmter Verfahrensweisen interpretieren, die ihrerseits damit freilich analytisch aufbereitet werden können. Mit dieser Perspektivierung mag zwar nun die Ebene des Drastischen, wie Abbate sie versteht, wieder einmal zugunsten formalistischer und hermeneutischer Interpretationsprozesse aufgegeben worden sein, doch für ein tieferes Verständnis dessen, was Drastik über das Erlebnis von Live-Musik hinaus strukturell bedeuten kann, haben Abbates Reflexionen ihre enge Verbindung zu den weiteren theoretischen Einlassungen zum ästhetisch Drastischen aufgezeigt.

3 **Drastik als ästhetischer Rest der Aufklärung – Dietmar Dath (2005)**

a) **Eine Theorie kulturindustrieller Drastik**

Man kann ohne Übertreibung konstatieren, dass Dietmar Daths 2005 publizierter Romanessay *Die salzweißen Augen* für die begriffliche Konturierung einer in der zeitgenössischen Populärkultur identifizierbaren Ästhetik des Drastischen von zentraler Bedeutung ist. Erstmals wird hier durch den expliziten Rückgriff auf den Begriff der ›Drastik‹ auf eine analytisch-komparatistische Weise über die dominierende Ästhetik bestimmter massenwirksamer, aber verpönter Kulturprodukte reflektiert und zu bestimmen versucht. Daths Romanessay entpuppt sich in diesem Kontext als sensibler Seismograph, der ästhetische Verfahrensweisen umstrittener Produkte registriert, die für das Funktionieren und Verstehen der gegenwärtigen Populärkultur wichtig sind, doch zugleich kulturwissenschaftlich bisher einen untergeordneten Stellenwert in der Theoriebildung von populärer Kultur einnehmen.

Die im Roman zum Teil fragmentarisch gehaltenen Überlegungen zur Drastik setzen sich aus ästhetischen und gesellschaftskritischen Elementen zusammen, die durch die etwas antiquiert anmutende Form des Briefromans eingerahmt werden. Die in den Briefen ausgebreiteten Fragmente zu einer Theorie der Drastik sind eingebettet in einen fiktionalen Handlungszusammenhang, der wesentlich im Versuch des Ich-Erzählers besteht, sich selbst und seiner Adressatin Sonja eine Erklärung für seine Vorliebe für gesellschaftlich umstrittene Kulturprodukte zu liefern. In insgesamt vierzehn Briefen erklärt der Ich-Erzähler D. – der wie Dath als Kulturjournalist arbeitet – seiner ehemals angebeteten, doch für ihn unerreichbaren Schulkameradin Sonja, warum dieser in seiner Jugend eine bis heute anhaltende Faszination für den »letzten Dreck« westlicher Kulturindustrie entwickelt hat (Dath 2005: S. 14-15). D. ist ein Kind der 1970er Jahre und fester Bestandteil seiner Sozialisation sind Horrorcomics, Zombiefilme und Heavy Metal (vgl. Dath 2005:

S. 10). Als der intradiegetische Anstoß für die in D.s Briefen sich entfaltende Theorie der Drastik kann die unschuldige und unscheinbare Frage Sonjas angesehen werden, warum D. und sein Freund Paul sich als Jugendliche freiwillig solchen »abstoßenden« Gegenständen gewidmet haben: »Du [Sonja] hast uns manchmal zugehört, warst zwar nicht oft dabei, aber wenn, dann aufmerksam. Und einmal hast Du mich schließlich gefragt, warum ich mir dauernd diese ganzen abscheulichen Sachen ansehe und -höre« (Dath 2005: S. 11).

Bei der Frage nun, was D. mit ›Drastik‹ genau beschreibt, wird schnell klar, dass dieser Begriff mehrschichtig aufgebaut wird. Im Laufe der Briefe tauchen unterschiedliche Definitionsversuche auf, die spezifische, komplementäre Elemente des Drastik-Begriffes in den Fokus rücken. Das Konzept des Drastischen, das von Schlegels dramentheoretischen Überlegungen aus in den ästhetischen Diskurs eingeführt wurde, wird bei Dath dabei mit Blick auf die moderne Populärkultur einer semantischen Erweiterung unterzogen, die in ihrer Systematik nachvollziehbar bleibt, denn mit der Substantivierung des bei Schlegel lediglich adjektivisch auftauchenden Drastischen deutet Daths Romanessay auf eine historisch verifizierbare Verdichtung hin: nämlich auf eine *Paradigmatisierung drastischer Verfahrensweisen*. Spätestens im Rahmen einer modernen Populärkultur kann Drastik bei weitem nicht mehr nur als Inbegriff einer modernen Dramenpoetik gelten; sie ist mit Blick auf die moderne Gegenwartskultur vielmehr zu einer genrebestimmenden Chiffre geworden. So problematisch dabei die Rede des Dathschen Ich-Erzählers ist, Drastik aus einer genealogischen Perspektive als Gegensatz zu »Romantik, Idealismus, Metaphorik und High-mindedness« (Dath 2005: S. 35) zu bestimmen, so kompatibel sind die von Dath angeführten Beispiele mit Schlegels wirkungsästhetischen, rhetorischen und letztlich auch medien-spezifischen Überlegungen.

Auch wenn die theoretischen Überlegungen des Romans darauf abzielen, Drastik als eine *allgemeine* ästhetische Kategorie mit spezifischen Merkmalen zu begreifen, geht es D. genau genommen um eine ganz besondere Form der Drastik, nämlich um ihre seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelte, massenmedial aufbereitete, d. h. *kulturindustrielle* Form: »Die

kulturellen Erscheinungen, um die es gehen soll, sind typisch nicht für die drei armen Kontinente, sondern für den Westen, und wären undenkbar ohne Kulturindustrie« (Dath 2005: S. 14). Die Kulturindustrie ist – im Gegensatz zu Adornos vernichtender Kritik an ihr – in diesem Kontext nicht negativ zu verstehen. Es geht um den Umstand, dass die Massenproduktion von Waren (also auch von »Kunstwerken«) in einem basalen Sinn zunächst einmal einen enormen zivilisatorischen Fortschritt zu den früheren Produktionsformen darstelle.⁴⁰ Dass es sich hier in erster Linie um kulturindustrielle Drastik handelt, ist von erhöhter Signifikanz, da mindestens zwei zentrale Aspekte des Textes damit verbunden sind, von dem der erste ästhetisch-kulturtheoretischer, der zweite strategisch-praxeologischer Natur ist.

Dem Ich-Erzähler geht es nun zunächst um eine ästhetische Diskursivierung eines Bereiches, der im Rahmen ästhetischer und kunsttheoretischer Debatten bis heute eher zum Exkluierten gehört. Es geht anders ausgedrückt um die vielen »Schlitzer und Spritzer, Menschenfresser und Spermaluder der Kulturindustrie« (Dath 2005: S. 163), die bisher kaum ernsthaft einer ästhetischen Analyse für würdig erachtet wurden. Dass diese Diskursivierung zugleich eine Aufwertung der thematisierten Kulturprodukte impliziert, wird spätestens dann klar, als Dath die ästhetischen Reflexionen über den Begriff kulturindustrieller Drastik mit der kulturkritischen These verknüpft, dass dieser vielfach verpönte Bereich gerade das Resultat einer gescheiterten Spätmoderne sei, in der die Ideale der Aufklärung sich nicht in gesellschaftliche Realität verwandelt haben – diese Form der Drastik somit der »ästhetische Rest der Aufklärung nach seiner politischen Niederlage« darstelle und genau deshalb auch an die nicht eingelösten Versprechen von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit erinnere (Dath 2005: S. 162f.).

⁴⁰ »Wo ich das Wort [Kulturindustrie] doch einmal wertend gebrauche – Du wirst die Stellen leicht erkennen –, wird der damit bezeichnete Sachverhalt begrüßt, bejaht. Industrie, finde ich, ist unbedingt besser als Handwerk, besser als dörfliche Kleinproduktion, besser als Jagen und Sammeln, und zwar so, wie ein Highway oder eine Autobahn besser als Feldwege ist, um Nahrungsmittel in Gegenden zu transportieren, wo keine wachsen, Medikamente bei einer Epidemie zu den Infizierten, oder andere Güter zu denen, die sie brauchen, aber nicht selber machen können« (Dath 2005: S. 13).

Parallel hierzu geht es um eine Nobilitierung des *eigenen* ästhetischen Geschmacks, der, verbunden mit dem nicht vorhandenen Prestige der angesprochenen Werke, selbst ein ästhetisch und kulturell marginalisierter ist. Dass die Ausführungen jenseits objektiver Erklärungsversuche somit als spezifisch *strategischer Einsatz* einer Figur gelesen werden müssen, wird deutlich, wenn D. seinerseits gegen die poststrukturalistische Philosophie sowie die moderne und kulturell legitimierte Avantgarde polemisiert, und zugleich die gesellschaftlichen Grundlagen jeglicher ästhetischer Geschmacksbildung explizit zum Thema macht (vgl. dazu auch Degner 2012: S. 174ff.). D.s Reflexionen verweisen somit zugleich auf einen kultursoziologischen Sachverhalt, und zwar dass sich die gegenwärtige etablierte akademische sowie journalistische Kulturkritik und -betrachtung aus einem bildungsbürgerlichen Habitus speist, in dessen Umfeld sich in den letzten Jahrzehnten zwar eine symbolische Aufwertung von ›Popkultur‹ ereignen konnte, den Bereich jedoch, den D. mit Drastik umschreibt, bis heute weitgehend und stillschweigend übergeht, und damit die soziale Ausgrenzung eines populär-derben Geschmacks proletarischer Herkunft reproduziert (vgl. Dath 2005: S. 82f.).

b) Drastik als unpopuläre Populärkultur

Als Konsequenz aus den kulturkritischen Bemerkungen des Romanessays zielt eine erste Definition des Drastik-Begriffes nicht auf *ästhetische, rhetorische* oder *stilistische* Merkmale drastischer Kulturprodukte ab, sondern dient zur Benennung eines ganzen Teilbereiches der gegenwärtigen Kulturproduktion, der auf scheinbar paradoxe Weise an- und abstoßend zugleich ist: »Diese Kultur ist unpopulär, aber massenwirksam. Man nimmt einzeln dran teil oder in verschworenen Grüppchen. Ich möchte diesen feuchten und verdrehten Winkel, in dem soviel Erstaunliches wächst und wuchert, *Drastik* nennen« (Dath 2005: S. 16). Als Musterfälle massenwirksamer Drastik gelten ihm Songs aus dem Bereich des Thrash, Death und Black Metal, Horror- und Splatterfilme (allen voran Lucio Fulcis L'ALDILÀ, »meinem liebsten drastischen Film«; Dath 2005: S. 169), literarische sowie audiovisuelle Pornogra-

fie oder kontrovers diskutierte Pop-Literatur wie Bret Easton Ellis' *American Psycho* (vgl. Dath 2005: S. 86ff.; S. 169; S. 156ff.; S. 60ff.). Alle diese von D. zitierten Produkte weisen eine Struktur auf, welche die anti-kantianischen Impulse der populären Ästhetik sowohl motivisch als auch formal ins Extreme führt und sich somit selbst noch einmal von der etablierten Mainstream-Populärkultur unterscheidet.⁴¹ Wenn die kulturindustriell hergestellte und massenmedial distribuierte Populärkultur als ein häretisches System in Bezug auf die bürgerlichen Ästhetik-Ideale erschien, so ist »Drastik«, wie sie D. versteht, noch einmal als häretisch in Bezug auf die Logik und Ästhetik der Mainstream-Populärkultur interpretierbar.

Dieser »feuchte und verdreckte Winkel« verweist mit anderen Worten auf einen spezifischen Bereich der kulturellen Produktion, der nicht nur klar geschieden ist von einem Feld kanonisierter Hochkultur, sondern markiert auch eine Zone der *unpopulären* Populärkultur, insofern als die zu diesem Bereich zugehörigen Produkte in quantitativ signifikanterweise genutzt und konsumiert werden, zugleich aber von gesellschaftlich relevanten Instanzen kritisiert und reglementiert, ja mitunter zensiert werden. So ist es zutreffend, wenn Uta Degner in ihrer Auseinandersetzung mit Daths *Die salzweißen Augen* feststellt,

dass es den Briefen nicht um eine Populärkultur geht, wie sie in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr in die akademische Betrachtung eingewandert und inzwischen doch zumindest so weit in die Hochkultur integriert ist, dass man von einer Tradition der hochkulturellen Aneignung des Populären sprechen kann. *Die Salzweißen Augen* gehen einen Schritt weiter, denn ihnen geht es nicht um das Seichte, sondern um spezifische Formen eines schon-nicht-mehr-seichten »Niederer«, das David unter dem Begriff »Drastik« fasst (Degner 2012: S. 175).

⁴¹ Mit den »anti-kantianischen« Impulsen ist die Aufwertung des Sinnlichen gegenüber der interesselosen, distanzierten Kunstbetrachtung gemeint. Diese Ebene wird von Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* in Form des »Sinnen-Geschmacks« als Vergnügen am subjektiv Angenehmen begriffen und zugunsten des »interesselosen Wohlgefallens« am Schönen unterschieden und degradiert (vgl. Kant 1974: S. 127ff.). Nach Bourdieu ist mit dem Populärkulturellen ästhetisch gesehen zudem ein Vorrang des Stofflichen und Funktionalen gegenüber Fragen der Form verbunden (vgl. Bourdieu 1987: S. 81ff.).

D.s Beispiele möglichst »reiner« Drastik sind Werke, die schockieren, verletzen, erregen, und sind damit auf eine Weise strukturiert, die nicht in das von Adorno beschriebene Muster »oberflächlicher« Kulturindustrie passen, da sie nicht eingeordnet werden können in eine Logik seichter Hollywood-Romantik, die Adorno während seiner Kritik an der modernen Populärkultur vor allem im Blick hatte.⁴² Die hier in den Fokus genommene populärkulturelle Drastik geht auch nicht in der von Hans-Otto Hügel beschriebenen zentralen Merkmalseigenschaft des Populären, nämlich in dem Prozess der *Unterhaltung*, reibungslos auf.⁴³ Statt primär zu unterhalten, kann Drastik laut D. durchaus zu einer angestregten Rezeptionshaltung nötigen (die traditionellerweise eher dem Pol des »Hochkulturellen« zugeordnet wird): »Drastik als Mimesis an fordernde, anstrenghende Erlebnisse sagt also zum erfundenen Ereignis: Verweile doch, du bist so eklig respektive geil. Dafür brauchen die Künstler selbst wie ihr Publikum erstens einen guten Magen, zweitens Konzentration und drittens Geduld« (Dath 2005: S. 72).

Kulturindustrielle Drastik sprengt den theoretischen Rahmen des populären Mainstreams, da sie nach ästhetischen *und* moralischen Gesichtspunkten allzu problematisch erscheint. Bei allen problematischen Thesen, die der Romanessay aus einer kulturwissenschaftlichen Sicht beinhalten mag, ist allein das Aufgreifen einer zweifellos vorhandenen Kultur(industrie) des Obszönen, Ekelhaften, Brutalen und Hässlichen unter dem Begriff der Drastik dazu angetan, klassische und bis heute wirkmächtige Definitionen von Massen- bzw. Populärkultur zu überdenken, da von D. zum Teil Kulturprodukte in den Fokus genommen werden, die durch ihre *Logik des Produziertseins* (Adorno) nicht nur gemessen an Schlegels kunsttheoretischen Maßstäben den »Namen der Kunst entweihen« (vgl. KFSA I: 217-218), sondern sich in einer Zone des illegitimen Geschmacks bewegen, die jenseits der traditionell als minderwertig angesehenen leichten Unterhaltung liegt. Wie in den frühromantischen

⁴² Sowohl in seinem gemeinsam mit Max Horkheimer publizierten Aufsatz *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug* als auch in seinem späteren Essay *Résumé über Kulturindustrie* richten sich Adornos kritische Reflexionen auf genau diesen Bereich, der als Logik der Hollywood-Produktion umschrieben werden kann.

⁴³ Vgl. zu diesem Problem auch Kapitel II, 1 dieser Arbeit.

Überlegungen Schlegels zu sehen ist, erscheint das »Niedere« von Beginn an eng mit dem »Frappanten«, »Choquanten« und »Pikanten« verbunden – also keineswegs nur mit Seichtem im Sinne von moralkonformer, aber vermeintlich schlechter Unterhaltung, wie es etwa beim sogenannten »Kitsch« der Fall wäre.⁴⁴

D.s Beobachtung: »Man redet und schreibt in den Foren des Westens/Nordens nicht gern über sie, es sei denn, um sich von ihnen zu distanzieren« (Dath 2005: S. 15) umschreibt noch einmal diesen Status des Verfemten, der der Drastik anhaftet. Kulturindustrielle Drastik im Sinne D.s bezeichnet einen Bereich, der als »semiotisch-moralische Problemzone« verstanden werden kann, die abseits eines historisch getrennten Hoch- und eines kommerziell erfolgreichen und moralisch unproblematischen Populärkulturellen existiert.

c) **Drastik als ästhetisch-poetologische Kategorie**

Bei den in *Die salzweißen Augen* aufgestellten Beobachtungen geht es nun ebenso um den Versuch einer Theorie der Drastik als ästhetischer Kategorie; es geht mitunter um eine *Stilistik* des Drastischen, die einer Beachtung und Analyse noch harre:

Von Werken, Einflüssen, Strömungen, Schulen spricht, wo es um Drastik geht, kaum jemand je; lieber von »Phänomenen«. Und doch prägen herausragende Drastiker ihre Stile, die aber, das ist der Witz, von der geläufigen Kunstbetrachtung nicht als Stile erkannt und von den Konsumenten und Fans auch nicht als Stile diskutiert werden, sondern als Effektbündel, als Muster von Sensation (Dath 2005: S. 19-20).

⁴⁴ Was den Kitsch besonders von Drastik unterscheidet, ist vor allem das Fehlen eines transgressiven Extremismus bzw. einer klar »aggressiven Note«, wie Werner Köster schreibt: »Das Phänomen Kitsch wurde von unterschiedlichsten Positionen der Sphäre von Dekadenz und Kulturverfall zugerechnet, jedoch fehlt dem Begriffsgebrauch im Verhältnis zu anderen zeitgleich auftauchenden Abwertungsbegriffen wie ›Schmutz und Schund‹ (Trash) oder ›Entartung‹ (Entartete Kunst) weitgehend die aggressive Note« (Trebeß 2006: S. 194).

Was die Kantische *conditio sine qua non* des ästhetischen Wohlgefallens am Schönen angeht, die distanzierte *Interesselosigkeit* des »reinen« Geschmacksurteils (vgl. Kant 1974: S. 138-139), so ist diese in D.s Konzept von Drastik die erste Bestimmung, die völlig zurückgewiesen wird. Die Logik ästhetischer Drastik funktioniert nur unter der Prämisse, dass es bei der Rezeption zu einer starken physiologischen Reaktion komme – ob intendiert oder nicht ist an dieser Stelle zweitrangig. Die Wahrnehmung drastischer Momente gehe »viel mehr hinein in den Kopf, ins Herz, in die Nerven, ins Blut, das durch den Körper rauscht« (Dath 2005: S. 40). Was dementsprechend in den Merkmalskatalog ästhetischer Drastik zunächst eingeführt wird, ist eine streng *physiologische* Dimension: »Kauen, Schlucken, Ekel, Genauigkeit, Lust« (Dath 2005: S. 19) sind nach D. die Inbegriffe der Drastik und weisen damit auf eine Radikalisierung der schon bei Schlegel zu sehenden physiologischen Akzentuierung des Begriffes hin. Damit zusammenhängend fällt die dezidierte Konturierung der Stoffe und Motive auf: Drastik in Daths Romanessay ist unauflöslich mit den expliziten Darstellungen von Gewalt, Tod und Sexualität verbunden, so dass es an einer Stelle bezüglich des Gegenstandsbereiches auch heißt: »Ratio ist materialistisch, also befaßt sich Drastik mit der Materie selbst: Blut, Sperma, Pisse« (Dath 2005. S. 168). Zugleich aber ist Drastik nicht nur eine rein wirkungsästhetische Kategorie (d. h. ein Phänomen, das sich ausschließlich über die Reaktion der Rezipienten fassen lässt), sondern als eine werkseitig ablesbare textuelle Strukturierung gedacht. Als ein erstes formales poetologisches Attribut der Drastik wird von D. die *Buchstäblichkeit* genannt. So heißt es:

Wenn Künstler, deren Schaffen mich interessiert und die ich zur Kategorie Drastik rechne, auf ein Werk »Vergewaltigung« schreiben, dann gibt es da auch etwas über eine Vergewaltigung zu lesen, zu sehen oder zu hören; ob mit den besten oder ganz bösen, ob mit rein geldabgreiferischen oder volkspädagogischen Absichten. Buchstäblichkeit, als vehement und ostentativ eben nicht nur *anti*-, sondern vor allem *unbürgerliche* Verfahrensweise in der Kunst, gehört so unablässig zur Drastik wie Symbolik zum Sakralen (Dath 2005: S. 17).

Mit den Begriffen des ›Buchstäblichen‹, der ›Vehemenz‹, des ›Ostentativen‹ sowie der ›Genauigkeit‹ sind basale ästhetische und rhetorisch-stilistische Mo-

mente angeführt, die Drastik – wie bei Schlegel – als eine Verfahrensweise charakterisieren, die durch das rhetorische Stilprinzip der *evidentia* bestimmt ist. Was bei der Interpretation der Schlegelschen Passagen unterstrichen wurde, nämlich dass das Drastische für sich genommen den Bereich sinnlicher Anschaulichkeit markiere, wird hier einen Schritt weiter getrieben, indem Drastik als eine Verfahrensweise konturiert wird, die sich auf einen physiologischen Stoff- und Motivkreis fokussiert und diesen nicht von symbolisch-allegorischen Rahmungen überdeterminiert. Die »möglichst umständlich rituell entkleidete« Darstellungsweise, die der Drastik eigen sei, könne schließlich aus diesem Blickwinkel als Gegenteil »von Romantik, Idealismus, Metaphorik, High-Mindedness, Belletristik« (Dath 2005, S. 35) angesehen werden. Man kann sagen, dass sie damit eine Verfahrensweise darstellt, die im Gegensatz zu allegorisch-symbolischen Schreibverfahren wesentlich auf der denotativen Dimension der Zeichen basiert.

Aus einer semiotischen Perspektive könnte hinter dem Konzept der »Buchstäblichkeit« die Annahme stehen, dass der drastische Moment die Ebene des Signifikats zugunsten einer Verschränkung von Signifikant und Referent suspendiere – eine inszenierte Vergewaltigung verweist auf die real existierende Tatsache, die eine Vergewaltigung darstellt, und soll darüber hinaus etwa nicht die Anklage oder Befürwortung männlicher Herrschaftsstrukturen oder ähnliches bedeuten. Ein Zombie bedeute dementsprechend »zunächst mal einen Zombie und die männerfressende Frau eine männerfressende Frau« (Dath 2005: S. 19). So formuliert, kämen wir dem sehr nahe, was Barthes schließlich als den *Wirklichkeitseffekt* (*effet de réel*) realistischer Verfahrensweisen bezeichnet.⁴⁵ Ob Drastik, wie sie der Ich-Erzähler Daths aus-

⁴⁵ »Semiotisch besteht das ›konkrete Detail‹ aus dem *direkten* Zusammentreffen zwischen einem Referenten und einem Signifikanten; das Signifikat wird aus dem Zeichen vertrieben, und mit ihm natürlich die Möglichkeit, eine Form des Signifikats zu entwickeln [...]; das Barometer Flauberts, die kleine Tür Michelets sagen letztlich nichts anderes als: *wir sind das Wirkliche*; bedeutet wird dann die Kategorie des ›Wirklichen‹ (und nicht ihre kontingenten Inhalte); anders ausgedrückt, wird das Fehlen des Signifikats zugunsten des Referenten zum Signifikat des Realismus: Es kommt zu einem *Wirklichkeitseffekt*, zur Grundlegung dieses uneingestanden Wahrscheinlichen, das die Ästhetik aller gängigen Werke der Moderne bildet« (Barthes 2012: S. 171).

breitet, in diesem Sinne als *realistisch* bezeichnet werden kann, ist jedoch fraglich. Drastik und Realismus stehen innerhalb der theoretischen Fragmente in einem komplizierten und bei weitem nicht immer explizierten Verhältnis zueinander.⁴⁶ Dass Buchstäblichkeit hier nicht eine privilegierte Referenzialität auf eine außerliterarische Realität meint, zeigt eine Stelle, die auf den Aspekt der Genauigkeit drastischer Werke eingeht und diese zu erklären versucht. Dort heißt es:

Drastik oder jede andere künstlerische Verfahrensweise, Transparenz- und Explizitheitseffekte zu erzielen, ist nicht deshalb »genauer« als Kitsch, weil sie Korrespondenz anstrebt oder erreicht, sondern weil sie das zeigt und formuliert, was man nicht sagt, solange man zivil und höflich ist (Dath 2005: S. 30).

An dieser Stelle wird in der Frage nach dem Realismusgehalt drastischer Verfahrensweisen also eine entscheidende Präzisierung vorgenommen; das Genaue bzw. *Hyperrealistische*⁴⁷ der Drastik entstehe gerade nicht aufgrund einer erhöhten Referenzialisierbarkeit, sondern durch die Ausmalung ethisch-moralisch problematischer bzw. tabuisierter Inhalte.⁴⁸ Dass diese Zone des »Unbürgerlichen«, »Nicht-Zivilen« und »Unhöflichen« von paradigmatischen Werken der Drastik nicht nur beleuchtet, sondern geradezu seziert wird, ist der Grund, weshalb Drastik eine enge Verbindung zum Anti-Ästhetischen unterhält, da durch die (problematische) Darstellung moralisch umstrittener Inhalte eine Überschreitung eines klassisch ästhetischen Empfindens vorge-

⁴⁶ An einer Stelle im Text heißt es, dass »Realität einfach das ist, was mich beeinflusst, auch wenn ich nicht will, sowie das, was ich beeinflussen muss, auch wenn ich nicht will« (Dath 2005: S. 53).

⁴⁷ Vgl. zum Begriff des Hyperrealismus Kapitel VI dieser Arbeit.

⁴⁸ Vgl. dazu auch Degner, die in diesem Kontext ebenfalls festhält, dass das Genauigkeitstheorem hier sich »nicht auf eine weltliche Referenzialisierbarkeit [bezieht], also nicht auf die Wirklichkeitstreue der Darstellung, sondern auf eine intrinsische Ehrlichkeit, welche den Inhalt kultureller Tabus nicht verschweigt, sondern ausmalt« (Degner 2012: S. 178).

nommen wird.⁴⁹ Aus einer rhetorischen Perspektive lässt sich daraus der Schluss ziehen, dass Drastik als ein ästhetisch-poetologisches Programm umschrieben werden kann, das grundsätzlich gegen das klassische Stilprinzip der Angemessenheit (des *aptum*) verstößt, da drastische Werke grundsätzlich gegen das seit der Antike fest im Angemessenen eingegliederte Schickliche im Sinne des ethisch Vertretbaren (dem *decorum*) verstößt. Rhetorisch betrachtet folgt Drastik somit dem Stilprinzip der Anschaulichkeit und verabschiedet sich zugleich radikal von dem der Angemessenheit.

Gemäß einer Logik, die in jeder Form von Radikalität existiert, kann eine drastische Schreibweise nur über eine Intensivierung ihrer Mittel und Verfahren drastisch bleiben, womit ein weiteres hervorstechendes Stilmittel erwähnt ist, nämlich die *Wiederholung*. Besonders die Figur der *repetitio* ist von jeher ein rhetorisches Mittel, um dem Dargestellten eine zusätzliche Eindringlichkeit zu geben. Aus dieser Perspektive verwundert es nicht, wenn ein gewisser Hang zu »penetranten Wiederholungen« von Motiven, Handlungen, Stilmitteln, Einstellungen etc., der drastischen Verfahrensweise inhärent sei (vgl. Dath 2005: S.72). Als eine weitere Folge sinnlich-anschaulicher Buchstäblichkeit, die ihrerseits mit verpönten Motiven verknüpft ist und diese wiederholt zum Thema macht, lässt sich der von D. angesprochene Prozess der *Dekontextualisierung* lesen. »Drastische Tableaus« seien so aufgebaut, »daß sie mit ihrer eigenen distinkten Schärfe ihren näheren Kontext komplementär verschwimmen lassen, ihn sozusagen überstrahlen, mit emphatisierten, stark leitenden Details« (Dath 2005: S. 27), denn letztlich gehe es immer um die »Vergötterung des richtig benannten Details in [...] den Werken [...], nicht

⁴⁹ Man erinnere sich an die Ausführungen Schlegels, wo es heißt, dass ein Wille nach immer mehr ästhetischer Energie schließlich im Frappanten, Choquanten und Pikanten ende und damit schließlich in einem Bereich der Nicht-Kunst. Abgesehen davon, dass der Ekel, wie schon erwähnt, als ein ästhetischer Inbegriff der Drastik bezeichnet wird (vgl. Dath 2005: S. 19), fällt hier die besondere Nähe auf, die zwischen dem transgressiven Charakter der Dathschen Drastik und des Ekels vorherrscht, wie ihn Menninghaus beschreibt. Bei ihm heißt es: »Diese Transzendenz des rein ästhetischen Urteils im Ekel ist wesentlich eine ethisch-moralische, denn der Ekel erfährt Qualitäten nie einfach nur als Gegebenheiten, sondern stets als solche, die nicht sein *sollen*, zumindest nicht in der Nähe des Urteilenden« (Menninghaus 2002: S. 12-13).

logischer Zusammenhang« (Dath 2005: S. 205) sei ausschlaggebend.⁵⁰ Neben der *evidentia* als herausragende rhetorisches Prinzip der Drastik, kommen nun noch weitere Kategorien ins Spiel. Hinter der Darstellung von »emphatisierten, stark leitenden Details« kann die Kategorie der *ékphrasis* gesehen werden, so wie die klare Priorität in der Ausgestaltung des richtig benannten Details auf Kosten des logischen Zusammenhanges als eine Form der übertriebenen Häufung von Einzelheiten verstanden werden kann, womit Figuren der Amplifikation zum Grund-Repertoire der Drastik gehören.

Die durch die stark leitenden drastischen Details in Gang gesetzte Dekontextualisierung betrifft nun auch die Erzählstruktur eines Werkes, in dem das Drastische sich dabei als eine Art mimetisches »Dynamit« für den Plot ausnimmt. Im Kontext erzählanalytischer Überlegungen zu pornografischen Filmen vergleicht Linda Williams die Struktur der Pornos mit der von Musicalfilmen und beschreibt, wie die übergreifenden Erzählstrukturen durch die jeweiligen »Nummern« (im Musicalfilm sind es die Inszenierungen von Gesang- und Tanzeinlagen, in den Pornos die expliziten Sexszenen) aufgebrochen werden: »Die Narration durchdringt die Nummer, und umgekehrt durchdringt die Nummer die Narration« (Williams 1995: S. 176). Daths Ich-Erzähler geht es um diese Art von »Nummern«, die, verstanden als stark detaillierte und emphatisierte Szenen (»Drastiksekunden«), sich in Opposition zum narrativen Aufbau des jeweiligen Werkes befinden.⁵¹ Slavoj Žižek bringt eine ganz ähnlich gelagerte Überlegung hervor, wenn er – ausgehend

⁵⁰ In der Auseinandersetzung mit Norman Mailers *Vanity Fair* Artikel zu *American Psycho* kritisiert D., dass Mailer ein »sozialkritisches Lektüremodell« anwende, welches den Zweck der dort ausgestellten Drastik verfehle, denn: »Wir erfahren zu viel, als daß man das noch auf irgendwelche Abstrakta projizieren könnte (Dath 2005: S. 68).

⁵¹ Inwiefern man jedoch allgemein von einer »gegenseitigen Durchdringung« sprechen kann, bleibt fraglich. Die von Daths Ich-Erzähler entwickelte Idee, dass die drastische Nummer die Diegese aufbricht und damit degradiert, besitzt zweifellos ihre Gültigkeit. Es gibt schließlich Beispiele, bei denen man von einer Zerstörung der ohnehin in den Hintergrund gerückten Narration sprechen muss. In diesen Fällen, auch und gerade in der kulturindustriellen Pornografie, von einer »Durchdringung« zu sprechen, klingt sehr zurückhaltend. Die dahinter sich verbergende Frage nach der Hierarchie und dem richtigen Verhältnis von Diegese und drastischer Szene kann allerdings nur konkret anhand detaillierter Einzelanalysen beantwortet werden.

vom Lacanschen Begriff des ›Realen‹ – über die Unterminierung klassisch dramatischer Diegesen durch Explizitheitseffekte schreibt:

Nehmen wir an, ein altmodisches, nostalgisches Melodrama wie zum Beispiel *OUT OF AFRICA* würde zehn Minuten länger dauern: Bei der ersten Liebesbegegnung von Robert Redford und Meryl Streep wird die Szene nicht unterbrochen, die Kamera »zeigt alles«, Einzelheiten ihrer erregten sexuellen Organe, die Penetration, den Orgasmus usw. – dann, nach dem Aktus, geht die Geschichte wie gewohnt weiter, wir sind wieder in dem Film, den wir alle kennen. Das Problem ist, daß solch ein Film strukturell unmöglich ist. Selbst wenn er gedreht würde, würde er einfach »nicht funktionieren«: die zusätzlichen zehn Minuten würden uns aus der Fassung bringen, für den Rest des Filmes wäre es uns unmöglich, unser Gleichgewicht wiederzufinden und der Erzählung mit dem gewohnten, uneingestandenem Glauben an die diegetische Realität zu folgen. durch den sexuellen Akt würde ein Reales eindringen, das die Konsistenz dieser Realität untergräbt (Žižek 2002: S. 53).

Diese zehn minütige Nummer, dieses *drastische Tableau* wäre mit anderen Worten aus formaler und inhaltlicher Perspektive zu *radikal* als dass es nicht die gesamte narrative Struktur des Films fundamental beeinflussen würde.⁵² Die signifikante Frage, die sich hinter dieser Beobachtung verbirgt, ist jedoch inwiefern Erzählung und drastische Inszenierung grundsätzlich in Verbindung miteinander stehen und sich gegenseitig semantisieren. Es ist in diesem Kontext interessant, dass D. auf eine *Typologie des Drastischen* zu sprechen kommt, die als konstitutive binäre Leitdifferenz ebendieses Verhältnis von *Narration versus drastisches Tableau* besitzt. Die jeweiligen Pole dieses typologischen Versuchs werden mit den Prädikaten der »leicht verdaulichen«, »milden«, »weichen« Drastik einerseits, und dem der »reinen« andererseits zu bestimmen versucht (vgl. Dath 2005: S. 59f.). Auf Basis dieser Einteilung werden dann einige Beispiele aufgezählt:

⁵² Dass der Film aufgrund einer solchen drastischen Szene nicht mehr funktionierte, wie Žižek insinuiert, stellt m. E. eine unglückliche Formulierung dar, denn er würde weiterhin klar funktionieren, nur möglicherweise allein aufgrund dieser Szene eine völlig andere Rezeptionsgeschichte erfahren haben. Hervorzuheben ist, dass auch, wo es um ein Einbruch des Drastischen in einen bis dahin nicht-drastischen Werk geht, Žižek von einem *Realen* spricht, das die gesamte Konsistenz des Films untergrabe. Auch hier ist somit eine besondere Verbindung von Drastik und Realismus ablesbar.

[L]eicht verdauliche Drastik – zwar hochauflösend detailreich, wie meine Drastikbestimmung das verlangt, aber eben nicht restlos auf Effekt, nackte Ostentation hin zugespitzt. Sie emanzipieren sich nicht von ihrem erzählerischen Zusammenhang, stören den Fortgang der Handlung nicht. Hayders Detektivgeschichte, Maranos Mysterienspiel bleiben unverletzt. / Vier Varianten sozusagen stubenreiner Drastik habe ich Dir benannt, damit Du sie nie mehr mit dem verwechselst, was ich Dir vorstellen will: 1. Pop-Zitatismus (Tarantino), 2. ironische Genverfremdung (Harris), 3. konventionell gedecktes Thriller-Ornament (Hayder), 4. dunkle Phantastik (Marano). / Sie haben alle ihren legitimen Platz in der riskanten Welt moderner Schönheit; sie sind die milderen Länder am Fluß der giftigsten drastischen Hauptader. In diesen Deltaregionen müssen Künstler, die noch etwas anderes sein wollen als nur Drastiker, oft ihr ganzes Geschick aufbieten, um drastische Einfälle wieder in den Werkzusammenhang zurückzuzwingen, was, wo es gelingt, diese Leute zu Klassikern ihrer Genres macht: Stephen King, Dario Argento, William Gaines (Dath 2005: S. 59).

Unabhängig davon, ob die Werke der erwähnten Künstlerinnen und Künstler tatsächlich durch die hier zitierten Kategorisierungen (Punkte 1-4) adäquat beschrieben werden, liegt der epistemische Wert dieser Passage in der Aufzählung bestimmter Mechanismen oder Strategien, die das Drastische offensichtlich domestizieren. Die hier kurz umrissenen Punkte stellen bei genauer Beobachtung ein weiter zu denkendes Repertoire an *Distanzierungsstrategien* dar, welche die drastischen Momente in ihrer Unmittelbarkeit durch Anbindung an unterschiedliche Paradigmen *resemantisieren* und damit einer höheren Logik zuführen.⁵³ Hinter dem »Pop-Zitatismus« Tarantinos verberge sich etwa der Gedanke, dass durch explizite Intertextualität und systemische Selbstreferenzialisierung der Blick weg von der Buchstäblichkeit des aufgezeigten drastischen Tableaus und hin zur Textur gewendet würde. Von ähnlicher Wirkung sei die bei Harris und Hayder diagnostizierte Abfederung des Drastischen durch eine klar erkennbare Anbindung an einen konventionellen Genrehintergrund. Bei Marano finde schließlich eine Integration des Drastischen in ein »Mysterienspiel« statt, man könnte auch sagen in einen symbolisch aufgeladenen erzählerischen Überbau. Das Erwähnen der *Ironie* in der Auseinandersetzung mit Harris ist zudem ein Aspekt,

⁵³ Siehe dazu vor allem Kapitel I, 5 dieser Arbeit.

der bereits im Zusammenhang mit Schlegels Ausführungen zum Drastischen eine herausgehobene Rolle gespielt hat und als ein weiteres Indiz gewertet werden kann, wie unvereinbar die Figur der Ironie mit dem semantischen Kern des Drastischen ist. Während die Ironie bei Schlegel als metareflexiver und distanzherstellender Kontrapunkt zum anschaulich drastischen Moment figuriert, wird das Spannungsverhältnis bei Dath durch die Emphase auf die Buchstäblichkeit und dem *Ernst* zu plausibilisieren versucht, der den drastischen Gegenständen anhafte: Drastik, so D., will »nicht einfach auf ›Kunstlosigkeit‹, ›Authentizität‹, ›Unmittelbarkeit‹ hinaus; aber doch auf den Ernst, der entsteht, wenn einem ein Zombie nicht von Anfang an augenzwinkernd als Platzhalter der Verdammten dieser Erde und eine männerfressende Frau dem Publikum nicht plump als feministisches Rache-Konstrukt untergejubelt werden« (Dath 2005: S. 19).

d) Drastik als verquere Aufklärung

Es wäre aus einer literarisch-hermeneutischen Perspektive naiv, wenn man bei der Rekonstruktion der Dathschen Drastik-Theorie nicht den Umstand berücksichtigte, dass die im Text ausgebreiteten ästhetischen Reflexionen durch ihre Eingliederung in einen fiktionalen und narrativen Zusammenhang immer auch vor dem Hintergrund der Rahmenhandlung zu sehen sind, so dass den Ausführungen eine spezifisch textimmanente Bedeutung und funktionale Ambiguität zukommen. Rückt man also den im Text ausgeführten Drastikdiskurs in seinen konkreten diegetischen Kontext ein, so fällt als erstes ein frappierendes Missverhältnis auf, das in der Tatsache begründet liegt, dass die ausgebreitete Drastik-Theorie von einer zurückgezogenen und schüchternen Figur ausgeht und die selbst somit alles andere als drastisch wirkt. D. hat neben seiner Schriftstellerexistenz wenig Praktisches vorzuweisen; im Gegensatz zu seinem besten Freund Paul ist er ein Paradebeispiel für das, was man umgangssprachlich einen »Theoretiker« nennt. Es ist in diesem Kontext dann auch Paul, der D. – und damit auch die Leser – mit der These konfrontiert, dass seine ganze Drastik-Theorie letztlich nichts anderes sei

als die psychologische Kompensation einer durch Sonja unerwiderten Liebe. An einer Stelle platzt es förmlich aus Paul heraus:

›Weißt du was?‹ Mit der ganzen Drastikscheiße und dieser Theorie drumrum versuchst du, ihr [d.i. Sonja] klägliche mildernde Umstände für eine absolut unentschuld bare Geschichte zu liefern, die du noch nicht mal aussprechen kannst. [...] Und jetzt machst du eine Theologie der starken Lebens- und Kunstmomente draus, schreibst von ihren Verletzungen, den körperlichen wegen des Unfalls und den anderen, die du nur erraten kannst. Dabei liegt bei dem Ganzen, bei dieser endlosen furchtbaren Geschichte, genau das Gegenteil von dem vor, weißt du, was du Drastik nennst: Ein ewiges Ausweichen, ein Eiertanz. [...] Du mußt dir was Wirkliches einfallen lassen, und das dann auch machen. Nicht immer bloß tippen und schmauchen und spinnen (Dath 2005: S. 171-172).

D. ist mit anderen Worten so weltfremd, ja welt-entfremdet, dass er, statt das offene Gespräch mit Sonja zu suchen und seine Gedanken um Sie damit auf eine praktische Weise zu klären, einen langatmigen Briefzyklus zu schreiben beginnt, der von Dingen (Drastik) handelt, die im krassen Gegensatz zu seiner Sozialisation im westdeutschen »Kaff« und seinem Leben stehen.⁵⁴

Es gehört nun zur Doppelbödigkeit des Textes, dass die darin ausgebreitete Theorie der Drastik beides ist: einmal Teil einer Fiktion und innerhalb dieser so etwas wie der verzweifelte Versuch, aus einer individuellen Not eine Tugend zu machen, und zugleich eine ernstzunehmende Theorie. Die Reflexionen über die Drastik gewinnen spätestens dann wieder an objektiver Qualität, wenn klar wird, dass die These von der Drastik als »ebendie kulturindustrielle Form [...] die das Selbstwunsch- und angstbild von modernen Menschen annimmt, wenn die sozialen Versprechen der Moderne nicht eingelöst werden« (Dath 2005: S. 167) von der ersten Lesart unberührt fortbesteht. So ist nicht nur für D., sondern auch für Dath selbst die Hauptthese des Textes, dass kulturindustrielle Drastik als Produkt aufklärerischer Erkenntnistheorie zu verstehen sei, mehr als nur eine literarische Fiktion. In

⁵⁴ Zur Untermauerung dieses für das Verständnis der ausgebreiteten Drastik-Theorie wichtigen Aspektes, könnte noch die Bemerkung Daths angeführt werden, dass die Theorie eine »stabile Attrappe« sei, denn: »Scheinbar argumentiert da jemand ein halbes Buch lang, dies aber nur, weil er sich kein Herz fassen kann, das zu sagen, was er eigentlich sagen will« (Hatzius 2011: S. 163).

einem Interview mit dem Autor heißt es dazu auch: »Ich glaube es wohnt mehr Vernunft und also auch Aufklärung in den Köpfen, die Drastik produzieren und genießen als in solchen, die sich angewidert abwenden und lieber in der liberalen Zeitung oder im Semesterplan nachgucken, was der Weltgeist gerade zu denken befiehlt« (Dath 2006: S. 63). Ebenso sehr wie die Theorie der Drastik in *Die salzweißen Augen* somit einen intratextuellen ästhetischen Selbstzweck erfüllt, ist sie als wichtiger Bestandteil einer kulturtheoretischen Diagnose unserer gegenwärtigen spätkapitalistischen Gesellschaftsstruktur angelegt. Der Text bietet also zwei ernstzunehmende Thesen über die Drastik an: Textimmanent erscheint die Drastik-Theorie als der pragmatische Rest einer Wirklichkeit, die einer Figur (D.) geblieben ist, die an der Logik der Praxis gescheitert ist. Zugleich wird Drastik explizit als »ästhetischer Rest der Aufklärung nach ihrer politischen Niederlage« (Dath 2005: S. 162) perspektiviert.

Drastik und Aufklärung stammten aus ein und derselben rationalen Quelle, so die explizite Botschaft es Textes, da kulturindustrielle Drastik in Form von Horrorfilmen, Pornografie, Metal oder Pop-Literatur sowohl *methodisch* (»Geduld, Präzision, Anschauen, Zeigen, keine Angst vor Langeweile«) als auch – mit Blick auf Marquis de Sade – *historisch* eng miteinander verbunden seien (vgl. Dath 2005: S. 75ff.). Dass diese Art von populärkultureller Drastik dem konventionellen Bild von Vernunft und Aufklärung nicht entspricht, liege in dem historisch verbürgtem Scheitern, die revolutionären Ideale von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit nicht in eine allgemeine Lebenspraxis überführt zu haben. »Die Schlitzer und Spritzer, Menschenfresser und Spermaluder der Kulturindustrie« sähen der Vernunft dementsprechend »nicht ähnlich, weil sie als Geburtstrauma die Wunden erben, die man der Vernunft durch fortdauernde unvernünftige soziale Praxis geschlagen hat« (Dath 2005: S. 163-164).

Das intuitive Misstrauen gegen eine solche Auslegung der Drastik als Produkt aufklärerischer Erkenntnismodi liege an einem »Unglauben, der sich hauptsächlich einem Bild von der Aufklärung, der Vernunft, kurz: allen [...] apollinischen Aspekten der Kultur der Neuzeit und der Moderne verdankt, in dem Drastik einfach nicht vorkommt« (Dath 2005: S. 77). Dass

Drastik also allgemein als Ausdruck irrationaler Impulse wahrgenommen werde, sei eine schwerwiegende Fehlinterpretation, basierend auf der Vorstellung von Aufklärung, die durch das Nietzschesche Konzept des Dionysischen und Apollinischen in der Ideengeschichte befördert worden und mit dem »Artaud-Bataille-Foucault-Kram« (vgl. Dath 2005: S. 79) dazu geführt habe, die philosophischen Grundlagen der Aufklärung als Herrschafts- und Disziplinierungsmomente umzudeuten und Drastik als deren Gegenpart zu entwickeln. Ein Bild der Aufklärung und Vernunft, das nur die apollinischen Aspekte der Kultur der Neuzeit und Moderne in den Fokus rückt, müsse Drastik zwangsläufig als das *Andere* der Vernunft, als das Irrationale entweder disqualifizieren, oder aber, verstanden als dieses Andere der Ratio, als von den Herrschaftsstrukturen des Cartesischen Vernunftdenkens befreiende Instanz bewertet werden.⁵⁵

Mit dieser Verschränkung von Drastik und Aufklärung wird eine implizite Intention dieser Theorie sichtbar: D. (und Dath) geht es nicht um eine nur ästhetische Diskussion, sondern in letzter Konsequenz um ein kapitalismuskritisches Handlungsprogramm, welches an die Realisierung der bis heute nicht konsequent in die gesellschaftliche Realität übergegangenen Ideale der Aufklärung appelliert, denn was Drastik letztlich widerspiegeln, sei der Ausfall humanistischer Ideale und sozialer Gerechtigkeit.⁵⁶ Die im letzten Drittel des Textes auftauchende sentenzhafte Drastik-Definition legt ihren Fokus eindeutig auf die gesellschaftspolitische Dimension des Ganzen:

Was ist Drastik? Der ästhetische Rest der Aufklärung nach ihrer politischen Niederlage. Wenn Freiheit und Gleichheit unerpreßbarer, unbedrängter Menschen, die ohne Angst Verträge miteinander schließen können, nicht Mensch-

⁵⁵ Das in diesem Kontext beste Beispiel für diese angesprochene Opposition von Drastik und Vernunft dürfte Bataille sein, der z. B. in einem seiner Aufsätze über de Sade schreibt: »Eine schärfere Opposition zweier Prinzipien als die zwischen dem des Platonismus einerseits und demjenigen von Sade andererseits wird man kaum finden. Die platonische Moral sieht das Böse in der Beherrschung der Vernunft durch die Leidenschaften, diejenige Sades in der Beherrschung der Leidenschaften durch die Vernunft« (Bataille 2015: S. 39).

⁵⁶ »Das Ganze«, unterstreicht Dath bezüglich des Erkenntniswertes seiner Theorie ästhetischer Drastik in einem Interview, »ist keine theoretische, sondern eine praktische Frage« (Dath 2006: S. 63).

heitswirklichkeit werden, bleibt trotzdem nicht einfach alles wie vorher, sofern sie einmal versprochen wurden. Die alten metaphysischen Tröstungen kommen nie zurück. Von ihnen bleiben nur Verwesungsprodukte, die sich mit den Fragmenten der zergehenden neuen Hoffnungen im Moment des Scheiterns einer großen emanzipatorischen Umwälzung zu Rätselbildern vermischen. Von ihren Zusammenhängen, den alten wie den neuen, stehen diese Bilder ab wie der Mensch im Museum des Übermenschen von seinem historischen Hintergrund: als Gelächter oder schmerzliche Scham, als Horror und Porno, Krach und komplett amoralisches Erzählkunstwerk. Aus dem anthropologischen Dokumentarfilm, der die harten und rohen Existenzbedingungen von »Naturvölkern« festhalten will in der Erwartung, daß diese Menschen qua »Entwicklung« Anschluß an die zivilisierte Menschheitsfamilie und ihre Reichtümer finden werden, wird genau zu dem Zeitpunkt, da die »Dritte Welt« lernen muß, daß »Entwicklungshilfe« nicht hilft, weil die zivilisierte Menschheitsfamilie eine geschlossene Gesellschaft ist, der italienische »Cannibale«-Pseudo-Dokumentarschocker. Aus den Provokationskunstwerken der »sexuellen Revolution« wird, als sich zeigt, daß es mit der Emanzipation der Sehnsüchte in einer Warengesellschaft für alle Essig ist, die sich das nicht leisten können, die Porno-Industrie (Dath 2005: S. 162-163).

Dass drastische Kunst eine »natürliche« Ausdrucksform einer Gesellschaftsordnung geworden sei, in der die humanistischen Ideale der Französischen Revolution keine allgemeine Alltagswirklichkeit geworden sind, korreliert auf das Engste mit zentralen Überlegungen Adornos, die dieser in seiner *Ästhetischen Theorie* ausbreitet. Wenn etwa argumentiert wird, dass Metal, Pornografie und Splatter als eine Art Zerrbilder vormaliger Ausdrucksformen genau dann auf der Bildfläche westlicher Kulturproduktion auftauchten, als das aufklärerische Ideal einer emanzipierten und gerechten Welt empfindliche Rückschläge erlitten habe, dann liest sich dies wie eine Konkretisierung der Gedankenfigur Adornos, dass die »ungelösten Antagonismen der Realität [...] in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form [wiederkehren]« (Adorno 2004: S. 16). Die historisch gewachsene Emanzipation der Kunst von religiösen und moralischen Imperativen und die damit einhergehende Autonomisierung ist für Adorno fundamental mit der humanistischen Denkbewegung verbunden. Die Idee, dass Kunst durch feldexterne Faktoren in ihrer Funktion beeinflusst wurde – etwa durch die profitorientierte kapitalistische Warenwirtschaft – ist in der Ästhetik Adornos ebenfalls

vollständig formuliert.⁵⁷ Wenn der kulturindustriellen Drastik schließlich eine aufklärerische »Buchstäblichkeit« als eine spezifisch ästhetische Verfahrensweise attestiert wird, dann ist auch hier deutlich erkennbar, wie Daths Theorem als eine Übertragung eines Gedankens Adornos gerade auf *kulturindustrielle* Produkte angesehen werden kann. So schreibt Adorno über die moderne Kunst: »An Aufklärung praktizieren sie, weil sie nicht lügen: die Buchstäblichkeit dessen, was aus ihnen spricht, nicht vortäuschen« (Adorno 2004: S. 16).

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass in Daths Romanessay Drastik mit dem Begriff des *Mythos* in Verbindung gebracht und als »nachmythologisch, ohne antimythologisch zu sein«, beschrieben wird (Dath 2005: S. 167). Diese Formulierung könnte man im Lichte der *Dialektik der Aufklärung* so paraphrasieren, dass Drastik nachmythologisch sei, da sie erkenntnistheoretisch aus der Quelle der Aufklärung stamme⁵⁸ und in ihrer kulturindustriellen Form das Produkt einer nachmetaphysischen Epoche ist.⁵⁹ Zugleich sei sie nicht antimythologisch, da sie in ihren unterschiedlichen Ausprägungen unvernünftige Herrschaftsstrukturen nicht explizit als solche ausweist und sich damit nicht grundsätzlich vor einer (unvernünftigen) Mythologisierung verwahren kann; ein Umschlag von Aufklärung in den Mythos, wie Horkheimer/Adorno heraufbeschwören, bleibe auch in der Drastik ein mögliches Szenario. Sie sei also niemals immun gegen Instrumentalisierungen, wie sie etwa die »Indienstnahme für gegenmoderne, antiaufklärerische, irrationalistische Propaganda, vom rechten Flügel der surrealistischen Bewegung bis zum Poststrukturalismus und den Rechtsaußen-Fraktionen der pop-

⁵⁷ Schon ganz zu Beginn seiner *Ästhetischen Theorie* schreibt Adorno: »Die Autonomie, die sie [die Kunst] erlangte, nachdem sie ihre kultische Funktion und deren Nachbilder abschüttelte, zehrte von der Idee der Humanität. Sie wurde zerrüttet, je weniger Gesellschaft zur humanen wurde. In der Kunst verblaßten kraft ihres eigenen Bewegungsgesetzes die Konstituenten, die ihr aus dem Ideal der Humanität zugewachsen waren« (Adorno 2004: S. 9).

⁵⁸ Sie erinnere an das »Versprechen der Aufklärung [...], man könne den Dingen ins Auge sehen« (Dath 2005: S. 167).

⁵⁹ »Die alten metaphysischen Tröstungen kommen nie zurück« (Dath 2005: S. 163).

kulturellen Gothic-, Black-Metal- und Dark-Wave-Strömungen« (Dath 2005: S. 78) repräsentierten.⁶⁰

Durch die hier aufgezeigten Analogien wird deutlich, wie Daths Protagonist *mit Adorno gegen Adorno* argumentiert; er wendet zentrale ästhetische Theoreme Adornos durch ihren Rückbezug auf drastische Werke der Populärkultur auf provokative Weise gegen das von Adorno selbst ausgearbeitete Konzept der Kulturindustrie, und stellt damit eine der bekannten Hauptthesen Adornos auf den Kopf, nämlich dass der »Gesamteffekt der Kulturindustrie [...] der einer Anti-Aufklärung« (Adorno 1969: S. 69) sei.

D.s Argumentationslinie ist nicht unproblematisch; gerade die im Romanessay forcierte Verbindung und Vermischung von ästhetischen und kulturtheoretischen Überlegungen zur kulturindustriellen Drastik und Aufklärung mit einem dezidiert politischen Subtext erscheint diskussionswürdig.⁶¹ Dass allein die Verknüpfung von Drastik und vernunftgeleiteter Aufklärung eine provokante These darstellt, die gegen das konventionelle Verständnis von Aufklärung und Vernunft zu sprechen scheint, wird im Text reflektiert: »Wann und wo immer ich es vortrage, stoße ich auf einen Widerstand von bestürzend hoher Viskosität« (Dath 2005: S. 77). In diesem Kontext lassen sich zwei Arten von Kritik herauskristallisieren: einmal die grundsätzlicher Natur, die Drastik im Dathschen Sinn und den Aufklärungsdiskurs auseinanderhalten wollen, und zum anderen eine spezielle Kritik an dem von Dath formulierten Argumentationsgang. Als Beispiel für eine zu Daths Argumen-

⁶⁰ Durch den Einschub, dass Drastik ihrer Struktur nach keineswegs »antimythologisch« sei, wird eine Hintertür offen gelassen, die es erlaubt, das sonst spannungsreiche Verhältnis zwischen Daths Drastiktheorie und Leslie Fiedlers Ausführungen zur Populärkultur in Verbindung zu bringen. Fiedler spricht von einer antirationalen »Zeit des Mythos und der Leidenschaft, des Sentimentalen und der Phantasie« und definiert Populärkultur durch Momente wie Gewalt und Pornografie, also zwei Merkmale, die eng mit der Drastik im Sinne Daths verbunden sind. Vgl. dazu Kapitel II, 2c dieser Arbeit.

⁶¹ So schreibt Ralf Schneider in seiner Rezension zu *Die salzweißen Augen* etwa: »Nun ist aber die Frage, ob diese Argumentation sich nun ästhetischer oder politischer Kategorien bedient und inwiefern Dath diese überhaupt unterscheiden kann und will. Politisch verstanden wäre der Splattermovie ein letztes Instrument der Aufklärung, das in Zeiten der Irrationalität Signale an die wenigen noch übrigen kämpferischen Sozialisten sendet - ein ziemlich spinnerter Gedanke mit Verlaub« (Schneider 2005).

tation diametrale Sicht auf Drastik und Aufklärung können Sybille Lewitscharoffs Ansichten gelten. Die von maßgeblichen Konsekrationsinstanzen der deutschsprachigen Literaturkritik mehrfach prämierte Gegenwartsautorin kritisiert in ihren Poetikvorlesungen, die den vielsagenden Titel *Vom Guten, Wahren und Schönen* tragen, literarische Versuche, die sich einer Ästhetik des Ekels bzw. Schocks verschreiben. Sie greift dabei zentrale Aspekte der Dathschen These auf, um diese restlos zu disqualifizieren:

Es gibt sprachlich nichts, was es an Eindringlichkeit mit einem Kamerabild aufnehmen könnte, das die Beschwörung des Ekelhaften zum Ziel hat. Deshalb zeugt es von einer sagenhaften Idiotie, wenn sich die sprachgebundenen Künste, vorneweg das Theater (gottlob in sehr viel geringerem, geradezu bescheidenem Ausmaß die Literatur), immer noch dem Gebot der Schockhaftigkeit verpflichtet fühlen, wenn sie den Schocks hinterherjapsen, welche die zur Schau gestellten Körpergreuel im Zuschauer auslösen sollen. Dümmer kann man nicht denken, falscher nicht handeln. Pervers daran ist geradezu, daß dies unter der absurden Vorstellung geschieht, man könne damit *aufklären*, wie mies es um die Welt bestellt ist, in der wir leben. Aufgeklärt über irgendwelche Realitäten, von denen wir anscheinend hinterrücks beherrscht werden, wird da niemand (Lewitscharoff 2012: S. 100-101).

Dass sich Lewitscharoffs Kritik durch die Verknüpfung von Ekel, Schockhaftigkeit und Aufklärung nicht nur indirekt auf die Kernthese des Dathschen Textes beziehen lässt, zeigt sich daran, dass sie wenig später explizit auf den Begriff der ›Drastik‹ zurückgreift und diesen als Synonym für die von ihr zuvor erwähnte Verfahrensstrategie zur Erzeugung von *Eindringlichkeit* verwendet.⁶² Auf paradigmatische Weise besetzt Lewitscharoff mit ihrer Kritik an der Idee, dass Drastik im Dathschen Sinne aufklärerische Funktionen übernehmen könnte, die Position der etablierten Orthodoxie, die durch ein Hochhalten modernistischer Schreibstrategien *und* eines emphatischen

⁶² In Bezug auf Thomas Bernhard bemerkt sie, dass sich dieser »wahrlich für keine Drastik zu schade war« (Lewitscharoff 2012: S. 109); stellt im Folgenden aber klar, indem sie auf Kafka, Beckett und Nabokov zu sprechen kommt, dass »wahre« Drastik gerade in der Vermeidung des Faktischen und im Unkörperlichen bestehe (vgl. Lewitscharoff 2012: S. 100-113).

Wahrheitsbegriffs⁶³ gegen realistisch-mimetische und allzu explizite Verfahrensweisen argumentiert: »Wie gesagt: ohne realistische Details geht es nicht, wer sich jedoch dem Realismus als Konzept verschreibt, kastriert damit die Literatur und öffnet, gewollt oder ungewollt, der Vulgarität Tür und Tor« (Lewitscharoff 2012: S. 113).

Dass Drastik sehr wohl aufklärerische Funktionen haben kann, legt Gerhard Kaiser in seiner Auseinandersetzung mit der deutschen Lyrik des 18. Jahrhunderts nahe. In *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart* hat Kaiser ein Kapitel mit dem Titel »Sprache der Popularität und Drastik, Dialektik« konzipiert, das sich vornehmlich mit der spezifischen Schreibweise Gottfried August Bürgers beschäftigt und in welchem er ›Drastik‹ mit dem Populären und der Idee der Aufklärung zusammenführt – eine Operation, die wir in unterschiedlichem Umfang bereits bei Schlegel sehen konnten. Der Konnex zwischen Drastik und Aufklärung wird von Kaiser gerade dadurch hergestellt, dass er Gottfried August Bürger eine drastische Schreibweise attestiert und diese im Dienst aufklärerischer Wirkungsabsichten sieht. Drastik wird dabei semantisch mit den – bei Dath und bereits bei Schlegel verwendeten – Begriffen des »Praktisch-Wirkungsvollen« der »Erschütterung«, des »grelleffekten und Affekts« und der »Deftigkeit des Ausdrucks« umschrieben, also Attributen, die sowohl mit Schlegels als auch mit Daths Vorstellungen konform gehen (vgl. Kaiser 1996: S. 85ff.).

Die Frage ob Drastik eine aufklärerische Funktion besitzt, bleibt in ihrer Allgemeinheit, d. h. ohne historische Konkretisierung des infrage kommenden Gegenstandes, sowie ohne semantische Konkretisierung des Begriffes, ein privates Geschmacksurteil und keine kulturwissenschaftlich ernsthaft verifizierbare Aussage. Dass Drastik, wie sie Dath versteht, als die ästhetische Weiterführung epistemologischer Grundsätze der historischen Aufklärung angesehen werden kann, ist eine durchaus plausible These. Man erinnere sich dabei nur an das erkenntnistheoretische Leitprinzip vom »klar und deutlich«

⁶³ »Dabei dürfen wir nicht vergessen, daß bei allen Spielereien und Launen der Literatur, die ja erwünscht sind, weil sie den sterilen Folgeverlauf der Wenn-Dann-Beziehungen knacken, es dennoch darum geht, die Wahrheit zu ergründen« (Lewitscharoff 2012: S. 107).

(*clare et distincte*) bei Descartes.⁶⁴ Die Stilprinzipien der Klarheit und Deutlichkeit standen mit anderen Worten von Beginn der philosophischen Aufklärung an an herausragender Stelle. Ein Aspekt bleibt in diesem Kontext jedoch erwähnenswert. Ohne in die vielschichtige und komplizierte Geschichte der Aufklärung eintauchen zu können, ist der Umstand hervorzuheben, dass gerade die Formen von Drastik, die im Romanessay stark gemacht werden, nicht reibungslos in das führende Verständnis der Aufklärungsästhetik eingeordnet werden können. So fällt auf, dass weite Teile aufklärerischer Ästhetik gerade von der *Vermeidung des affektiven Extrems* ihre semantischen Konturen gewinnen. Man muss nur an Kants Ästhetik vom interesselosen Wohlgefallen oder an Lessings Beschreibungen in seinem *Laokoon* denken, die von der Harmonie und dem Überformen des Schmerzes durch die Größe der Seele und dem Bau der Figur sprechen, um zu sehen, wie problematisch die generelle These ist, dass Drastik und Aufklärung ab dem 18. Jahrhundert auch »im selben ästhetischen Boot« (Dath 2005: S. 75) gewesen seien. Auch wenn aufgrund der wirkmächtigen poststrukturalistischen Kritik die »Vernunft im cartesischen, leibnizschen, voltairschen, diderotschen, hegelschen oder marxschen Sinn [...] fast eine so schlechte Presse wie der Ekelfilm und das Pornoheft« (Dath 2005: S. 84) zu haben scheint, lassen sich die hier zitierten Vertreter (bis auf Diderot) nur auf äußerst subtile und diskussionswürdige Weise zu Befürwortern einer ästhetischen Drastik á la D. machen. »Die historisch erfolgreiche Aufklärung«, so auch Ludwig Marcuse in seiner Studie über das Obszöne, »bleibt eine Feigenblatt-Kultur« (Marcuse 1965: S. 35).⁶⁵

Eine weitere Kritik entspringt nun aus der Annahme, dass sich in der Argumentation zwei zentrale Überlegungen zu widersprechen scheinen: Wie

⁶⁴ Vgl. dazu vor allem die Ausführungen Giuriatos, die dieses Verhältnis von erkenntnistheoretischer Deutlichkeit und ästhetischer Drastik sehr anschaulich rekonstruiert: Giuriato 2015.

⁶⁵ Vgl. dazu auch Jürgen Nieraad: »Wenn es richtig ist, daß im Zentrum des Aufklärungsdenkens die Problematik des Verhältnisses von Geist und Sinnlichkeit, von ›Kopf und Herz‹ stand, dann war damit auch die Lösungsstrategie vorgezeichnet, die Präferenz der einen Seite gegenüber der anderen bis hin zur Aufhebung dieser in jener« (Nieraad 1994: S. 15).

lässt sich die Merkmalseigenschaft der dekontextualisierenden Buchstäblichkeit mit dem Einrücken drastischer Werke in den kulturtheoretischen Kontext einer gescheiterten Aufklärung vereinbaren? Einerseits stünden die drastischen Momente für sich und ließen keine Art der Verallgemeinerbarkeit oder Allegorisierung zu,⁶⁶ andererseits seien drastische Werke der Kulturindustrie der »ästhetische Rest der Aufklärung nach seiner politischen Niederlage« (Dath 2005: S. 162), die uns auf einem »verqueren Weg an die Versprechen der Aufklärung« erinnerten (Dath 2005: S. 167). Für Uta Degner steht deshalb fest:

Er verstößt an dieser Stelle gegen sein eigenes Diktum einer Nicht-Ableitbarkeit der drastischen Momente. Denn diese hören hier auf, in ihrer Bedeutung für sich zu stehen, und verkörpern stattdessen eine »verquere Mimesis«, sie werden zu Symbolen eines gesellschaftlichen Scheiterns. Goethes symbolische Darstellung ist wieder auferstanden (Degner 2012: S. 181).⁶⁷

Aber ist die These von der Buchstäblichkeit des Drastischen und der gleichzeitige Bezug auf einen Aufklärungsdiskurs, dessen Scheitern sich in der betreffenden Drastik widerspiegeln, eine widersprüchliche Argumentation? Man könnte der Kritik selbst einen Mangel an philologischer Differenzierung vorhalten und darauf insistieren, dass die zugeschriebenen Merkmalseigenschaften der Buchstäblichkeit und der kontextzersetzenden, detailrealistischen Transparenz sich, anders als die Bezugnahme auf den Aufklärungsdiskurs, auf einer anderen Strukturebene verorten lassen. Die zugeschriebenen Merkmale der Kontextersetzung und der Buchstäblichkeit des drastischen Moments sind als textimmanente Eigenschaften zu bewerten und betreffen in erster Linie die Erzählstruktur und die Ebene des sprachlichen Ausdrucks

⁶⁶ »Wir erfahren zuviel, als daß man das noch auf irgendwelche Abstrakta projizieren könnte« (Dath 2005: S. 68).

⁶⁷ An einer anderen Stelle heißt es bei Dirck Linck in einem wesentlich moderateren Ton: »Wenn Dath allerdings das Zombie-Todleben als Allegorie des Lohnarbeiterschicksals interpretiert, kollidiert dies schon ein wenig mit seinem Bestehen auf Buchstäblichkeit« (Linck 2008: S. 53). Linck selbst versucht die scheinbare Widersprüchlichkeit der Argumentation dadurch weiter zu entschärfen, dass er im Aufgreifen der Buchstäblichkeit vor allem den relativ simplen Gedanken ausbuchstabiert sieht, dass »es auch wirklich Zombies, Menschenfresser, Geschlechtsverkehr zu sehen gibt, wenn der Titel dies verspricht« (Linck 2008: S. 53).

im rhetorisch-poetologischen Sinne. Diese herausgefilterten Techniken sind also Ergebnis einer werkinernen und *intratextuellen* Perspektive. Dass kulturindustrielle Drastik auf eine verquere Weise an die Versprechen der Aufklärung erinnern soll, ist dagegen eine These, die sich auf der Strukturbene der *metatextuellen* Bezüge befindet. Diese Argumentation folgt also einer externalisierenden Perspektive.

Würde man kulturhistorische Kontextualisierungen von buchstäblicher, kontextzersetzender Drastik grundsätzlich als Widerspruch auffassen, wie Degners Kritik nahelegt, entstünde tatsächlich eine paradoxe Situation, denn selbst das »drastischste« Werk, das die Kontextzersetzung auf ein Maximum ausweitete und damit unter anderem jegliche Narrativität infrage stellte (man denke an Beispiele aus der Pornofilmindustrie), befände sich zwangsläufig in einem Kontiguitäts- und Intertextualitätsverhältnis zu anderen kulturellen Erscheinungen und Diskursen sowie in einem soziokulturellen Raum-Zeit Kontinuum, aus dem es seine spezifisch »soziale Energie« (Stephen Greenblatt) bezöge. Eine Verfahrensweise, die das Prinzip der Allegorese und Metaphorik in ihrer Struktur abweist und auf eine Buchstäblichkeit des Dargestellten insistiert, stünde ansonsten in der Logik der oben zitierten Kritik bei jedem Kontextualisierungsversuch in der Gefahr als Widerspruch zu erscheinen; ein Gedanke, der selbst offenkundig unlogisch ist.

e) Drastik als strategischer Einsatz

Aus einer feldtheoretischen Sicht sind die im Romanessay ausformulierten Reflexionen über eine Ästhetik der Drastik neben all dem, was bisher festgehalten wurde, zugleich als eine *Kampfansage* zu werten. D., der als Alter

Ego und Selbstobjektivierung Daths verstanden werden kann⁶⁸, tritt als *radikaler Häretiker* auf, der sich durch die ästhetische Aufwertung drastischer Kulturprodukte der Kulturindustrie sowohl in Konkurrenz zu den Idealen der klassisch bürgerlichen Ästhetik (wie zuvor am Beispiel Lewitscharoffs gesehen) als auch zur Mainstream Pop-Ästhetik positioniert. Besonders gegen die zuletzt genannte Form sich arrivierender Popkritik und Pop-Ästhetik, die sich die Nobilitierung populärkultureller Ausdrucksformen zur Aufgabe gemacht hat, distinguert sich der Ich-Erzähler mit seiner ausgebreiteten Theorie der Drastik ganz bewusst und bedient sich bei seinen Seitenhieben auf den etablierten Popjournalismus gezielt kultursoziologischer Theoreme, die auf einen klassenspezifischen Unterschied der habituellen Dispositionen abzielen. An einer Stelle heißt es:

Vor Jahren habe ich mal eine Weile in der Redaktion eines Pop-Magazins arbeiten dürfen. Das ist immerhin ein Ort, an dem man noch vergleichsweise viel Erfahrungshunger hinsichtlich kulturindustrieller Erzeugnisse erwarten darf, ein Ort, an dem die übleren Borniertheiten des schöngestigen Milieus nicht vorkommen sollten. Wie habe ich mich deshalb darüber gewundert, daß ich dort erleben mußte, wie Damen und Herren mit lupenreinsten Bohème-Sozialisation in den besten Rauchkneipen Altwestdeutschlands in den Pausen zwischen öden Reaktionskonferenzen und hektischer Heftmacherei sich immer wieder das Maul über drastische Unterschichtsvergnügungen zerrissen haben – Pazifistinnen, Feministen, lauter Leute, die sich eher die Zunge abgeben hätten, als ein politisch unkorrektes Röcheln von sich zu geben, schmäheten da, so gut sie konnten, mißliebige Rocker als ›Inzest-Hinterwäldler‹, bezeichneten schrille weibliche Disco-Stars als ›peinliche Realschülerinnen‹ oder nannten Computerspiele mit hohem Metzelfaktor ›Unterhaltung für Untermenschen‹ – nicht im guten, bösen Spaß, sondern mit erhobenen Zeigefinger, im schönsten Lehrertremolo. Man kann ihn sich nicht vorstellen, wenn

⁶⁸ Dath selbst forciert diese Lesart, wenn er etwa in der Einleitung zu seiner Artikelsammlung *Heute keine Konferenz* schreibt: »Der Verfasser hatte beim Eintritt in den Apparat zuallererst die Freiheit eingebüßt, sich selbst zum bevorzugten Medium seiner Arbeit zu machen. In Dietmar Daths Romanen und Erzählungen kommt er als »Martin Mahr«, »Robert Rolf«, »David Dalek« vor, als ein Brennglas, eine Linse für das Mitzuteilende, unterschiedlich geschliffen, je nach den opportunen Spielarten der Selbstbezeichnung, der Selbsterhöhung oder Selbsterniedrigung, die einen gegebenen Zweck erfüllen. Gesagt wird da, wenn auch oft indirekt und meistens ziemlich unwahr, immer dasselbe: ›ich‹ (Dath 2007: S. 13-14).

man nicht dabei war, diesen mit Ekel vor vermeintliche niederen Lebensformen vermischten Klassendünkel von Anwaltstöchtern und Fabrikantensöhnen, Buben mit Adelstiteln und Mädchen mit Nazigroßvätern, dieses altjüngferliche ... na ja, schon gut. Ich hatte in meinem Leben vor meiner Arbeit bei der Pop- und sonstigen Kultur sowenig mit diesem liberalen Menschenschlag zu tun wie umgekehrt jene Damen und Herren mit Proleten, auch ordentlich anintellektualisierten wie mir (Dath 2005: S. 82-83).

Wie man sieht, zielt D.s scharfe Kritik eindeutig auf *die* (versteckten) Hierarchien des Ästhetik-Diskurses, die aus dem Klassenunterschied von Bildungsbürgertum und Arbeiterschicht resultieren, und die D. aufgrund seiner eigenen proletarischen Herkunft besonders sensibel registriert. Dass Dath mit anderen Worten nicht nur einen Romanessay verfasst hat, der um den Versuch einer *ästhetischen Nobilitierung* vermeintlich ›niederer‹ Kulturproduktion innerhalb der populären Kultur kreist, sondern zugleich eine »Kampfschrift« (vgl. Degner 2012: S. 172) gegen den bürgerlichen Geschmack, kann als der strategische Einsatz Daths verstanden werden, der ihm eine distinktierte Position im literarischen Feld der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur verschafft. Über die homologe Struktur, die zwischen dem Ich-Erzähler des Textes und dem Autor existiert, und die als Spiegel der Motivation für die spezifisch strategische Stoßrichtung⁶⁹ des Romanessays interpretiert werden kann, schreibt Degner:

Daths Protagonist und sein Erfinder teilen nicht nur ihre Initialen, sondern auch ihre Sozialisation in der deutschen Provinz und einer zerrütteten Arbeiterfamilie. Sie gleichen sich zudem hinsichtlich ihrer Position und Positionierung im kulturellen Feld: Wie Dath arbeitet David als Journalist und

⁶⁹ »Die Strategien«, so Bourdieu, »der in die literarischen Kämpfe verwickelten Akteure und Institutionen, das heißt die Positionen, die diese beziehen (und die feldspezifisch, das heißt beispielsweise stilistisch, oder nicht-feldspezifisch, das heißt politisch, ethisch usw. sein können), sind abhängig von der Position, die sie in der Struktur des Felds einnehmen, das heißt in der Distribution des spezifischen symbolischen Kapitals in seiner institutionalisierten oder nicht-institutionalisierten Form (feldinterne Anerkennung oder externe Berühmtheit); und diese Position bewirkt, vermittelt über die für ihren Habitus konstitutiven (und in bezug auf die Position relativ autonomen) Dispositionen, eine Neigung, die Struktur dieser Distribution zu erhalten oder eben zu verändern, also die geltenden Spielregeln beizubehalten oder zu untergraben« (Bourdieu 1998: S. 64-65).

Autor und widmet sich mit Vorliebe kulturell eher verfemten Gegenstandsbe-
reichen« (Degner 2012: S. 172).

Erst aus dieser milieubedingten Solidarität heraus – »Ich fühle mich ihnen verbunden; Geschöpfe mit kaputten Eltern sollten zusammenhalten« (Dath 2005: S. 164) –, ist die offene Gegnerschaft gegen eine etablierte Popkritik zu verstehen, die in ihrem Verständnis von »guter« Populärkultur zwar jeglichen ästhetischen Klassizismus hinter sich gelassen hat, aber weiterhin eine – homolog zu ihrer sozialen Herkunft – bürgerliche ästhetische Einstellung pflegen, die nur Spott oder Verachtung für echte Drastik habe.

Eine bemerkenswerte Konsequenz aus dieser Konstellation ist die Verwendung eines ästhetisch etablierten Idioms für die Aufwertung der Drastik bei gleichzeitiger Abwertung der ästhetischen Praxis der modernistischen Avantgarden – obwohl er strukturell deren häretischen Gestus reproduziert. Was Dath also einerseits durch die theoretischen Überlegungen zur kulturindustriellen Drastik herstellt, ist eine *Konsekration* dieser den Werken inhärenten Verfahrensweisen durch eine *spezifisch ästhetische* Perspektive, die traditionell dem bildungsbürgerlichen Habitus entspringt.⁷⁰ Er übersetzt somit die von ihm behandelten Produkte kulturindustrieller Drastik in ein Kategoriensystem, das genuin der hochkulturellen Kunstbetrachtung angehört, und das sich gerade als Distinktionsakt zum illegitimen »Frappanten, Choquanten und Pikanten« (Schlegel) des »Massengeschmacks« konstituiert hatte. Dass er sich mit diesem »ästhetischen Blick« gerade auf einen besonders verfemten Bereich der kulturindustriellen Produktion bezieht, erlaubt ihm, sich an dem spezifisch subkulturellen Wissen, die um diese Teilbereiche kulturindustrieller Drastik herum entstanden ist, zu bedienen, um eigenes spezifisch symbolisches Kapital im literarischen Feld zu generieren. Andererseits jedoch sperrt sich D. gegen eine offene genealogische oder zumindest stärker intertextuelle Perspektive, die mit den klassischen Avantgarden zu tun haben müsste und klammert Theorien und Werke aus, die sehr wohl in einem ide-

⁷⁰ Vgl. dazu auch Degner 2012: S. 18off.

engeschichtlichen Zusammenhang zu einer Ästhetik der Drastik stehen.⁷¹ Die modernen Avantgardisten, verstanden als die klassischen Häretiker innerhalb des literarischen Feldes ihrer Zeit, sind bei D. zu Vertretern einer eher hinderlichen bildungsbürgerlichen Orthodoxie mutiert.⁷²

Zur bewussten Degradierung des klassisch Hochkulturellen gehört in diesem Kontext auch die scharf formulierte Polemik gegen die »realitätsferne« poststrukturalistische Philosophie (vgl. Dath 2005: S. 51f.). Dabei weisen drastische Werke – gemäß Daths Protagonisten – eindeutig Merkmale auf, die innerhalb der poststrukturalistischen Philosophie eine signifikante Rolle spielen und es dementsprechend nahe gelegen hätte, diese Bezüge weiter auszuführen, wenn der Wille zu einer objektiveren Auseinandersetzung in der Sache vorhanden gewesen wäre. Denn gerade Drastik, so wird man sagen können, erinnert nicht nur auf eine »verquere« Weise an die Ideale der Aufklärung, sondern ebenso an zentrale Theoreme der von D. vielfach gescholtenen postmodernen und poststrukturalistischen Philosophie. In allen als drastisch titulierten Werken spielen Sinn, Subjekt, Körper und das Begehren eine

⁷¹ D. erwähnt Merkmale, die eindeutig in die Tradition der klassischen Avantgarden eingeordnet werden könnten. Wie Thomas Hecken unterstreicht, ist besonders die »Hochwertung der Intensität« fester Bestandteil der avantgardistischen Ästhetiken (Hecken 2009: S. 36). Auch führt D. einen interessanten sprachpragmatischen Aspekt der Drastik an, nämlich dass sie die bürgerlichen Kommunikationsregeln unterminiere. Drastische Kunst sei eine die »normale Verständigung absichtlich störende Sozialtatsache« (Dath 2005: S. 64) und zielle nicht auf eine Verständigung im konventionellen Sinne der Kommunikation (vgl. Dath 2005: S. 33); traditionell ein Aspekt, der avancierter und avantgardistischer Kunst zugeschrieben wird (z. B. DADA). Auch hier arbeitet D. also mit einem »hochkulturellen« Argument, um die Spezifik der Drastik zu beschreiben, ohne dies aber irgendwie explizit kenntlich zu machen. In Bezug auf Claire Denis und ihrem umstrittenen Film *TROUBLE EVERY DAY* (2001) heißt es ausnahmsweise, dass das intellektuelle Publikum »wie zu schönsten alten Avantgardezeiten aus dem Kino gelaufen ist« (Dath 2005: S. 18).

⁷² »Es geht mir hier also nicht, oder wenn einmal doch, dann nur sehr am Rande und zu Vergleichszwecken, um avantgardistische Modernisten, denen etwas am Bürgererschrecken liegt, nicht um die vielen Bewunderer und Nachahmer von William S. Burroughs und Antonin Artaud, die mit ihren Hervorbringungen bei den feinsinnigen jungen Herrschaften und höheren Töchtern der akademischen Pop- und Trash-Betrachtung um dero werten Schock einkommen wie der päpstliche Hofmaler um den Segen des Heiligen Stuhls« (Dath 2005: S. 16).

zentrale Rolle und genau diese Begriffe sind es, die sich auch als Zentralkategorien des Poststrukturalismus bezeichnen ließen.⁷³ Ebenso kann das Ausparen einer Referenz auf die Entwicklung des Drastik-Begriffes als Teil des strategischen Einsatzes gesehen werden. Die Abwesenheit einer Anknüpfung an die Begriffsgeschichte des Drastischen in *Die salzweißen Augen* ist sicherlich nicht aus Gründen der Unfähigkeit oder der Vereinfachung geschehen – dafür sind die Exkurse in die poststrukturalistische Theorieschule zu voraussetzungsreich und explizit ausgestaltet, um Gründe der Simplifizierung geltend zu machen. Auch sollte die Abwesenheit nicht mit dem einfachen Hinweis erklärt werden, dass es sich bei Daths Werk primär um eine literarische Fiktion handelt, und damit keinerlei wissenschaftlicher Standards genügen muss, da die hier praktizierte hybride Gattung des Romanessays es problemlos erlaubt hätte, auch genealogische Bemerkungen in die von

⁷³ Freilich darf dabei nicht übersehen werden, wie durch die Emphase auf die Buchstäblichkeit, Eindeutigkeit, Klarheit und Deutlichkeit, Momente stark gemacht werden, die sich fundamental in Opposition zu den Theoremen der poststrukturalistischen Differenz-Philosophien befinden. Zumindest aus kulturwissenschaftlicher Sicht wäre es sehr interessant gewesen, dieses Spannungsverhältnis stärker thematisiert zu haben.

poetologisch-ästhetischen und wissenschaftlichen Theoremen gespickte Narration einfließen zu lassen.⁷⁴

Durch die vielen Referenzen auf subkulturelle Phänomene sowie auf etablierte Gedankenfiguren der akademischen Kunstbetrachtung zeigt Dath nicht zuletzt sehr deutlich, wie er die Logik des literarischen Feldes, in dem er sich als Autor befindet, gut kennt, um sich auf eine häretische Weise zu verhalten und dennoch mit der Akkumulation spezifisch symbolischen Kapitals rechnen kann.⁷⁵ Hinter diesem »seltsamen Kosmos« (Schneider 2005) verbirgt sich ein kluges Oszillieren zwischen zwei traditionell eher getrennten Zonen, wie es der ästhetische Diskurs und der drastische Bereich der Kulturindustrie darstellen. Mit Blick auf andere Texte Daths kann gesagt werden, dass sein distinkter Einsatz im literarischen Feld die starke Verzahnung von lebensweltlichen, populärkulturellen Themen mit ästhetischen und fachwissenschaftlichen Diskursen darstellt. Mit dieser Verknüpfung unterschiedlicher Wissens Elemente aus den Diskursen der Ästhetik, Kulturwissenschaften, Ökonomie, Philosophie, Politik etc., die Dath nicht nur in *Die salzwei-*

⁷⁴ Wir haben es dagegen mit einem interessanten Kontiguitätszusammenhang zu tun. Das Aufgreifen der Brieftradition, um ästhetische Fragen zu artikulieren, ist nicht nur ein Umstand, der an einen anderen sozialkritischen und von Dath gehuldigten Schriftsteller wie Peter Hacks erinnern könnte, sondern noch weiter zurückreicht und auf die philosophisch-literarische Romantik verweist und damit auch auf einen Theoretiker wie Friedrich Schlegel (siehe zum Beispiel Schlegels »Brief über den Roman«). Daths Text verweist bei aller theoretischen Reflexion über eine Ästhetik des Drastischen durch seinen formalen Aufbau auf das literarische Paradigma des auf subjektiver Authentizität ausgerichteten Briefromans und damit auf das 18. Jahrhundert, also auf den Zeitraum, in dem sowohl die wichtigsten Schriften der Aufklärung hervorgebracht wurden, als auch der Begriff des »Drastischen« erstmals in einem strikt ästhetisch-poetologischen Sinne verwendet wurde. Was auf der Ebene der *histoire*, etwa in Form kunsthistorischer Überlegungen, ausgespart wird (ein Bezug auf frühere Verwendungen des Drastik-Begriffes), erscheint als Paradigmatisierung auf der literarischen Gattungsebene. Der Briefroman war von je her eine ganz besondere literarische Variante um Authentizitätseffekte zu erzielen (vgl. Sowinski 1999: S. 21), sodass auch an dieser Stelle eine bemerkenswerte Relation zwischen dem Was und dem Wie der Darstellung existiert: Wie in einer *mise en abyme* werden die Reflexionen über eine authentizitätserheischende Ästhetik umrahmt von einer traditionell authentizitätserheischenden literarischen Gattung.

⁷⁵ Die Tatsache, dass *Die salzweißen Augen* der erste Text ist, der im Suhrkamp-Verlag erschienen ist, spricht in Sachen kultureller Anerkennung für sich.

ßen Augen vornimmt⁷⁶, entsteht die Situation, dass die in seinen Texten vorhandenen theoretischen Überlegungen (z. B. zur Drastik) durch die Literarisierung permanent perspektivisch *gebrochen*, und die literarisch-fiktionalen Elemente durch die eingewobenen Theorien wissenschaftlich *erweitert* werden, was der Dathschen Schreibweise einen partikularen Status verleiht. Mit einer solchen Hybridisierung wird ein crossover von fiktionalen und argumentativen Strukturen erzeugt, die neue Bedeutungsebenen des Textes generieren. Zugleich aber, und nicht minder wichtig, geht mit einer solchen Schreibstrategie immer auch eine gewisse *Immunisierung* einher, da *Die salzweißen Augen* weder im literarischen noch im akademischen Feld einseitig einzuordnen wäre.⁷⁷

Die ästhetische Aufwertung des »letzten Drecks der Kulturindustrie« kann also aus einer vermeintlich objektiven Perspektive als ein zutiefst taktisch motivierter (aber nicht zwingend bewusster) Schachzug eines Akteurs verstanden werden, der seine habituellen Präferenzen zu legitimieren versucht. Zugleich liegt in dieser Offenheit aber eine Stärke des Textes, denn nur selten werden in Fragen der Ästhetik die eigenen sozialen Rahmenbedingungen so explizit ausgebreitet, dass gar nicht erst der Anschein erweckt wird, dass Ästhetik eine von sozialen Umständen entkoppelte, ahistorische Angelegenheit des reinen Denkens sei.

⁷⁶ Man vgl. dazu exemplarisch Daths Mammutroman *Die Abschaffung der Arten* (2008).

⁷⁷ Dirck Linck schreibt in diesem Zusammenhang: »David und die übrigen Figuren sind [...] zugleich Daths Mittel, seine Thesen von der Seite der Polyglossie des Erzählens her zu überprüfen und infrage zu stellen« (Linck 2008: S. 49).

4 Moral als Quelle der Drastik – Terézia Mora (2006)

Der 2006 in der Hildesheimer Literaturzeitschrift *Bella triste* publizierte Aufsatz »Über die Drastik« der ungarischen Schriftstellerin Terézia Mora kann als der Versuch einer Erklärung ihres Kunstverständnisses unter Rückgriff auf den Begriff der ›Drastik‹ verstanden werden. Aus dem Aufsatz geht dabei explizit hervor, dass Moras Überlegungen zur Drastik einen nicht unproblematischen Entstehungscharakter haben, da sie laut Selbstaussage aus einer formalen Notwendigkeit heraus formuliert worden seien. So schreibt sie in der für ihre Literatur typischen Kommentarform in Klammern zu Beginn des Textes: »(Wir verwenden Drastik in der Antwort, weil Drastik in der Frage vorkommt. Man hat mich gefragt wie es denn sei mit mir und der Drastik. Ich antworte dementsprechend)« (Mora 2006: S. 69). Bedingt durch die zeitliche und topographische Nähe zu Daths Interview in der *Bella triste* Nummer 14 kann der Aufsatz auch als kritischer Kommentar zu den Ausführungen in *Die salzweißen Augen* begriffen werden – nicht zuletzt wird eines der wesentlichen Drastik-Theoreme Daths im Text an einer signifikanten Stelle aufgegriffen und kommentiert (Vgl. Mora 2006: S. 74). Eine Analyse ihres Aufsatzes zeigt, wie der Begriff der ›Drastik‹ im Wesentlichen aus wirkungsästhetischen und sprachtheoretischen Überlegungen heraus konturiert wird, die in einem letzten Schritt durch den Bezug auf den moralischen Diskurs ihre entscheidende Form erhalten.

*

»Wem ginge ein Text nicht nahe, dessen ausdrücklicher ›Gegenstand‹ der Tod ist?«, bemerkt Roland Barthes in *Das semiologische Abenteuer*, während seiner Auseinandersetzung mit Edgar Allen Poes Kurzgeschichte »Die Tatsachen im Fall Valdemar« (Barthes 2007: S. 269). Diese Frage korreliert auf gleich mehrfache Weise mit zentralen Gedanken Terézia Moras, die sie in Bezug auf den Drastikbegriff ausführt und könnte als Motto über den Mora'schen Ausführungen gestellt werden. Die in Barthes Aussage wirkungsästhetische Beobachtung, dass Literatur bzw. »ein Text« grundsätzlich die Fähigkeit besitzen

kann, den Rezipienten innerlich aufzuwühlen, ist für Mora ein definitorisches Merkmal der Drastik *und* Kunst im allgemeinen:

Kunst muss, nach Moras Definition, weit genug gehen. Ob weit genug gegangen worden ist, merken wir daran, ob wir es als zu nah empfinden, als innerhalb unserer Sicherheitszone. Weit genug zu gehen heißt, jemanden zu berühren. Jemanden zu berühren heißt, eine Überschreitung zu begehen. Diese Überschreitung können wir auch Drastik nennen (Mora 2006: S. 69).

Unmissverständlich wird an dieser Stelle bereits deutlich, wie für Mora Drastik nichts geringeres sein soll als ein Synonym für den Begriff der Kunst. Mit der These von der Kunst als *Berührung* und *Überschreitung*, als ein *Zu-nah-Empfinden* und damit als Drastik, stellt sich Mora zunächst eindeutig gegen die Kantische Ästhetiktradition mitsamt ihren ästhetizistischen Spielarten wie es etwa das poetologische Programm des *L'art pour L'art* darstellt. Wie bei Schlegel und Dath ausgeführt, figuriert auch bei Mora das Drastische bzw. die Drastik prinzipiell als ein wirkungsästhetischer Oberbegriff, der sich über eine tendenziell unangenehme Nähe definiert.⁷⁸ Zentral in Moras Drastikdefinition ist nun die Konkretisierung dieses Überschreitungsgedankens durch eine klare Anbindung an die Gestaltung der Inhaltsebene; nicht die Transgression in einem engeren formalen Sinne ist hier entscheidend, sondern die künstlerische Ausformung der Topoi *Leiden*, *Schmerzen* und *Tod*. Was in ihrem Erzählband »Seltsame Materie« von vielen Rezipienten als drastisch empfunden würde und »sehr nahe geht«, sei die Erkenntnis, einen »schmerzfähigen und sterblichen Körper« zu besitzen (Mora 2006: S. 70). Diese Gewissheit könne den Menschen nicht indifferent lassen; gerade bei der Rezeption künstlerischer Werke, die sich vornehmlich mit der physischen Vergänglichkeit des Menschen auseinandersetzen. Wie schon zuvor bei Dath gesehen, greift auch Mora auf die enge Verzahnung von Drastik und Körperlichkeit zurück und führt damit eine in der Begriffsgeschichte

⁷⁸ An der Denkfigur der Überschreitung und des Zu-nahe-Empfindens lässt sich bereits eine von mehreren signifikanten Parallelen zu Winfried Menninghausens Reflexionen zum Begriff des »Ekels« erkennen. Menninghaus charakterisiert den Ekel auf eine sehr ähnliche Weise, wenn er davon spricht, dass das »elementare Muster des Ekels [...] die Erfahrung einer Nähe [ist], die nicht gewollt wird« (Menninghaus 2002: S. 7).

des ästhetisch Drastischen verwurzelte Bedeutungsdimension zunächst fort. Sie schreibt:

Im Nachhinein weiß ich, dass es das ist, was manche Leute als drastisch empfanden: dass alles darin so sehr Körper war. Daran erinnert zu werden, dass wir vor allem das sind: ein Körper und dass wir uns letztendlich alles mit diesem Körper erlösen müssen, ist etwas, das uns natürlich sehr nahe geht (Mora 2006: S. 69).⁷⁹

Mora unterfüttert ihre Überlegungen zur Körperlichkeit mit einer Engführung von Drastik und der Kategorie der Wirklichkeit. Als substantiell wird der Konnex zwischen der ästhetischen Empfindung des Drastischen und der Dimension des Wirklichen dargestellt: »Wenn wir von Drastik in der Literatur sprechen«, so Mora, »dann meinen wir jenen Versuch, etwas zu generieren, das eine ähnliche Wirkung entfaltet, wie die Wirklichkeit (bisher: das Leben)« (Mora 2006: S. 70).⁸⁰ Expliziter als in den Ausführungen des Datschen Romans sowie den grundlegenden dramentheoretischen Überlegungen Schlegels verschränkt Mora den Begriff der Drastik nicht nur mit dem der Kunst, sondern auch mit der Idee einer außerliterarischen Realitätsebene. Ihre Idee von Drastik ist getragen von einer »realistischen« Poetik, die ihre Konturen aus einem Mimesiskonzept gewinnt, das in der Tradition sozialkritischer Li-

⁷⁹ Auch an dieser Stelle wird eine Analogie zur Theorie des Ekels bei Menninghaus sichtbar, der die Dimension des Körperlichen für den Effekt des Ekels herausstreicht. So ist nach Menninghaus die »traditionsmächtige Chiffre« des Ekelhaften in der klassischen Ästhetik die *vetula*, d. h. die alte Frau in ihrer altersbedingten und an den Tod erinnernden Physiognomie: »Sie ist der Inbegriff alles Tabuierten: abstoßender Haut- und Formdefekte, ekelhafter Ausscheidungen und sogar sexueller Praktiken – ein obszöner, verwesender Leichnam schon zu Lebzeiten« (Menninghaus 2002: S. 16).

⁸⁰ An andere Stelle heißt es: »9 Tote in 10 Erzählungen, mannigfaltige Fälle häuslicher und sexueller Gewalt, Tierquälerei, Alkoholismus, Krankheiten der Seele, gelebte Vorurteile, böse Zungen und allgemeine Sprachlosigkeit, feindliche Natur, Gestank und Matsch – aber herrgottnochmal, so ist das Leben! Natürlich ist das Leben nicht genau so. Leben ist viel drastischer, ganz einfacher deswegen, weil es WIRKLICH passiert« (Mora 2006: S. 70).

teratur verortbar wäre.⁸¹ Wenn Mora apodiktisch-pointiert formuliert, dass es »Folter in der Wirklichkeit« gibt, sie »eine Form des Krieges sei, und also in einem Text, dem es u.a. um die Formen von Krieg geht, eine Rolle spielen« (Mora 2006: S. 72) müsse, dann geht es offenkundig nicht um eine naive Widerspiegelung, um Literatur als Mimesis einer bereits vorhandenen, vermeintlich homogenen Wirklichkeit. Es geht um eine *referenzialisierbare* Literatur, die auf ein Außen der Zeichen, eben auf ein Wirkliches projizierbar bleibt und sich auf diesem Weg das identifikatorische Potenzial der Kunst im Drastikeffekt zu Nutze macht, besonders wenn ihre Bedeutung durch die enge Verbindung von eigener physiologischer Vergänglichkeit und real erfahrbarem Leid sowie der Wahrnehmung von Gewalt evoziert wird.⁸²

Dass es in Moras Ausführungen, trotz der Positionierung des Drastikbegriffes in einem engen Wechselverhältnis zur realen Lebenserfahrung, um keine positivistische Wirklichkeitsabbildung geht, zeigt auch ihre Aussage, dass Kunst in der Lage sei »etwas neben die Wirklichkeit zu stellen, das man mit ihr vergleichen kann« (Mora 2006: S. 71). Deutlich wird hier an einer autonomieästhetischen Eigengesetzlichkeit der Kunst festgehalten, so antikanianisch diese auch wirkungsästhetisch sein mag. Kunst/Drastik sei gerade nicht im »Konzept des Ungeheuerlichen integriert«, denn – so folgert Mora in autonomieästhetischer Manier – »Kunst ist nicht integriert (es ist sein eige-

⁸¹ So schreibt Tobias Kraft über den »drastischen« Realismus bei Terézia Mora an einer Stelle: »Auch hier lässt sich der Verweis auf eine Tradition gesellschaftskritisch engagierter, bzw. sozialrevolutionärer realistischer Literatur kaum leugnen, die sich – nicht ohne Emphase – auflehnt gegen eine als empörend empfundene soziale Wirklichkeit. Natürlich heißt das heute nicht mehr Literatur an die Unterprivilegierten, gegen die Sozialnormen eines herrschenden Gesellschaftssystems oder für eine (kultur-)politische Ideologie zu schreiben. Und dennoch scheinen wir bei Mora (wie bei Dath) Beispiele für eine Autorschaft des 21. Jahrhundert zu erkennen, die sich nicht der naiven Vorstellung postideologischer Zeiten hingibt, sondern sich unter den Vorzeichen eines neu zu artikulierenden Realismusbegriffs durchaus als politisch engagiert begreift« (Kraft 2010: S. 160f.).

⁸² »Aber für den großen Rest gilt, dass wir, da wir einen auf ähnliche Weise schmerzfähigen und sterblichen Körper haben, alle den gleichen Dingen gegenüber nicht gleichgültig sein können. Zudem neigen wir dazu, uns von Ereignissen persönlich betroffen zu fühlen, obwohl wir gar nicht persönlich gemeint sind« (Mora 2006: S. 70).

nes Ungeheuerliches), deswegen hat es etwas entgegenzusetzen« (Mora 2006: S. 71). Drastik im Sinne Moras *berührt*, so könnte man präzisieren, weil es den ästhetischen Schein durch die identifikatorischen Momente des Lesers infrage stellt und auf eine tiefsitzende Grausamkeitsstruktur des Realen verweist, ohne aber vollends in die Sphäre des Lebens eintauchen zu dürfen, wenn es als Kunst rezipiert werden soll. Auch sie geht in diesem Kontext auf die *Ironie* ein, die, verstanden als Distanzierungsstrategie, scharf vom Drastischen geschieden wird, wenn sie in Bezug auf die Rezipierenden festhält: »Er [der Leser] will von dir angesprochen werden. Natürlich will er nicht, dass es zu unangenehm wird. Dagegen, also, um den Sicherheitsabstand zu wahren, hat er sich schon im alltäglichen Leben Praktiken zugelegt. Ironie zum Beispiel« (Mora 2006: S. 70).

Fragt man sich nun, auf welcher Strukturebene sich diese von Mora angesprochene Berührung konstituiert, so ist es die der spezifischen Modellierung der Sprache, »diesem möglicherweise interessantesten Bereich der Drastik-Praxis« (Mora 2006: S. 70), die das Gefühl der Überschreitung beeinflusst. Im Rahmen ihrer Überlegungen zur körperlichen Affektion führt sie ein Beispiel an, dass eine – von ihr nicht eigens thematisierte – sprachtheoretische Dimension besitzt:

Zwischen ›Es hat mich jemand voller Verachtung vom Gehsteig gestoßen‹ und ›Ich habe in KLEINER MANN, WAS NUN? von Hans Fallada gelesen, dass Johannes Pinneberg vom Gehsteig gestoßen worden ist‹ liegt nun einmal der unüberwindbare Unterschied, dass man in das eine physisch involviert ist, mit dem eigenen Körper, und in das andere nicht. Zur Hilfe kommt uns, dass ein »es-selbst-erlebt-Haben« nicht notwendig ist, um zu verstehen, was einem da erzählt wird (Mora 2006: S. 70).

Zunächst ist hier die leicht einsehbare Differenz zwischen der eigenen realen körperlichen Erfahrung eines Ereignisses und der Lektüre des fiktionierten Ereignisses thematisiert. Abgesehen davon jedoch, lassen sich auch sprachstilistisch-poetologische Implikationen herausfiltern, die für den vorliegenden Kontext von besonderem Interesse sind. Mora präsentiert hier zwei Ausdrucksmöglichkeiten eines spezifischen Inhaltes und zeigt auf, welche von beiden drastischer wirkt. Der Sinn (das Vom-Gehsteig-gestoßen-Werden) wird im ersten Beispiel anders perspektiviert, direkter, präsentischer

und durch den Gebrauch adjektivischer Konstruktionen emotionaler. Denkt man diesen Punkt weiter, spielt auch hier der Begriff der *Deutlichkeit* im Sinne der *evidentia* zumindest unausgesprochen eine Rolle in der Produktion von Drastik. Interpretiert man diese Stelle als eine zumindest implizite sprachtheoretische Positionierung, so produziert nach Mora der unterschiedliche Einsatz rhetorisch-narratologischer Mittel eine unterschiedlich hohe diegetische und dramatische Potenz, die als Voraussetzung für die Affektion des Lesers angesehen wird. Die Deutlichkeit, um die es Mora geht, ist aber keine anti-metaphorische, hyperrealistisch-kontextzersetzende Buchstäblichkeit, wie sie der Ich-Erzähler Daths als ein signifikantes Merkmal einer Ästhetik des Drastischen ansieht. Gerade gegen eine solche Vorstellung von Drastik gehen Moras Ausführungen in eine hegelianische Richtung, d. h. in der das klare Durchscheinen einer Idee im Kunstwerk eine entscheidende Rolle spielt. Ausschlaggebend für die drastische Deutlichkeit eines Kunstwerks sei nämlich nicht einfach nur die Thematisierung und stilistische Formung bestimmter materiell-leiblicher und pathologischer Motive, sondern in Kontrast zu Dath auch gelungene allegorisierende Verfahren, die eine *Wahrheit* ausdrücken. Anders als Dath arbeitet Mora mit einem Drastikverständnis, das mit einem Symbolismus nicht nur konform geht, sondern eng verbunden ist. Mit Blick auf den Roman *Himmelblauer Speck* des russischen Schriftstellers Vladimir Sorokin schreibt sie:

Warum vergewaltigt in DER HIMMELBLAUE SPECK Hitler Stalins Tochter auf einem Klavierhocker? Weil es exakt das ist, was sie – die Diktaturen des 20sten Jahrhunderts – mit uns gemacht haben: sie haben uns gefickt. Das ist die Wahrheit. Ich wünschte, ich könnte sie je so deutlich sagen (Mora 2006: S. 72).

Des Weiteren entstehe Drastik in einem sprachlich auszugestaltenden Raum, der sich zwischen einem »Schweigen oder Drumherumreden« befinde, sich aber auch gegen ein »unartikulierte Gebrüll« abgrenzen müsse (Mora 2006: S. 71). An dieser Stelle evoziert Mora drei rhetorisch-poetologische Stilkategorien: Drastik, so könnte man sagen, ist einerseits eine nicht-elliptische

Verfahrensweise sowie andererseits auch nicht periphrastisch;⁸³ zudem ist in diesem Kontext hervorzuheben, dass Mora mit der Gefahr einer drastischen Übertreibung, die in einem »unartikulierten Gebrüll« ende, eine interessante Äquivalenzbeziehung zu den Überlegungen Johann Georg Sulzers aufweist, die dieser bereits in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* von 1774 ausbreitet. Unter dem Lemma ›Nachdruck‹ (*emphasis*) schreibt Sulzer:

Denn ohne Zweifel ist das unartikulierte Heulen noch weit nachdrücklicher als die ausgesuchteste Klage in bedeutenden Worten. Es geht also gar nicht an, dass man sich zur Regel mache in den Künsten durchaus den größten Nachdruck zu suchen. Daraus würde folgen, dass man auf der Schaubühne bisweilen die Menschen lebendig schinden müsste; denn dieses wäre doch an sich betrachtet das nachdrücklichste Mittel Schrecken und Abscheu zu erwecken (Sulzer 1771-1774, II: S. 801).

Wie Sulzer, der das unartikulierte Heulen und eine *reale* Folterung zwar als Höhepunkte drastischer Verfahrensweisen ansieht, dies jedoch zugleich aus ethisch-ästhetischen Gründen für nicht erstrebenswert deklariert, gilt auch für Mora, dass, um Drastik ertragbar zu machen, es an Veredelungsstrategien bedarf: »Wenn du es sagst, wie es ist [...] sagte ich zu mir, hält das kein Mensch aus. Also: gib ihm Schönheit. Rede so wohlklingend auf ihn ein, dass er nicht anders kann, als trotzdem zuzuhören« (Mora 2006: S. 71). Das unartikulierte Gebrüll von dem Mora spricht, steht, ähnlich wie bei Sulzer, mit anderen Worten außerhalb des Bereiches künstlerischer Produktion: »Ein Quäntchen zu viel, und es ist keine Kunst mehr, sondern unartikuliertes Gebrüll« (Mora 2006: S. 71). Auch hier haben wir also die schon bei Schlegel hervorgehobene Kippfigur, die dem Drastischen inhärent ist und Kunst zu Nicht-Kunst werden lässt. Die semantische Nähe zwischen Sulzers Ausführungen zum Nachdruck und Moras Überlegungen zur Drastik aktualisieren ein Distinktionsschema, welches bei Schlegel an prominenter Stelle innerhalb seiner Dramentheorie anzutreffen ist: Das »unartikulierte Gebrüll«

⁸³ Vgl. dazu auch Quintilian, der zur Periphrase bemerkt: »Wenn aber etwas, was sich mit einem oder doch mit weniger Worten sagen lässt, mit mehr Worten dargelegt wird, so nennt man das περιφρασις (*Umschreibung*), eine Art von Drumherumreden, die zuweilen einen zwingenden Grund hat, wenn es nämlich verhüllt, was häßlich zu sagen ist« (Quintilianus 1995: S. 243).

(Mora), das »unartikulierte Heulen« (Sulzer) korreliert mit dem *Mehr an ästhetischer Energie* bei Schlegel, was als »Frappantes«, »Choquantes« und »Piquantes« umschrieben, eine »degenerierte« Form des Drastischen beschreibt, da sie, sei »es abenteuerlich, ekelhaft, oder gräßlich, die letzte Konvulsion des sterbenden Geschmacks« (Schlegel 1959ff., I: S. 253) darstelle.

Die wirkungsästhetischen und sprachtheoretischen Theoreme werden nun durch einen moralischen Impetus eingerahmt, welcher der gesamten Drastik-konzeption einen idiosynkratischen Charakter verleihen. Wenn es im Text heißt: »Der Trost, dass das alles nur Sprache wäre, ist keiner. Es gibt keine Nur-Sprache« (Mora 2006: S. 71), so könnte diese Sentenz erneut an Barthes erinnern, der im Kontext seiner Überlegungen zum *Wirklichkeitseffekt* konstatiert: »in Wirklichkeit gibt es das reine Wort nicht« (Barthes 2012: S. 165). Barthes argumentiert jedoch semiotisch: Während es ihm darauf ankommt, jegliche »realistische« Beschreibung als einen illusorischen Zeicheneffekt zu entlarven, argumentiert Mora aus einer moralisch aufgeladenen Hermeneutik heraus. So schreibt sie:

Des weiteren kann zwar behauptet werden, in einem Kunstwerk gäbe es keinen Gedanken und keine Moral, sondern nur Sprache, aus der es besteht, *es ändert nichts daran, dass du selbst nichts anderes als ein moralisches Wesen sein kannst.* [...] Es war also das Was und nicht das Wie einer »guten« Gewaltszene, das mich bei ALLE TAGE so an meine Grenzen brachte (Mora 2006: S. 76; Hervorhebung E.S.M.).⁸⁴

Mora legt also nahe, dass die Entstehungsbedingungen für das Gefühl des ästhetisch Drastischen vornehmlich aus unseren moralischen Wertevorstellungen resultierten. Wenn sie dann gegen Ende ihres Aufsatzes festhält: »Ein wahrhaft drastischer Satz ist einer, der mir keine Chance lässt, die in ihm enthaltene Wahrheit zu leugnen« (Mora 2006: S. 74), dann ist die im wahrhaft drastischen Satz enthaltene Wahrheit die Konfrontation mit unmoralischen und amoralischen Ereignissen, die »WIRKLICH« passieren und die uns

⁸⁴ Erneut lässt sich hier eine Ähnlichkeit zu Menninghausens Ausführungen zum Ekel erkennen, wenn es an einer Stelle heißt: »Diese Transzendenz des rein ästhetischen Urteils im Ekel ist wesentlich eine ethisch-moralische, denn der Ekel erfasst *Qualitäten* nie einfach nur als Gegebenheiten, sondern stets als solche, die nicht sein *sollen*, zumindest nicht in der Nähe des Urteilenden« (Menninghaus 2002: S. 12-13).

durch ihre Darstellung, so darf gefolgert werden, »Unbehagen ausdrücken« (vgl. Mora 2006: S. 70f.), unsere »wie auch immer praktizierte Indifferenz nicht mehr aufrecht zu erhalten ist« (Mora 2006: S. 70) und uns zum Nachdenken zwingen.⁸⁵

Will man nun einen Vergleich zwischen den Aussagen Moras und denen aus Daths Romanessay ziehen, so lassen sich, neben einigen Gemeinsamkeiten, signifikante Unterschiede festmachen, die dem Drastik-Konzept Moras (wenn es als solches bezeichnet werden kann) keine erhöhte analytische Schärfe verleihen. Zu einem markanten Distinktionsmerkmal gegenüber Daths Reflexionen zur Drastik gehört die Aussage, den drastischen Effekt gerade nicht a priori mit einem spezifisch vulgären Idiom verknüpft zu sehen:

Für Mora ist ein drastischer Satz nicht der, in dem Blut und Eiter spritzen oder einer, in dem es von Scheiße und Fotze wimmelt. Siehe: es gibt keine schlimmen Wörter, und ein Autor hat alle zu benutzen, die dazugehören« (Mora 2006: S. 74).

Eher als in einer derben Sprache verortet Mora die Drastik wie gezeigt in einem Moment der Referenzialisierbarkeit; einerseits ist dieser Schritt durchaus verständlich, andererseits jedoch droht durch diese Grenzziehung gegenüber der Derbheit und Obszönität ein äußerst wichtiges Merkmal drastischer Schreibweisen abgewertet zu werden. Sicherlich besitzt die Sprache keine »schlimmen« Wörter in einem substanziellen Sinne, da es keine intrinsische Eigenschaft der Sprache ist, moralisch oder unmoralisch sein zu

⁸⁵ Moras Poetik weist in diesem Aspekt Parallelen zu Daths poetologischem Selbstverständnis auf. In der *Bella triste* 14 bemerkt Dath ebenfalls in sozialkritischer Manier: »Mit der „Wahrheit“ [...] ist dasjenige vom Denkbaren gemeint, was an Emanzipation vom Naturzusammenhang und zum Vorgefundenen [...] dem gegenwärtigen, wirklichen Zustand bereits implizit ist [...] das sind so Sachen wie: Eigentlich müsste kein Mensch mehr hungern, eigentlich müssten die Kranken nicht auf die Patente der Pharmafirmen Rücksicht nehmen, eigentlich müsste sich niemand, der keine Lohnarbeit findet, wie Dreck fühlen, denn man könnte doch einfach die Gesamtarbeitszeit für alle verkürzen etc. – diese Dinge durchzusetzen, kann Kunst [...] helfen, indem sie entwickelt wie es wäre, wenn sie durchgesetzt wären, oder wie es kommen muß, wenn sie nicht durchgesetzt werden« (Dath 2006: S. 64f.).

können. Die Sprache für sich genommen (als *langue*) erscheint solchen bewertenden Diskursen immer vor- oder diesseitig zu sein, man könnte auch sagen funktionslos vorgeschaltet. Syntagmen entfalten erst innerhalb eines raumzeitlichen Kontinuums ihre Semiose und dies bedeutet erst im Zusammenspiel und in Konkurrenz zu anderen Syntagmen sowie in deren Interpretation durch feldrelevante Instanzen, die eine Definitionsmacht über die Bewertung sprachlicher Ausdrücke innehaben. Aus einer solchen Perspektive erscheint es zunächst nachvollziehbar, wenn Mora – auf Dath bezugnehmend – »auch Splatter, Horror, Hardrock und Porno nicht zwingend für drastisch« hält (Mora 2006: S. 72). Ihre Erklärung zielt jedoch nicht darauf ab, die genannten Begriffe als mehr oder minder allgemeine Genrebezeichnungen zu sehen und damit die Pluralität der unter diesen Begriffen zum Teil äußerst unterschiedlich strukturierten Werke zu betonen (so ist nicht jeder Metalsong oder Horrorfilm de facto nach einer drastischen Ästhetik konzipiert). Stattdessen ist Moras Erklärung disputabel und mit weitreichenden Implikationen für den Drastikbegriff verhaftet, wenn sie schreibt: »Ich kann in Ekel, Schrecken, Furcht und sexueller Erregung baden und dennoch unberührt sein« (Mora 2006: S. 72). Damit verabschiedet sie die physiologische Dimension, wie sie Dath ausbuchstabiert und Schlegel präfiguriert hat, und ersetzt diese durch eine subtile Form psychischer Anteilnahme. Moras Psychologisierung des Drastischen verwischt dabei eine analytische Grenze, die nicht eingerissen werden sollte, sofern der Begriff nicht massiv an Kontur verlieren soll, da die so verstandene Drastik radikal individualphänomenologischer Natur ist und sich eigentlich jeder weiteren Spezifikation und Klas-

sifikation entzieht.⁸⁶ Die Identifikation von Drastik mit einer Ästhetik der Berührung ist in dieser Hinsicht sowohl historisch als auch systematisch ein Problem, da sie eine spürbare semantische Ausdehnung des Drastik-Begriffes bedeutet.

So nachvollziehbar Moras Beobachtung von der Nicht-Existenz »schlimmer« Wörter aus einem semiologischen Blickwinkel ist, so fragwürdig ist die darin sich ausdrückende systematische Indifferenz, die ihrem Drastikkonzept kaum Klassifizierungs- und Typologisierungspotenziale gewährt. Dass die Verwendung bestimmter Motive und Inhalte einen essenziellen Aspekt drastischer Kunst darstellt, unterstreicht – wie oben gesehen – auch Mora; dass aber diese Themenkomplexe in ihrer literarischen Verarbeitung letztlich nur durch die (produktionsästhetische) Auswahl spezifischer Lexeme und durch ihren Kontiguitätszusammenhang als drastisch bezeichnet werden sollten, ist eine Beobachtung, die nicht in den Fokus ihrer Argumentation rückt. Stattdessen arbeitet sie an einer Verallgemeinerung des Begriffs, ja an einer höchst problematischen Identifizierung von Drastik, Berührung und Kunst, die in der These gipfelt, dass eine nicht-drastische Kunst nicht existiere: »eine Kunst, die nicht drastisch ist, ist also schlichtweg überhaupt keine« (Mora 2006: S. 71). Spätestens an dieser Stelle verliert der Begriff der Drastik signifikante semantische Konturen und systematische Präzision, wollte man diese Aussage tatsächlich ernst nehmen. Übergeht man im Interesse einer analytischen Ausarbeitung dessen, was als ästhetische Drastik verstan-

⁸⁶ Mora scheint mit ihrem psychologisch gewendeten Drastik-Begriff im Sinne subjektiver Berührung einen Gedanken zu formulieren, den auch Barthes im Blick hat, wenn er in *Die helle Kammer* schreibt: »Ich habe versucht zu analysieren, warum mich manche Fotos betrafen, das heißt ›klick‹ machten, eine Art Schock in mir auslösten, der nicht unbedingt ein Schock wegen des dargestellten Gegenstands war. Unter den Presse- und Reportagefotografien gibt es traumatisierende Fotos, die vielleicht sehr teuer verkauft worden sind, weil sie traumatisch sind, die mich aber keineswegs traumatisieren. Dagegen gibt es wiederum in manchen Reportagen recht harmlose Fotos, die plötzlich irgend etwas in mir berühren. Meinen Affekt berühren. Das habe ich also zu analysieren versucht« (Barthes 2002: S. 387).

den werden kann, die Gleichsetzung von Drastik und Kunst,⁸⁷ lassen sich Elemente finden, die aus einer historischen und systematischen Perspektive mit der bisherigen Begriffsverwendungsgeschichte des ästhetisch Drastischen harmonieren. Dabei ist die hervorgehobene Beziehung zur Dimension des Moralischen ein Aspekt, der auch bei Dath angesprochen wird und für das Funktionieren des Drastikeffekts eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt.

⁸⁷ Wie wenig sinnvoll eine solche Gleichsetzung von Drastik und Kunst ist, zeigt nicht nur ein Blick in die Begriffsgeschichte, sondern auch der Umstand, dass, wenn dem (systematisch) so wäre, man schlicht und ergreifend einen Großteil der Werke, die nach einer klassisch-bürgerlichen Schönheitsästhetik konstruiert sind, nicht als Kunst bezeichnen dürfte.

5 Was also ist ästhetische Drastik? Resümee und Ausblick

Auf die einfach gestellte Frage, was das ästhetisch Drastische sei, kann es mit Blick auf die vorangegangenen Kapitel und das heutige Wissenschaftsverständnis keine einfache Antwort geben. Die durch die Analyse der theoretischen Positionen herausgefilterten Momente des Drastikbegriffes sollen keineswegs im Interesse einer Pragmatisierung des Forschungsgegenstandes in ihrer Heterogenität beschränkt und damit geglättet werden. Das Faktum, dass der Begriff des ästhetisch Drastischen und der Drastik aus historischer und systematischer Perspektive Brüche und Inkonsistenzen aufweist, überhaupt nur stellenweise als ein Begriff im engeren Sinne verwendet wurde, ist Grund genug, eine essentialistische Definition als einen Anachronismus aussehen zu lassen. Die hier untersuchten theoretischen Bestimmungen unterliegen schließlich zum Teil unterschiedlichen Produktionslogiken (sie sind eingebettet in kunsttheoretischen Fragmenten, einem Roman, einem Essay und einem wissenschaftlichen Aufsatz), die in ihren historischen Zusammenhängen sowie damit verbundenen systematischen Ansprüchen berücksichtigt werden müssen.

Die nachfolgenden Einlassungen sind deshalb als Produkt der Semantisierung des polyphonen Drastik-Diskurses zu verstehen, freilich mit dem Ziel, das im Fragmentarischen und Impliziten gebliebene auf analytische Weise pointiert zu schärfen, um einen operablen Rahmen sichtbar werden zu lassen, mit dem sich künstlerische Fallbeispiele deuten lassen. Die Ausführungen besitzen somit einen resümierenden sowie vorausschauenden Charakter. Die nachfolgenden wirkungsästhetischen, semiotischen, medien- und kulturtheoretischen Aspekte werden dabei als eng miteinander verzahnt und konstitutiv für einen Begriff der ästhetischen Drastik angesehen und bilden die Folie für die Materialität des Drastischen, unter das sich Texte fassen lassen,

die in ihrer syntagmatischen Struktur das Paradigma des Drastischen aktualisieren.⁸⁸

Distanzminimierung und Präsenzeffekt

Was allen theoretischen Überlegungen zum Drastischen von Friedrich Schlegel an über Dietmar Dath, Terézia Mora und Carolyn Abbate gemeinsam ist, lässt sich am prägnantesten durch den Begriff der *Distanzminimierung* beschreiben. Bereits in Schlegels dramentheoretischen Überlegungen basiert das drastische Erfahrungsmoment auf dem produktionsästhetischen Prinzip der »lebendigen Nachahmung« (Schlegel 1959ff., XII: S. 380) und der »ästhetischen Energie«, die von der physischen Präsenz der SchauspielerInnen auf der Theaterbühne ausgeht, und damit in Opposition zur »poetischen Reflexion« steht, die sich während der Lektüre eines Textes einstellt. »The Drastic« markiert für Carolyn Abbate – in Ähnlichkeit zu Schlegel – einen Erfahrungsbereich innerhalb performativer Kunst, der im Gegensatz zum »verbally mediated reasoning« und der damit einhergehenden »metaphysical distance«, »materially present« ist und »physical demands or effects« produziert. Drastische Erlebnisse gehen »plötzlich viel mehr hinein in den Kopf, ins Herz, in die Nerven, ins Blut, das durch den Körper rauscht« (Dath 2005: S. 40). Die drastische Erfahrung ist eine Empfindung der die Indifferenz überschreitenden Nähe (Mora 2006: S. 69).

Dirck Linck ist aus einer begriffshistorischen Perspektive somit zuzustimmen, wenn er als übergreifendes und konstantes Merkmal des Drastischen die emotionale, intellektuelle oder räumliche »Minimierung von Distanz« diagnostiziert (Linck 2008: S. 44). Freilich muss die Emphase auf die bereits bei Schlegel identifizierbare Dimension einer eindeutig körperbezogenen *Aisthesis* gelegt werden. Es ist bezeichnend, dass Schlegel den Begriff gerade aus dem medizinisch-physiologischen Diskurs heraus in die Ästhetik überführt und damit semantisch sowohl eine Opposition zur klassischen Schönheitsästhetik als auch zu (meta-)reflexiven Darstellungsweisen in den

⁸⁸ Eine komprimierte Fassung meiner zentralen Ausführungen in diesem Kapitel findet sich in Sanchino Martinez 2016.

Vordergrund rückt. Verstanden als ästhetisches Äquivalent zum Drasticum, d. h. zum stark wirkenden pharmazeutischen Abführmittel, wird eine *viszerale* Bedeutungsebene anvisiert, die denkbar weit weg von der anderenorts eingeforderten »poetischen Reflexion« der romantisch-progressiven Universalpoesie erscheint. »Drastik« benennt im frühromantischen Kontext mit anderen Worten«, so Davide Giuriato, »eine Öffnung des Literarischen auf etwas, das die Äußerlichkeit der Schrift in eine szenische Präsenz der Körper übersetzt« (Giuriato 2015: S. 184), und zwar produktionsästhetisch (durch die Präsenz der Mimen auf der Bühne) sowie wirkungsästhetisch (durch die physische Wirkung beim Rezipienten). Bei allen distanzminimierenden Begleiterscheinungen ist es für ein Verständnis des ästhetisch Drastischen somit fundamental zu betonen, dass es um eine Form physisch identifizierbarer Transgression der distanzerzeugenden Momente sprachlicher Zeichen geht.⁸⁹ Anders ausgedrückt, indiziert Drastik einen Transformationsprozess symbolischer Strukturen in physische Präsenzerfahrungen.⁹⁰

Bei Abbate wird der Aspekt der besonderen Körperbezogenheit des Präsenzeffekts noch einmal manifest, wenn es heißt, dass es um die »physicality« gehe, die sich im drastischen Moment gegen eine intellektuelle Rezeptionsstruktur positioniert und damit in Opposition zu verstandesmäßigen Rezeptionsformen steht, die die Zeichenhaftigkeit des Dargestellten fokussieren (vgl. Abbate 2004: S. 509). Dath weitet diesen Aspekt auf die Ebene des Sujets aus, wenn er schreibt, dass Drastik es immer mit materiellen Inhalten (»Blut, Sperma, Pisse«; Dath 2005: S. 168) zu tun habe. Schließlich rekurriert auch Mora auf diese grundlegende Bedeutungsebene, die sie zwar letztlich

⁸⁹ Wenn Link von einer »emotionalen« Distanzminimierung spricht, knüpft dies direkt an Moras Drastik-Konzept an; von einer »intellektuellen« Distanzminimierung zu sprechen, kann unter einem spezifischen Blickwinkel durchaus problematisch im Sinne von nicht hinreichend genug erscheinen, da das Drastische nicht zuletzt bei Abbate und bei Dath gewissermaßen als das Konträre zum Intellektuellen schlechthin gedacht wird. Auch die hier angesprochene Aisthesis ist ja begriffshistorisch schon als klarer Gegenpol zur unkörperlichen, geistigen Erkenntnis gedacht worden (so bei Parmenides, Platon und Aristoteles).

⁹⁰ Vgl. dazu auch Linck: »Welche kritische Funktion der Reflexionsanteil von Erfahrung dem Drastischen auch zutraut – im Augenblick des Erlebens geht es nur um Präsenz« (Linck 2008: S. 55).

programmatisch im Sinne einer Psychologisierung zu überschreiten fordert, aber nichtsdestotrotz klar auf den Punkt bringt. Auch für sie steht fest, »dass es das ist, was manche Leute als drastisch empfanden: dass alles darin so sehr Körper war« (Mora 2006: S. 69).

*

Abstrahiert man nun, im Interesse einheitliche Konturen eines veritablen Begriffes zu entdecken, vom rein dramen- und musiktheoretischen Kontext, in denen die Reflexionen Schlegels und Abbates situiert sind, erkennt man, wie die unterschiedlichen Aspekte des ästhetisch Drastischen immer wieder auf das Moment einer physisch wirksamen Kunstproduktion abzielen, die sich durch ihre Distanzierung von strukturellen Reflexivitätsprozessen äußert, wie sie letztlich semiotisch das Prinzip der Poetizität nach Jakobson und kunsttheoretisch das der Autonomieästhetik darstellen. Drastik bezeichnet somit in einem ersten Schritt Kulturprodukte, die starke physische Reaktionen hervorrufen bzw. hervorrufen wollen. Das Drastische impliziert einen Wahrnehmungsmodus, der auf Affektion statt Reflexion basiert, und zwar auf einen Affektionsgrad, der nicht nur als »berührend« (Mora), sondern als *abführend* (purgativ) beschrieben werden muss.

Aus einer klassisch rhetorischen Perspektive ist deshalb das Drastische eindeutig mit dem leidenschaftlichen Affektziel konnotiert (im Kontrast etwa zum *rationalen* Wirkziel des *docere, probare, monere*, oder dem *milden* Affektziel des *conciliare und delectare*). Sofern Kunstformen nicht durch ihre spezifische Medialität schon einen performativ-präsentischen Charakter aufweisen (wie musikalische Live-Performances oder Theateraufführungen, im Unterschied zur Literatur), evoziert das ästhetische Erfahrungsmoment des Drastischen eine unmittelbare Präsenz, die sich in einem oppositionellen Verhältnis zum Bereich des »Gnostischen« (Abbate) bewegt. Der drastische Präsenzeffekt ist dabei immer vehement und intensiv. Damit inszeniert und evoziert drastische Kunst auch in ihrer literarischen Ausgestaltung immer schon eine extreme »Sinnlichkeit«.⁹¹

⁹¹ Vgl. zum Konzept der literarischen Sinnlichkeit in der modernen Ästhetik Lothar van Laaks *Hermeneutik literarischer Sinnlichkeit* (vgl. Laak 2003).

Erste typologische Unterscheidung

Bei dieser definitiven Ausgangsbasis ist nun ein klar konturierter Dualismus innerhalb des Drastik-Diskurses identifizierbar, der für die weitere begriffliche Bestimmung mitgedacht und produktiv gemacht werden muss. Hinter diesem Dualismus steht die Vorstellung einer in kultursoziologischer Terminologie formulierbaren »legitimen« und »illegitimen« Verwendung von Drastik,⁹² und muss als eine erste basale typologische Unterscheidung festgehalten werden:

a) Um als klar produktive »ästhetische Energie« aufgefasst werden zu können, muss das drastische Erfahrungsmoment bei Schlegel dem Prinzip der progressiven romantischen Universalpoesie, d. h. der unendlichen Reflexion, subordiniert werden können.⁹³ Deshalb darf es dramatischen Werken niemals an »Tiefe und Gründlichkeit der Komposition, an höherer vollendeter Kunstform« (Schlegel 1959ff., XI: S. 164) mangeln. Das Drastische muss nach Schlegel auf eine geistig-intellektuelle Dimension aktiv hindeuten und nie lediglich eine Attacke auf die Sinne darstellen, wenn es die Spielregeln der ernsthaften Kunstproduktion nicht unterschreiten und zu einer »ekelhaften Krudität« werden möchte. Mora bleibt diesem Gedanken treu; auch bei ihr ist »wahre« Drastik (die sodann mit Kunst gleichgesetzt wird) intellektuell und symbolisch (vgl. Mora 2006: S. 72). Diese Form der Drastik kann als legitim und funktional bezeichnet werden, da die Produktion starker physischer Reaktionen eingebettet ist in einer die rein sinnliche Ebene bewusst transzendierenden Bedeutungsdimension. Bei Dath wird diese Form als »leicht

⁹² Mit diesem Begriffspaar soll ausdrücklich kein persönliches Werturteil einhergehen, sondern lediglich der Status angezeigt werden, den die Werke aus einer wirkmächtigen klassisch-idealistischen Ästhetik heraus haben. »Legitime« Kunst, »legitime« Kultur und »legitimer« Geschmack sind als Prädikate zu verstehen, die gemäß Bourdieu auf klassenspezifische Herrschaftsverhältnisse verweisen, die auch in Fragen der Ästhetik wirksam sind und definieren, was noch als Kunst und was nicht mehr als Kunst aufzufassen ist. Vgl. dazu Bourdieu 1987: S. 36f.

⁹³ Lothar van Laak schreibt in diesem Zusammenhang: »Um die Autonomie der Kunst [um 1800] durchzusetzen, wird ›Sinnlichkeit‹ vielmehr so (re-)konstruiert, daß dieses Potential Geist und Reflexion anbequemt werden kann« (Laak 2003: S. 83).

verdauliche«, »stubenreine« Drastik bezeichnet, die ihren »legitimen Platz« im Bereich »moderner Schönheit« besitze (Dath 2005: S. 59).

b) Zugleich existiert das Drastische bei Schlegel aber auch in Form einer kontraproduktiven ästhetischen Energie, die als »Frappantes«, »Pikantes«, »Fades« und »Choquantes« beschrieben wird. Dieser Grad ist erreicht, wenn der funktionale Charakter des Drastischen abgestreift und die Wirkung zum Selbstzweck wird. Kulturprodukte nach diesem Erzeugungsprinzip seien strikt abzulehnen, da sie lediglich die »stumpfgewordne Empfindung krampfhaft reiz[en]«, einen »Stachel für die Einbildungskraft« seien, die »dünne Nahrung des ohnmächtigen« und »die letzte Konvulsion des sterbenden Geschmacks« darstellten (Schlegel 1959ff., I: S. 253). Kulturprodukte, die auf einer solchen Produktionslogik basieren, können als illegitim verstanden werden, da sie zentrale theoretische Entwurfsnarrative des Literarischen und Ästhetischen suspendieren. Daths Aussagen zur »reinen« Drastik setzen nun genau hier an, und weisen alle wesentlichen Merkmale auf, die Schlegel (und die klassisch idealistische Ästhetik) ins Reich des Illegitimen delegiert. So ist diese Drastik »restlos auf Effekt« und auf »nackte Ostentation« hin ausgelegt (Dath 2005: S. 59).⁹⁴

*

Jenseits dieser wichtigen Differenzierung ist seit Schlegel, d. h. seit der Grundlegung der modernen Ästhetik⁹⁵, die Rede vom Drastischen somit eng verknüpft mit der Möglichkeit, ›Drastik‹ als eine ästhetische Kategorie zu behandeln, die unterschiedliche, aber allesamt heftige Reaktionsmuster evoziert, worunter sowohl die sexuelle Begierde (im Sinne des »Piquanten«) als auch der Ekel (als Unterart des »Choquanten«) zu fassen wären. Die Modellierung des Drastikbegriffes verweist damit sowohl auf ein Lust- als

⁹⁴ Der markante Unterschied zwischen Daths Bestimmung und den Ausführungen Schlegels liegt in der provokanten Umkehrung der Werteskala, die Dath vollzieht, indem er der »reinen« Drastik letztlich einen aufklärerischen Impetus attestiert, nicht aber in der allgemeinen Einschätzung dessen, was als drastisch auffassbar ist.

⁹⁵ Vgl. zur deutschen Frühromantik als Geburtsstunde ästhetischer Moderne in Europa: Vietta 1998.

auch Unlustexzess. Drastik indiziert eine extreme »Nähe« (Mora), die sich nicht entlang der Opposition ›gewollt‹ (z. B. Begehren) versus ›nicht-gewollt‹ (z. B. Ekel) erschöpft. Im Bereich der Affektivität verweist Drastik somit auf äußerst starke Empfindungen, die den Rahmen angenehmer Berührung bei weitem sprengen können und einen dezidiert materiell-sensualistischen Pol besitzen (z. B. Ekel oder sexuelle Erregung).⁹⁶ Verstanden als ästhetische Kategorie, die sich wesentlich aus einer Distanzminimierung konstituiert, lassen sich Verbindungen zu anderen Kategorien aufzeigen, die diesen Aspekt ebenfalls als integralen Bestandteil ihrer Semantik aufweisen (dazu gehören die Kategorien des Hässlichen, Ekelhaften, Grausamen, Bösen oder Pornographischen). Drastische Werke können auf diese Weise völlig unterschiedlichen Genres angehören, wodurch sich nicht zuletzt die synergetische Kraft dieses Begriffes offenbart. Ex negativo kann das Drastische somit als eine medien- und gattungsübergreifende ästhetische Erfahrung des dezidiert Nicht-Schönen im Kantschen Sinne verstanden werden.

Rhetorische Mittel und textuelle Verfahren

In dem Moment, in dem die physische Wirkung zur Absicht deklariert wird, affiziert diese die Schreibweise, den Diskurs, was unweigerlich strukturelle Implikationen in der Produktion drastischer Texte nach sich zieht. Trotz der insgesamt spärlichen Bemerkungen hinsichtlich einer drastischen Sprache, lässt sich deshalb ein klares Merkmalsbündel spezifisch drastischer Kategorien in einem engeren poetologischen Sinne rekonstruieren. Schlegels Ausführungen lassen bereits erkennen, wie eine drastische Schreibweise an

⁹⁶ Freilich ist im Umkehrschluss zu betonen, dass physisch heftige, aber als angenehm erfahrene Reaktionsmuster auf dieser Ebene ebenso als drastisch zu verstehen wären. Gerade mit Blick auf das 19. Jahrhundert kann dies anhand von Lexikoneinträgen gesehen werden. So heißt es etwa in Raphael und Benjamin Herders *Conversations-Lexikon* von 1854: »Drastisch, griech.-deutsch, was schnell und kräftig wirkt, so in der Medicin die stark wirkenden Abführmittel (s. d. A.); in der Aesthetik Darstellungen od. Schilderungen (besonders komischer Art) von kräftiger, schlagender Wirkung« (Herder 1854: S. 443). Erst in der Folgezeit ist der Begriff des Drastischen wirkungsästhetisch immer mehr mit einer nicht-komischen Wirksamkeit in Verbindung gebracht worden.

einige wenige basale Prinzipien und Figuren geknüpft ist, die von jeher in Korrelation zum leidenschaftlichen Affektziel des *movere* stehen. So können Schlegels dramentheoretische Äußerungen hinsichtlich »drastischer«, »energischer« Verse (Schlegel 1959ff., XVII: S. 382) als Versuch verstanden werden, manieristische Aus- und Abschweifungen zu verhindern (in Analogie dazu spricht Mora auch vom Schutz gegen ein »Drumherumreden«; vgl. Mora 2006 S. 72). Damit ist jedoch keineswegs der Einsatz rhetorischer *brevitas*-Figuren gemeint, die Obskürität erzeugen könnten. Es geht um das Vermeiden einer Aufweichung des leidenschaftlichen Affektziels durch zu viel ornamentalen Ballast, der dazu führen könnte, dass das Werk in den Bereich des (interesselosen) *delectare* verfällt. Eng verbunden mit der Intention, physische Wirksamkeit zu erzeugen, steht traditionellerweise das rhetorische Stilprinzip der über die rationale Klarheit (der *perspicuitas*) hinausgehenden Evidenz und die Figur der Hypotypose.⁹⁷ Eine Poetik der Drastik ist somit wesentlich als eine Poetik der sinnlichen Evidenz zu verstehen – damit klar zu trennen von den cartesianisch-rationalistischen oder mystisch-epiphanischen Varianten des Evidenzbegriffes.

Daths Nobilitierung des »illegitim« Drastischen trägt zu einer weitreichenden Präzisierung auch rhetorisch-stilistischer Momente bei, die als textualistisch konstitutiv bezeichnet werden können. Unter dem Begriff der ›Deutlichkeit‹ rücken bei Dath alle distanzminimierenden Verfahren und rhetorischen Figuren in den Fokus, die der Amplifikation des Dargestellten dienen, so z. B. die Wiederholung oder die »zergliedernde, anschauliche Beschreibung der Teile« (Dath 2005: S. 72), die gemeinhin als *ekphrasis* bezeichnet werden kann. Die Ekphrasis, so Gottfried Boehm, »verschafft Erfahrungen von hoher Intensität, in denen der Leser mit dem geschilderten Sachverhalt dicht zusammenrückt« (Boehm 1995: S. 35). Und eng verbunden mit den bisherigen Ausführungen, die den Drastikeffekt als Umgehung der Mittelbarkeit sprachlicher Zeichen figurieren, beschreibt Murray Krieger die ekphrastische

⁹⁷ Bei Heinrich F. Plett heißt es dazu: »Im Gegensatz zu Klarheit [perspicuitas], die intellektuell belehrt, und zum Schmuck, der das ästhetische Vermögen bereichert, eignen sich die Mittel der Evidenz zum Bewegen der Affekte« (Plett 2001: S. 32).

Praxis als »nostalgische[n] Traum von einer originären, noch nicht gefallenen Sprache körperlicher Präsenz« (Krieger 1995: S. 44).⁹⁸

Es geht stets um ein mit rhetorischen Mitteln produziertes »Zuviel-Zeigen«, das sich bei Dath im Bereich des *ineptum* (der Unangemessenheit) bewegt, um wirklich drastisch zu sein. Drastisches Erzählen kann von dieser Perspektive aus als eine Form vouyeuristischer Narration verstanden werden, die gegen das »Schweigen« (Mora) gerade an den Stellen arbeitet, die den legitimen »guten« Geschmack definieren. Manierismus, Symbolismus oder ein avantgardistischer Gebrauch kühner Metaphern laufen einem solchen Prinzip zuwider, und so wird stattdessen parallel zur evidenziellen Deutlichkeit von »Buchstäblichkeit« als weiteres konstitutives Stilelement gesprochen (vgl. Dath 2005: S. 17). Ins Semiotische gewendet ist Drastik somit als eine Zeichenfolge begreifbar, die eine besondere Affinität zum denotativen und objekthaften Wert sprachlicher Zeichen besitzt. Auf der Stil- und Formebene ist Drastik damit als eine Schreibweise der Eindeutigkeit und der extremen Anschaulichkeit zu verstehen. Ironie schließlich – das lässt sich an allen theoretischen Ausführungen ablesen – ist in ihren unterschiedlichen Ausformungen stets als eine Entlastungsfunktion des empfangenen affektiven Bildes und damit als Distanzierungsmoment zu verstehen, und wird dementsprechend grundsätzlich als unvereinbar mit dem Ziel einer drastischen Effekterzeugung angesehen.⁹⁹ Bei Dath wird diese Opposition von Ironie und Drastik schließlich zu einem wichtigen Gradmesser erklärt, der es erlaube,

⁹⁸ Damit steht Drastik in einem kontradiktorischen Verhältnis zum Phänomen der Melancholie, wenn Martina Wagner-Egelhaaf festhält: »Der semiotische Ort der Melancholie ist, so könnte man formulieren, die Differenz zwischen Zeichen und Bedeutung, Signifikant und Signifikat« (Wagner-Egelhaaf 1997: S. 205). Überhaupt ist die vielschichtige Semantik der Drastik durchweg als Anti-Melancholie lesbar, wenn man diese mit den unterschiedlichen Merkmalszuschreibungen des Melancholischen vergleicht. Vgl. Wagner-Egelhaaf 1997: S. 196-254.

⁹⁹ Vgl. Schlegel 1959ff., XVII: S. 298; Mora 2006: S. 70.

»reine« Drastik von Formen uneigentlicher (»leichtverdaulicher«) Drastik zu unterscheiden (vgl. Dath 2005: S. 59).¹⁰⁰

Die unterschiedlich stark ausgeprägten rhetorisch-stilistischen Theoreme, die sich im Rahmen des Drastik-Diskurses bewegen, lassen sich außerdem dergestalt zusammenfassen, dass sie der drastischen Schreibweise eine spannungsreiche, paradoxe Beziehung zur Narration attestieren. Das Drastische in narrativen Kontexten unterhält durch die Emphase auf die Evidenz eine tief reichende Beziehung zur »Vereinzelung«, zum »Detail«, zur »Präzision«, zum »Anschauen« und »Zeigen«; kurz: zum »Herausheben eines einzelnen Gegenstandes« und dessen »außerordentlich sinnliche Darstellung« (Schlegel 1959ff., II: S. 84). Fügt man diese Moment in den Kontext narrativer Strukturen ein, so kann gesagt werden, dass Drastik auf Evidenzmomente abzielt, die innerhalb einer Narration die Präsenz klarer visueller Bilder evozieren. Es geht dabei nicht nur um die Tatsache, dass Drastik als Darstellungsmodus in narratologischer Hinsicht klar auf Seiten des *showing* anzusiedeln ist;¹⁰¹ eine Erzählstrategie, die nach einem solchen Prinzip funktioniert, tendiert dazu, den Verlauf einer Geschichte zu konterkarieren, da »eine Kunst und ein Netz von Erlebnissen« praktiziert und inszeniert wird, bei denen »das Einzelereignis mehr gilt als der logische Zusammenhang« (Dath 2005: S. 205). Der weiter oben identifizierte Dualismus von legitimer und illegitimer Drastik lässt sich an dieser Stelle weiter präzisieren, indem zwei fundamental unterschiedliche Arten der Bildproduktion auseinandergehalten werden können, nämlich eine *uneigentliche*, die durch Metaphern, Symbole und Gleichnisse funktioniert und als *bildlich* verstanden werden kann, und eine *eigentliche*

¹⁰⁰ Im Kontext einer Strukturanalyse pornographischer Literatur kommt Goulemot auf einige mögliche Störfaktoren zu sprechen, welche die »erotische« (d. h. drastische) Wirkung der Texte negativ beeinflussen. Ganz explizit hebt Goulemot dabei zwei Aspekte hervor: »die übermäßige Verwendung von Metaphern« und die »ironische Distanz« (Goulemot 1993: S. 74).

¹⁰¹ Komplementär zu Daths Vorschlag, moderne Drastik als eine Verlängerung von Zei-geformen zu verstehen (vgl. Dath 2005: S. 80), konstatiert Goulemot, dass die physiologische Wirkung des pornographischen Textes wesentlich über Schreibverfahren der visuellen Evidenz erzeugt wird: »Deutlicher ausgedrückt, der Leser wird nicht von sexueller Begierde ergriffen, weil die Begierde der Figuren beschrieben wird, sondern weil Körper und eine Umarmung gezeigt werden« (Goulemot 1993: S. 67).

che, die auf Verbildlichung im Sinne der Hypotypose basiert und als *bildhaft* bezeichnet werden kann. Die dekontextualisierende Sprengkraft, die der drastischen Schreibweise innewohnt,¹⁰² erklärt sich durch diese enge Nähe zum Bildhaften. Drastik, auch und gerade im Rahmen komplexer sprachlicher Zeichen, markiert mit anderen Worten eine Qualität, die eigentlich dies- oder jenseits des Sprachsystems zum Bildsystem gehört.¹⁰³ Dass nun das drastische Bild, vor allem in seiner illegitimen Variante, über den Darstellungsmodus des Anschaulichen im Sinne der klassischen *ut-pictura-poesis*-Tradition hinaus auf besondere Eindringlichkeit, Affektion und physische Wirksamkeit setzt und die intellektuelle Dimension, wenn nicht suspendiert, so doch zu unterdrücken scheint, macht das erhöhte Dekontextualisierungspotenzial dieser Form von Bildproduktion aus.¹⁰⁴ Da es beim Drastischen um eine affektorientiert geleitete Präsenz- und Unmittelbarkeitssuggestion geht, ist auch in zeittheoretischer Hinsicht eine Affinität zum Gegenwärtigen und zur tendenziellen Entchronologisierung narrativer Strukturen vorhanden. Für Dath ist »die Drastiksekunde [...] so datenreich [...], daß denen, die sie erleben, alle realen Zeitverhältnisse drüber durcheinandergeraten« (Dath 2005b:

¹⁰² »Drastische Tableaus haben es [...] an sich, daß sie mit ihrer eigenen distinkten Schärfe ihren näheren Kontext komplementär verschwimmen lassen, ihn sozusagen überstrahlen, mit emphatisierten, stark leitenden Details« (Dath 2005: S. 27).

¹⁰³ In diesen Kontext fügt sich auch Lincks Beobachtung, dass Drastik eine herausgehobene Affinität zum Visuellen besitzt: »Wenngleich Drastik ein transmediales Phänomen ist, das sich in Texten und Bild-Texten so zuverlässig finden lässt wie in Filmen, Konzerten, Performances oder den digitalen Medien, so haben doch die analogen filmischen Medien eine besondere Affinität zur Drastik, was mit dem erhöhten immersiven Potenzial dieser Medien zu tun haben dürfte. Das Bild ist unabweisbar. Wir müssen ihm nicht glauben, aber wir müssen ihm antworten. Der Körper reagiert unwillkürlich auf die Evidenz eines in ihm eindringenden Abbildes, das Signifikant des Wirklichen zu sein scheint, weil ihm immer ein reales Objekt vorgängig ist, das von der Kamera abgeleuchtet wurde« (Linck 2008: S. 44).

¹⁰⁴ Eine gewisse Dekontextualisierung durch Bilder existiert freilich bereits auf einer ersten, abstrakten Ebene, wie Barthes an einer Stelle ausführt: »Das Bild (in der Malerei, im Theater, in der Literatur) ist ein unumkehrbarer, unzersetzbarer, reiner Ausschnitt mit sauberen Rändern, der seine ganze unbenannte Umgebung ins Nichts verweist und all das ins Wesen, ins Licht, ins Blickfeld rückt, was er in sein Feld aufnimmt« (Barthes 1993: S. 95).

S. 72). Erzähltheoretisch lässt sich dieser ekstatische Zustand, den Drastik zu inszenieren vermag, in den Termini der ›Szene‹ und ›Pause‹ einfangen, die eine extreme Diskrepanz zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit hervorrufen können.¹⁰⁵

Moral

Besonders aus Moras Ausführungen wird deutlich, wie Drastik eine den moralischen Diskurs betreffende Implikationen besitzt. Ihr Verdienst liegt in diesem Zusammenhang in der Emphase begründet, mit der sie die Verbindung von drastischer Erfahrung und dem notwendigen Vorhandensein moralisch-ethischer Prinzipien unterstreicht. Bei aller ahistorischen Indifferenz in ihrer Gleichsetzung von Drastik und Kunst wird besonders bei ihr deutlich, wie der Drastikeffekt ohne ein Tabubewusstsein in seinen extremeren Ausformungen nicht denkbar wäre (vgl. Mora 2006: S. 76). Auch Dath geht auf diese moralische Dimension ein und hebt diese gegenüber anderen (vor allem rein semiotisch geprägten) Theoremen bewusst ab, indem er die drastische Verfahrensweise und Genauigkeit an die Ausmalung moralisch problematischer Inhalte zurückbindet (vgl. Dath 2005: S. 30). Dath aktualisiert damit eine Bedeutungsebene des Drastikbegriffes, die anderenorts unter dem Begriff der *Obszönität* verhandelt wird. Drastisch und obszön sind in diesem Kontext semantisch deckungsgleich, leitet man doch bekanntlich das Obszöne etymologisch vom Lateinischen *obscenus* ab, das möglicherweise aus dem Ausdruck *ob scaenum* entstand und das aus *sittlich-moralischen* Gründen außerhalb der Szene bzw. Bühne Bleibende meinte.

Der Drastikeffekt ist in diesem Sinne somit eng mit der Tatsache verbunden, dass »unanständige Dinge mit ihren nackten Namen genannt werden« (Quintilianus 1995: S. 166), was bereits für Quintilian nicht nur eine »ungepflegte« Ausdrucksweise darstellt, sondern eine unsittliche und unmoralische:

¹⁰⁵ Linck spricht in diesem Kontext auch von einem Phänomen der »Entzeitlichung« (vgl. Linck 2008: S. 56).

Doch das mögen die mit sich abmachen, die meinen, solche Unanständigkeiten brauchten nicht gemieden zu werden, da ja kein Ausdruck von Natur häßlich (*turpis*) sei und man, wenn es sich um einen unschönen Gegenstand handle, auch mit jeder anderen Bezeichnung nichtsdestoweniger zu demselben Sinn komme. Ich persönlich werde, zufrieden mit dem, was unser römisches Schamgefühl hierzu sagt, es als ein Gebot des Taktes für mich in Anspruch nehmen, solchen Wortführern der Schamlosigkeit durch Schweigen zu antworten (Quintilianus 1995: S. 166).

Auch ist die aristotelische Forderung, tragische Handlungen durch eine enargetische Darstellungsweise zu inszenieren,¹⁰⁶ zwar in drastischen Werken möglicherweise perfekt erfüllt, doch durch die Autonomisierung dieses Verfahrens wird ein mindestens doppelter Bruch mit den Grundsätzen der aristotelischen *Poetik* sichtbar, der sich in der Entfunktionalisierung und den mangelnden ethischen Voraussetzungen äußert.¹⁰⁷

Diese bei Mora und Dath ablesbare Argumentationslinie, die den Drastikeffekt mit unserem moralischen Empfinden verknüpft, deutet darauf hin, dass das, was als drastisch empfunden wird, zu einem nicht geringen Teil aus der Spannung zwischen den eigenen inkorporierten Normen und den in Sze-

¹⁰⁶ »Man muß die Handlungen zusammenfügen und sprachlich ausarbeiten, indem man sie sich nach Möglichkeit vor Augen stellt, denn wenn man sie so mit größter Deutlichkeit erblickt, als ob man bei den Ereignissen, wie sie sich vollziehen selbst zugegen wäre, dann findet man das Passende und übersieht am wenigsten das dem Passenden Widersprechende« (Aristoteles 1982: S. 53-54).

¹⁰⁷ So schreibt Aristoteles hinsichtlich der vorzunehmenden Kontextualisierung enargetischer Darstellungsweisen: »Und wer gar mit Hilfe der Inszenierung nicht das Schauerhafte, sondern nur noch das Grauenhafte herbeizuführen sucht, der entfernt sich gänzlich von der Tragödie« (Aristoteles 1982: S.43). Dazu heißt es bezüglich des »Grauenhaften« in den Anmerkungen: »Eigentlich: das den Naturgesetzen hohnsprechende Wunderbare. Aristoteles kritisiert ›thrills‹, die um ihrer selbst willen dargeboten werden [...]« (Aristoteles 1982: S. 119). Zudem stellt das 13. Kapitel der *Poetik* klar, dass nur ein dem sittlichen Empfinden nicht widersprechendes Handlungsmodell konstruiert werden darf, wenn es die kathartische Wirkung nicht verfehlen soll (vgl. Aristoteles 1982: S. 37-41).

ne gesetzten moralischen Überschreitungen resultiert.¹⁰⁸ Das Unangenehme in der Wirkung, die drastische Kunst entfalten kann, liegt damit prinzipiell nicht nur im Feld des Ästhetischen, sondern ebenso im Ethischen begründet. Mit Blick auf Bret Easton Ellis' *American Psycho* kommt Peter André Alt auf diesen Sachverhalt zu sprechen, wenn er festhalten muss: »Es wäre verfehlt, moderne Literatur allein mit ethischen Kategorien zu bewerten; aber ohne sie scheint man nicht auszukommen, möchte man den Sinn von Grenzverletzungen und die Funktion moralischer Zumutungen auf der Ebene der Textwirkung begreifen« (Alt 2010: S. 551). Ganz ähnlich dazu hält Menninghaus fest:

Selbst die routiniert perversen Schindungsorgien der »splatter videos« setzen bei ihren Kunden einen wie immer schwindenden Rest an Verbotsbewußtsein voraus. Ohne ein rudimentäres Tabugefühl, auf das verbissen mit immer neuen Steigerungen eingedroschen wird, würde jede Betrachtungslust in völlige Indifferenz, die Anti-Ästhetik des Ekel-Horror-Porno-Videos in Anästhesie übergehen (Menninghaus 2002: S. 567).

Der Bezug auf die moralischen Implikationen jeglicher Kunstproduktion macht deutlich, wie das Drastische in seiner fortschreitenden historischen Semantisierung nur mangelhaft aus einer rein semiotisch-rhetorischen Perspektive verstanden werden kann und die wirkungsästhetische Dimension durch den Bezug auf gewisse Inhalte präzisiert werden sollte. Der Drastikeffekt, der ein Effekt der Intensivierung »ästhetischer Energie« (Schlegel) ist, kann nicht von einer spezifischen Relation zwischen der Inhalts- und Ausdrucksebene gelöst werden. Kurz: Eine drastische Schreibweise kann schwerlich ohne die Referenz auf eine mimetische Darstellung moralisch problematischer Inhalte konzipiert werden, die vor allem in der expliziten Zurschaustellung von Sexualität, Gewalt und Tod gesehen werden kann. Trennte man diesen in-

¹⁰⁸ So beschreibt etwa Hans Richard Brittnacher den entscheidenden Wert der Pornographie folgendermaßen: »Berechtigung verleiht der Pornographie nicht ihr ungeniertes Sprechen von Allzumenschlichem, sondern ihre Radikalität, mit der sie an den unversöhnlichen Widerspruch zwischen den Zumutungen gesellschaftlichen Lebens und der Anarchie individualistischen erotischen Glücksverlangens erinnert. Was unbedingt ist, muß unausweichlich mit dem Anspruch sozialer Verträglichkeit kollidieren« (Brittnacher 1998: S. 44).

haltlichen Aspekt vom Drastikbegriff, verlöre dieser eine seiner wichtigsten semantischen Spezifizierungen und wäre gleichbedeutend mit jeglicher Form von visueller Evidenzerzeugung.¹⁰⁹ Brittnachers Satz, dass »[d]as Sprechen über Wollust, Liebe, Gewalt und Tod [...] zu problematisch [ist], um selbstverständlich zu sein« (Brittnacher 1998: S. 44), kann als eine adäquate Umschreibung des gesellschaftlich Delikatsten verstanden werden, das sich in der Semantik des Drastischen als ästhetischer Wahrnehmungskategorie ausdrückt.

Nicht-Kunst

Aus Sicht eines bürgerlichen Kunstverständnisses markiert Drastik somit eine semiotisch-moralische Problemzone. Die Verbindung von Drastik mit Strategien der radikalen und auf Affekte zielenden Deutlichkeit, und die damit einhergehende antithetische Stellung zu dem, was allgemein als poetisch verstanden wird (allem voran Polysemie, Ambiguität und Metaphorik), sowie die ethisch-moralische Transgression, erklären das im Drastik-Diskurs konstant auftauchende Moment des Kippens von »Kunst« in »Nicht-Kunst«. Das drastische Deutlichkeitsdogma und die damit verbundenen Strategien der Affekterzeugung in ihrer ethisch-moralischen Bedenklichkeit bergen die konstante Gefahr einer Überschreitung des ästhetischen Scheins, der als Mindestanspruch für ein sekundäres modellbildendes Zeichensystem (Lotman), d. h. für die kanonische Definition von Kunst, gelten kann. »Was uns zu nahe angeht«, bemerkt einschränkend der Geburtshelfer des ästhetischen Drastikbegriffes, »affiziert uns zu sehr, als daß es für uns ein Kunstgegenstand werden könnte« (Schlegel 1959ff., XI: S. 84). Zugleich haben wir gesehen, wie konstitutiv sich die Erfahrung einer extremen Nähe für die Drastik-Empfindung ausnimmt.

¹⁰⁹ Was Karl Heinz Bohrer im Rahmen seiner Überlegungen über das Böse als ästhetische Kategorie der Moderne beschreibt, nämlich die enge Verzahnung von einem ästhetisch-formalistischen Bewusstsein vom Bösen und der Affinität zur Gewalt als künstlerisches Sujet, gilt auch für die Drastik. Hier ist ebenso erkennbar, »inwiefern ein Stil, der auf Intensität [...] konzentriert ist, notwendigerweise das, was man konventionell als Gewalt denkt, sich ästhetisch aneignet« (Bohrer 2004: S. 183).

Es wird hier ein Wertungsansatz deutlich, der aus der Debatte Kunst versus Kitsch wohlbekannt ist: Unterordnung der Struktur unter die alleinige Maxime der Effekthascherei lautet das Disqualifikationsargument (vgl. Killy 1962: S. 14), das auch auf die Struktur drastischer Texte angewendet wird. Die Distanzminimierung, die der Drastik eingeschrieben ist, konterkariert mit anderen Worten das Konzept der Distanz, das vielfach als Apriori des künstlerisch Ästhetischen behandelt wird.¹¹⁰ Das überdeutliche, dekontextualisierende Ausbuchstabieren (eben nicht nur Thematisieren) kultureller Tabus ist die unmittelbare Ursache für den prekären Status drastischer Kunst, da die so brachial in Szene gesetzte Drastik die klassische Vorstellung ästhetischen Genusses immer wieder zu durchbrechen droht.¹¹¹ Als Beleg hierfür können die Urteile der modernen staatlichen Zensurbehörden angesehen werden, die von einer idealistischen Kunstauffassung ausgehen und Drastik häufig genug als Nicht-Kunst disqualifizieren (Vgl. dazu Ohmer 2000).¹¹²

¹¹⁰ So erhebt Konrad Paul Liessmann die Kategorie der Distanz zum Grundbegriff aller Ästhetik. Vgl. Liessmann 1991.

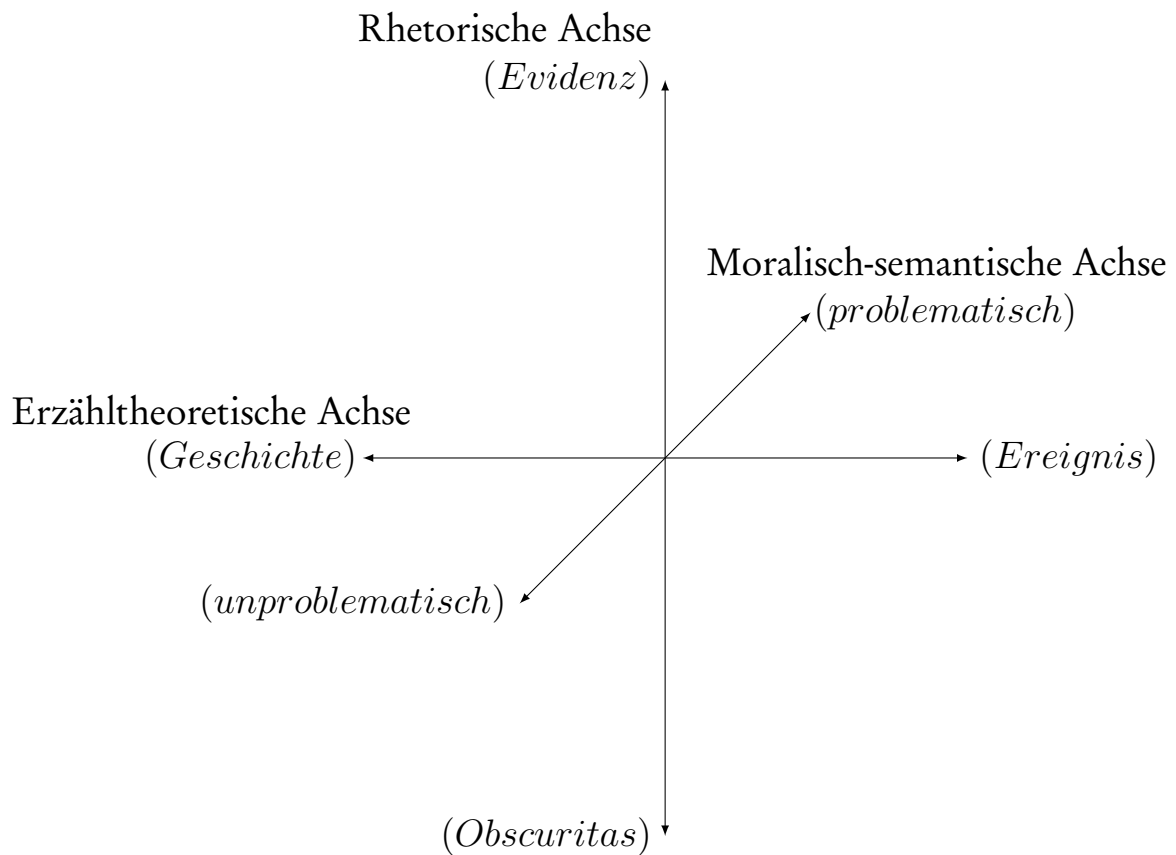
¹¹¹ Der Nicht-Kunst-Charakter drastischer Produkte hat indes immer auch mit einem gewissen Realitätsexzess zu tun, der der klassischen Auffassung von Ästhetik diametral entgegensteht. Wie Menninghaus am Beispiel des Ekels ausgeführt hat, haben »Mendelsohn und Kant [...] die Empfindung des Ekels als eine ›dunkle‹ Empfindung bestimmt, die so kategorisch ein ›Wirkliches‹ indiziert, daß sie die Unterscheidung von ›wirklich‹ und ›eingebildet‹ – und damit die Bedingung ästhetischer Illusion – durchschlägt: *es ekelt mich, also erfahre ich etwas als unbedingt wirklich (und nie als Kunst)*« (Menninghaus 2002: S. 18). Vgl. zum Verhältnis von Drastik und Realismus vor allem Kapitel VI der vorliegenden Arbeit.

¹¹² Nicht erst der wirkmächtige Einbruch kulturindustrieller und moderner populärkultureller Erzeugnisse mit ihren un- und anti-idealistischen Ästhetiken stellt dieses klassische Kunstverständnis jedoch seit längerem infrage, vielmehr ist aus einer anthropologischen Perspektive zu fragen, inwiefern eine Degradierung des allzu Sinnlichen nicht immer schon kunsthistorisch ex negativo auf das Sinnliche als Bedingung der Möglichkeit von Kunst rekuriert: »Denn ›sinnlich‹ zu sein ist eine Bestimmung des Menschen und zugleich ein Aspekt der ästhetischen Erfahrung. Dies als ästhetischen Hedonismus zu tabuisieren, erweist sich als pauschales Verdikt« (Laak 2003: S.83).

Zweite typologische Unterscheidung

Drastik als transmediale Inzenierungsstrategie kann nach dem bisher Ausgeführten auf gleich mehrere Weise als transgressiv verstanden werden, denn: 1) sie überschreitet grundsätzlich die idealistisch-bürgerliche Ästhetik mit ihrer Distanz zum Körperlichen; 2) sie durchbricht den Dualismus von Ästhetik und Ethik; 3) sie unterwandert durch das Moment der visuellen Evidenz und Präsenz (zumindest de jure) das Paradigma der (post-)modernen, anti-mimetischen Zeichenhaftigkeit.¹¹³ Dies führt uns schließlich dazu, die typologische Perspektive erneut aufzugreifen und zu präzisieren. Die aus den theoretischen Überlegungen extrapolierten definitiven Grundelemente des Drastikbegriffes zeigen, wie die basale wirkungsästhetische Bedeutungsdimension begleitet wird von objektivierbaren Strukturelementen. Anders als in Daths Romanessay, aber nicht unvereinbar mit den dortigen Bemerkungen (vgl. Dath 2005: S. 59), hat sich ein mehrpoliger Raum herauskristallisiert, der auf rhetorischen, narratologischen und semantisch-inhaltlichen Elementen basiert. Abstrahierend von medienspezifischen und gattungstheoretischen Überlegungen und eingedenk der raumzeitlich variierenden Verhältnisse von moralischer Legitimität und Überschreitung, lässt sich auf Basis der untersuchten theoretischen Überlegungen ein Strukturmodell skizzieren, das folgendes Schema aufweist:

¹¹³ Der Begriff der Transgression besitzt im angelsächsischen Wissenschaftsdiskurs eine längere Tradition als im deutschsprachigen Raum und verfügt über eine semantische Konturierung, die alle konstitutiven Aspekte des Drastik-Konzeptes aufweist, ohne mit ihm jedoch identisch gesetzt werden zu können. Der Ausdruck ›Cinema of Transgression‹ wurde etwa von Undergroundregisseur Nick Zedd 1985 entwickelt; im *Lexikon der Filmbegriffe* heißt es zu diesem Kino: »In nahezu allen Beiträgen zum Cinema of Transgression steht der menschliche Körper im Mittelpunkt des Interesses, meist ein sexualisierter Körper, der handelt oder behandelt wird. Der New Yorker Fotograf und Regisseur Richard Kern gilt als namhaftester Vertreter der C.o.T.-Bewegung. Sein Voyeurismus wird in der Inszenierung nicht nur offensichtlich vorgeführt, sondern ist die Motivation seines Werkes. Die menschliche Existenz wird bei ihm meist auf eine Präsenz des Körpers in Situationen sexuellen Ge- und Missbrauchs reduziert« (Lexikon der Filmbegriffe: cinema of transgression).



Wenn nun innerhalb narrativer Strukturen das Erzeugen moralisch problematischer, evidenzieller Bilder, Ereignisse, Szenen und Episoden vor der Entwicklung einer übergeordneten Handlung steht, so schlage ich vor, die nach diesem Schema funktionierenden Kulturprodukte als *emphatisch* drastisch zu bezeichnen. Emphatisch drastisch wären also Werke zu nennen, die innerhalb des dreidimensionalen Koordinatensystems einen relativen Extrempunkt im oberen rechten Koordinatenbereich einzunehmen vermögen. Zugleich können diejenigen Kulturprodukte, die genannte Merkmale zwar aufweisen, diese aber in eine übergeordnete Handlungslogik, Symbolik, Ambiguität etc. so (re-)integrieren, dass sie damit mit einer weiterführenden Funktion belegt werden, als Werke *heteronomer* Drastik verstanden werden. Gemäß des Schemas wären solche Werke auf je spezifische Weise unterhalb des

Extrempunktes im oberen rechten Koordinatenbereich anzusiedeln.¹¹⁴ Anhand einer Beobachtung Lotmans zur semiotischen Verfasstheit von Kunst kann die hier vorgeschlagene Differenzierung noch einmal veranschaulicht werden. Lotman schreibt:

Die Kunst verwandelt einerseits zeichenloses Material in Zeichen, die fähig sind, intellektuelle Freude zu bereiten, und baut andererseits aus den Zeichen eine vermeintliche physische Realität zweiten Grades auf, indem sie den Zeichentext in ein quasimaterielles Gewebe verwandelt, das fähig ist, physischen Genuß zu bereiten (Lotman 1989: S. 95)

Die systematische Grenze zwischen emphatischer und heteronomer Drastik liegt in der Kontextualisierung dieser »vermeintlich physischen Realität zweiten Grades« innerhalb des gegebenen Syntagmas begründet. Die Frage, in welche Kategorie ein spezifisches Kulturprodukt einzuordnen wäre, hinge von dem Umstand ab, inwiefern Drastik, nun im engeren Sinne verstanden als visualisierende Darstellungs- und Beschreibungstechnik problematischer Ereignisse innerhalb eines narrativen Kontextes, sich sinnvoll in ein anderes vom Textmaterial ausgehendes Signifikat eingliedern lässt. Emphatische Drastik zeichnet sich in diesem Kontext idealiter dadurch aus, dass sie den Zeichencharakter in einen physischen Präsenzeffekt überführt, der seinerseits nicht oder nur durch größte hermeneutische Anstrengung in weiterführende diskursive Signifikationsprozesse integriert werden kann und stattdessen einen autonomen Status annimmt, d. h. zum dominanten Thema wird. Um Missverständnisse vorzubeugen: Als Methode hinter dem Kategorisierungsvorschlag ist kein dubioses quantitatives Modell gemeint, das etwa die drastischen Stellen im Verhältnis zum Kontext zählte. Es geht stets um eine struktural ausgerichtete, werkinterne Funktionsanalyse der drastischen Bilder, Ereignisse, Szenen etc. im Rahmen des Gesamtextes. Als eine Art

¹¹⁴ Dirck Lincks Definitionsvorschlag bewegt sich aus dieser Perspektive in dem von Mora und Schlegel abgewiesenen und hier als emphatisch bezeichneten Bereich, wenn er schreibt: »Als Drastik sollen hier die überdeutlichen Repräsentationen von Gewalt, Tod, und Sexualität (Horror, Exploitation, Splatter, Porno etc.) ebenso verstanden werden wie der Einsatz von den Körper und die Psyche extrem beanspruchenden Darstellungsmitteln (schmerzende Lautstärke, maximal beschleunigter Rhythmus, üble Gerüche, direkte harte Berührung des Zuschauerleibes etc.)« (Linck 2008: S. 44).

Lackmus-Test kann die Frage gelten, ob die jeweilige Narration der Inszenierung von drastischen Bildern (Ereignissen, Szenen) dient oder aber die Bilder einer übergeordneten Logik gehorchen?

Weit davon entfernt zu behaupten, dass in jedem einzelnen Fall eine klare Kategorisierung durchgeführt werden kann, ist es aus dieser Perspektive möglich, den hervorgehobenen Dualismus im Drastikdiskurs, nämlich das Oszillieren zwischen symbolischer Funktionalisierung und sich selbst genügender Buchstäblichkeit, als eine graduelle Differenz entlang der vorliegenden Achsen zu beschreiben. Unter Berücksichtigung aller historischen Konjunkturen, Verschiebungen, Revolutionen und Restaurationen von künstlerischen (literarischen, musikalischen, malerischen, filmischen etc.) Techniken, die stets von den je spezifischen Logiken ihrer Feldstrukturen bedingt sind, wird man mit Blick auf die herausgearbeiteten Strukturelemente sagen können, dass, jenseits von rein subjektiven und phänomenologischen Empfindungen, bestimmte Kulturprodukte, ja ganze Strömungen, Genres, Epochen etc. relational betrachtet als drastischer respektive weniger drastisch klassifiziert werden können.¹¹⁵ Pornographische Literatur oder der standardisierte Hardcore-Pornofilm wären somit als emphatisch drastisch zu bezeichnen, weil sie eine eindeutige Abwertung narrativer und symbolischer Strukturen zugunsten evidenzieller Bilder vollziehen, die moralisch umstritten sind.¹¹⁶

¹¹⁵ Auffallend ist etwa, dass Drastik im romantischen Drama nicht sonderlich anzutreffen ist, was vor allem daran liegt, dass viele der romantischen Dramen als selbstreflexive Lesedramen konzipiert wurden. Auch Schlegels Roman *Lucinde* ist trotz der seinerzeit vorhandenen Polemik kein überzeugendes Beispiel, erst recht nicht für emphatische Drastik. Ludwig Marcuse erklärt diesen Umstand folgendermaßen: »Was in der Zeit, die vor dem Biedermeier schon biedermeierte, als obszön empfunden wurde, ist hier dicht eingehüllt in lyrisch-philosophische Verstiegenheiten [...] Außerdem sind um die skizzenhaften Geschichten poetisch-reflexive Arabesken in großer Zahl geschlungen: Kommentare, Exkurse, Schwärmereien – für Forscher der Geistesgeschichte eine attraktive Bibel romantischen Geistes; für Liebhaber anregender Galanterien hingegen eine einzige Langeweile« (Marcuse 1965: S. 39ff.).

¹¹⁶ Der Unterschied zwischen einem »erotischen Realismus« und Pornographie ließe sich mit der hier vorgeschlagenen Differenzierung noch einmal neu formulieren. Drastisch können im Prinzip beide Formen sein, nur dass beide Formen sich in ihren Kontextualisierungstendenzen voneinander unterscheiden.

Gleiches gilt klassischerweise für den (genreübergreifenden) Splatterfilm, wo »mutilation is indeed the message—many times the only one. [...] Plots were openly derivative or non-existent, but nobody cared: [...] gore, not drama, was the thing« (McCarty 1984: S. 1).

Logischerweise ist mit dieser Perspektivierung nicht gesagt, dass explizit nicht-narrative Kunstformen (z. B. absolute Musik oder abstrakte bildende Kunst) nicht ebenso als emphatisch drastisch empfunden werden könnten.¹¹⁷ Statt narratologischer Kategorien müssten andere in den Fokus rücken, die sich aus dem Begriff der Drastik herausfiltern lassen. Ob irgendetwas überhaupt als stark und heftig wirkend wahrgenommen wird (d. i. sozusagen die wirkungsästhetische Minimaldefinition des Drastischen), ist für sich genommen jedoch nur bedingt objektivierbar und stets abhängig von einer Reihe soziokultureller Faktoren. So wichtig dieser Aspekt auch ist, von einer rein phänomenologischen Perspektive ließe sich nicht allzu viel sagen. In diesem Zusammenhang wusste schon D.H. Lawrence: »What pornography is to one man, is the laughter of genius to another« (Lawrence 1955: S. 195). Dementsprechend ist die hier vorgeschlagene Typologisierung und Binnendifferenzierung wesentlich von einem werkseitigen und produktionsästhetischen Ansatz geprägt, der die wirkungsästhetische Dimension nicht unterdrückt, aber aus analytisch-systematischen Gründen für schwer objektivierbar hält. Damit ist auch klar, dass die auf Basis der herausgearbeiteten Momente des Drastikdiskurses aufgestellten Leitdifferenzen keine übergreifende Definition von Drastik festlegen können, sondern mit dem Anspruch einer Heuristik formuliert sind, die es erlaubt, in der Auseinandersetzung mit konkreten Gegenständen und im Einklang mit der Diskursgeschichte spezifische Grade des Drastischen zu unterscheiden.

¹¹⁷ Als ein anschauliches Beispiel könnte etwa die Rave- und Techno-Kultur angesehen werden, die auf ihre ganz eigene Weise den für das Drastische konstitutiven Transformationsprozess von Zeichen in körperliche Präsenz realisieren.

II Drastik im Umfeld von Populärkultur und Postmoderne

I Zum vorliegenden Verständnis von Populärkultur

Der Diskurs, der die konstitutiven Strukturelemente einer modernen Populärkultur zum Forschungsgegenstand hat, verläuft äußerst heterogen. Schon eine erste Lektüre der einschlägigen Beiträge zu diesem Thema macht deutlich, dass die Ansätze zu einer Theorie der westlichen Populärkultur aus sehr unterschiedlichen Perspektiven formuliert sind. So vielfältig der Objektbereich der Populärkultur ist, so vielfältig erscheinen auch seine Definitionsversuche.

Die Debatten um die Bewertung kulturindustrieller Produktion folgen Argumentationslinien, die sich auf unterschiedliche Bedeutungsdimensionen der Begriffe ›populär‹ und ›Kultur‹ stützen und die bei genauerem Hinsehen erklären können, warum es in der Frage nach einer adäquaten Definition von Populärkultur so unterschiedliche, ja antagonistische Positionierungen gibt.¹ So hat in diesem Kontext der amerikanische Kulturwissenschaftler John Storey in seinem Buch *Cultural Theory and Popular Culture* die diskursgeschichtlich wichtigsten Definitionen kartographiert. Populärkultur wurde und wird

¹ Kulturhistorisch gleichermaßen bekannt wie bemerkenswert ist dagegen die Übereinstimmung in der Verurteilung einer industriell hergestellten Massen- bzw. Populärkultur durch die traditionelle politische Rechte und Linke. Für die einen ist die moderne Populärkultur trivial, ergo keine Kunst, während sie für einen weiten Teil der anderen eine die realen Machtverhältnisse verschleiernde, von der kapitalistischen Profitlogik vollends durchdrungene Massenware darstellt, die kein emanzipatorisches Potenzial besitzen kann (ein Umstand, der sehr schön ablesbar ist an den zeitlich nahe beieinander liegenden Ausführungen Heideggers zum Kunstwerk sowie Adornos Reflexionen zur Kulturindustrie). In diesem Punkt »ergibt sich der seltene Umstand«, so Richard Shusterman, »daß rechte Reaktionäre und radikale Marxisten sich die Hände reichen und gemeinsame Sache machen« (Shusterman 1994: S. 109). Ein Umstand, den Brinkmann einmal den »für den europäischen Bereich charakteristische[n], anerzogene[n] anti-technische[n] Affekt« genannt hat, der »der neuen amerikanischen Szene fremd« sei (Brinkmann/Rygulla 1969: S. 382).

dementsprechend vornehmlich verstanden als: 1) Kultur zahlenmäßig überwiegender Bevölkerungsgruppen (quantitativ); 2) als alles außerhalb der hohen Kultur (differenziell); 3) als Kultur des Volkes (klassifizierend); 4) als Massenkultur (quantitativ-qualitativ); 5) als Terrain des Austauschs, der Verhandlung und des Kampfes zwischen Hochkultur und Massenkultur (klassifizierend, symbolisierend, politisierend); und schließlich 6) als Auflösung der Grenzen zwischen Kommerz und Kultur (postmodernisierend) (vgl. Storey 2003: S. 1-14; Jacke 2004: S. 21-22). Unschwer lässt sich an dieser Auflistung erkennen, dass der Begriff der ›Populärkultur‹ bzw. der ›Populären Kultur‹ in der gegenwärtigen Forschung den Charakter einer mehrdeutigen, aber nichtsdestoweniger stabilen *diskursiven Formation* aufweist, wobei die oben aufgezeigten Definitionsmomente sich nicht einfach nur auf einen vielschichtigen Objektbereich, sondern auch auf die Relationen der Akteure untereinander und zum jeweils ausgewählten Phänomen beziehen. Mit anderen Worten: Populärkultur ist ein stark umkämpfter Begriff, der im Umfeld der Frage von »high« und »low« ganz besonders mit Legitimations- und Distinktionsprozessen verknüpft ist.

Bei der Frage was Populärkultur ausmacht, können grundsätzlich zwei unterschiedliche, sich aber keineswegs widersprechende Forschungsperspektiven herauskristallisiert werden, je nachdem ob das Partikulare der Populärkultur primär *soziologisch-funktionell* oder *strukturell* erfasst wird. Für einen soziologisch-funktionell geprägten Blick auf den Forschungsgegenstand steht seit einigen Jahrzehnten das fächerübergreifende Forschungsparadigma der Cultural Studies. Durch ein kreatives theoretisches Patchwork wird *Kultur als Alltagspraxis* verstanden und dadurch jedem kulturellen Phänomen eine zunächst gleichwertige Bedeutung zugemessen. Der klassische Gegensatz von Hoch- und Populärkultur wird dadurch zugunsten eines ideologiekritischen Blicks auf die mannigfaltigen Einzelphänomene der Kultur aufgegeben. Eine im engeren Sinne ästhetische Analyse des jeweiligen Phänomens wird aus einer solchen Perspektive (bewusst) vernachlässigt, da sie die ideologiekritische Auffassung von Populärkultur mitunter eher zu verschleiern scheint als diese zu akzentuieren. Nicht selten werden aus dieser Perspektive Kulturprodukte unmittelbar mit dem sozialen Raum verknüpft, so dass den Texten

der Populärkultur ein allgemeines Widerstandspotenzial zugesprochen wird. Berühmt geworden ist etwa die Bestimmung Stuart Halls : »Popular culture, especially, is organized around the contradiction: the popular forces versus the power-bloc« (Hall 1981: S. 238). Auch für John Fiske ist klar: »Popular culture is the culture of the subordinate who resent their subordination« (Fiske 1991: S. 7).

Aus einer philologisch orientierten Sicht fällt auf, dass das Partikulare der Populärkultur im Umfeld der Cultural Studies Ansätze nicht in einer spezifisch ästhetischen Konfiguration des Kulturproduktes gesehen wird, sondern praktisch immer als eine von sozialen Gruppen mit Machtinteressen sanktionierte Äußerungsform. Zurecht muss man demzufolge eine Reduktion ästhetischer Zusammenhänge auf soziale Funktionen feststellen. Als Reaktion auf diesen Mangel an spezifisch *ästhetischer* Perspektivierung des Populärkulturbegriffes bzw. der Reduktion jeglicher Funktion eines populärkulturellen Produktes auf eine *soziale* Funktion (Identitätsstiftung, Distinktion, Empowerment, etc.) kann nun Hans-Otto Hügels Versuch verstanden werden, das »Hoch-« und »Populärkulturelle« wesentlich aus einer hermeneutischen und rezeptionsästhetischen Sicht zu definieren. In seinem Buch *Lob des Mainstreams* sowie wie im *Handbuch Populäre Kultur* erklärt Hügel, dass es eine fruchtbare Herangehensweise sei, »Populäre Kultur« als *Unterhaltung* und »Hochkultur« als *Kunst* zu definieren (vgl. Hügel 2003: S. 16-19). Die signifikante Differenz, die zwischen Kunst und populärer Kulturproduktion existiere, liege in der von den Gegenständen der populären Kultur ausgehenden *ästhetischen Ambiguität*, die Hügel im Begriff der ›Unterhaltung‹ verdichtet. Die Unterhaltung als zwischen Ernst und Unernst, zwischen Genre- und Weltbezug oszillierender Rezeptionsmodus sei das Markenzeichen populärer Kultur und vom ernststen Rezeptionsprozess der hochkulturellen Kunst unterschieden (vgl. Hügel 2007: S. 26ff.): »Unterhaltung, als Artefakt wie als Rezeptionsweise genommen, ist durch ein beständiges Oszillieren bestimmt. Sie bleibt auf ›Welt‹ wie – einschränkend – auf ihr Genre bezogen und erlaubt es daher, dass sich der unterhaltende Zuschauer etwas sagen lässt, ohne es ernstnehmen zu müssen« (vgl. Hügel 2007: S. 28). Der von Hügel ästhetisch spezifizierte Begriff der Unterhaltung lasse sich dabei weder am einzelnen

Produkt, noch am Produzenten, Rezipienten oder Medium allein bestimmen. Unterhaltung sei deshalb als ein *kommunikativer Prozess* zu verstehen, der sich als eine Beziehung zwischen Rezipienten und Rezipiat bemerkbar mache (vgl. Hügel 2003: S. 80). Diese Beziehung ist dabei wesentlich durch ästhetische Wahrnehmung geprägt, wodurch Hügel festhält, dass unterhaltende Rezeption gleichzusetzen sei mit einer spezifisch ästhetischen Wahrnehmung, die ihre Impulse von den Ausdrucksformen des Dargestellten erhält:

Unterhaltung verlangt, dass alles Dargebotene ganz echt und zugleich unecht ist. In dem Moment, in dem der Zuschauer sich für eine der beiden Möglichkeiten entscheiden muss, kippt die Unterhaltung entweder in Zerstreuung, oder sie schlägt in Ernst um. Unterhaltung will (fast) ernstgenommen und (fast) bedeutungslos zugleich sein. [...] Dieses Verharren der Unterhaltung in der Schweben von Ernst und Unernst möchte ich als *Zweideutigkeit* fassen. *Ästhetisch* wird diese Zweideutigkeit genannt, weil es bei der Unterhaltung nicht nur auf sinnliche Wahrnehmung ankommt, sondern weil die Wahrnehmung durch Formensprache strukturiert ist (Hügel 2007: S. 21-22).

Unterhaltung schweben als Rezeptionsmodus somit zwischen einer bewussten Rezeption, die Hügel »Zerstreuung« nennt (vgl. Hügel 2003: S. 80) und einer Kunstwahrnehmung, die unbedingte Aufmerksamkeit und richtiges Verstehen voraussetzt, sowie sich durch einen erhöhten Grad an Ernsthaftigkeit und Echtheit auszeichne. An einer anderen Stelle resümiert Hügel das Verhältnis zwischen Kunst und Unterhaltung mit folgenden Worten:

Kunst ist zwar nicht immer auf Kontemplative festgelegt, aber immer noch hält sich, und zwar quer durch alle Sparten und Szenen, die Idee, daß es ein Gegenteil zur Anpassung und Konformität gibt. Daß es etwas gibt, das Neues zu formulieren sucht, Grenzen austestet, unsere Sicherheiten erschüttert und stört, seine Daseinsberechtigung nicht in Publikumssprache, im Erfüllen von Publikumserwartungen sieht und daher unsere ungeteilte Aufmerksamkeit verlangt. Mit einem Wort, daß Kunst etwas anderes ist und etwas anderes gibt als Unterhaltung bzw. populärer Mainstream. Die These, daß Hochkultur und Populäre Kultur, Kunst und Unterhaltung sich durchmischen, stimmt also nur insoweit, als sie auf den sozialen und habituellen Rahmen zielt, unter dem wir hochkulturellen und popkulturellen Vergnügungen nachgehen. Die Vermischungsthese läßt sich aber weder auf deren ästhetische Funktion noch auf deren Rezeptionsweisen beziehen (Hügel 2003: S. 13).

Wie man sieht, versucht Hügel dadurch, dass er Unterhaltung als einen ästhetisch zweideutigen Rezeptionsprozess versteht, die vielen weiteren, auf anderen Parametern basierenden Dichotomisierungen von U- und E-Kultur zu dynamisieren, ohne dabei eine Konvergenz beider Rezeptionsmodi oder eine wertende Hierarchisierung zu postulieren, da sie ästhetisch und funktional klar unterscheidbar blieben – es gebe diesbezüglich eine klar erkennbare »ästhetische und funktionale Trennung der beiden Bereiche« (Hügel 2003: S. 81).

Nun ist die Verknüpfung des Begriffes der ›Populären Kultur‹ mit dem der ›Unterhaltung‹, wie in Hügel definiert, sinnvoll, wenn damit eine spielerische Kommunikations- und Wahrnehmungsweise apostrophiert werden möchte, die jeder, der mit der westlichen Medienkultur aufgewachsen ist, kennen dürfte. Von STAR WARS über Phil Collins *Another Day in Paradise* bis hin zu Stephen Kings Bestsellern oder den *Simpsons* lässt sich ein solcher Rezeptionsprozess erfahren; die Zugangshürden, um Genuss aus derartigen kulturellen Gegenständen zu ziehen, sind vergleichsweise gering, und je nach Interesse sind diese in der Lage, über den Moment hinaus weiterführende Kommunikationsangebote zu liefern. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass die These von einer säuberlich durchführbaren Unterscheidung ästhetischer Funktionen und den damit verbundenen Rezeptionsformen entlang der »Formensprache« sowie die Gleichsetzung von Unterhaltung und Populärkultur alles andere als unproblematisch ist, wie die folgenden Überlegungen andeuten sollen.

1. – Mit der Gleichsetzung von Populärkultur und Unterhaltung² werden kulturelle Phänomene ausgeklammert, die als Teil der Populären Kultur angesehen werden müssen, die aber unauflöslich nach den Regeln der ästhetischen Funktion von Kunst *und* Unterhaltung im Sinne Hügels funktionieren. Einer der bekanntesten Befürworter der Vermischungsthese ist Richard Shusterman, der mit Blick auf den Rap eine zu Hügels Klassifizierungs- und

² »Wir nehmen an der populären Kultur teil, wenn und weil wir uns unterhalten« (Hügel 2003: S. 81).

Differenzierungsvorschlag entschiedene Gegenposition einnimmt, wenn er schreibt, dass die populäre Kultur

jene formalen Qualitäten besitzt, die die hohe Kunst als ästhetisch auszeichnen. [...] Der einzige gute Weg, dies zu beweisen und den vorgeführten Anklagen zu begegnen, mag sein, ganz konkret zu zeigen, daß populäre Kunstwerke tatsächlich genau die ästhetischen Werte besitzen, die ihre Kritiker ausschließlich der hohen Kunst vorbehalten (Shusterman 1994: S. 155).

Wenn etwa James Hetfield, Sänger der weltweit erfolgreichsten Metal-Band METALLICA, betont: »We're real serious about the words« (Pareles 1988), verweist dies nicht einfach auf eine zweideutige popkulturelle Pose des vermeintlich Authentischen, sondern lässt auf produktionsästhetischer Ebene anklagen, was auf der Text- und letztlich auch Soundebene verifiziert werden kann, nämlich eine ernste und ironiefreie Darstellung ernster Themen und Motive. Solche Konfigurationen sind im Subfeld des Metal überaus präsent und ästhetisch eher mit dem Prinzip eines ernstgemeinten und ernstzunehmenden *dirty realism* vereinbar, als mit den Camp-Attitüden vieler anderer popkultureller Phänomene. In einem solchen Fall aber andererseits von Kunst zu sprechen, würde die gesamte Feld-Logik des Metal, die aus einer *Vermischung* aus hoch- und massenkulturellen Elementen besteht, nicht adäquat begreifen.³ Noch problematischer erscheint aus Hügels Ansatz betrachtet die Klassifizierung von Bereichen wie der Hardcore Pornografie oder Splatterfilme. Zählte man diese zur Unterhaltung oder Zerstreung, würde man entscheidende und nicht zuletzt rezeptions- und wirkungsästhetische Unterschiede zwischen den Produkten populärer Massenproduktion unterschlagen, so wie die objektive Tatsache, dass Produkte populärkultureller Drastik regelmäßig das Ziel staatlicher Zensurmechanismen werden, was darauf hindeutet, dass diese auf eine ganz *reale* Weise als ernstzunehmender wahrgenommen werden als etwa die von Hügel selbst analysierten Phänomene (Karl May, *James Bond*, die Figur der Diva etc., vgl. Hügel 2007).⁴ Zählte man diese Produkte

³ Vgl. dazu Kapitel III, 1 der vorliegenden Arbeit.

⁴ Dass vor allem der Bereich populärkultureller Drastik in gewisser Weise als zu ernst angesehen werden muss, um ihn in Hügels Begriff der Unterhaltung reibungslos einordnen zu können, wird an mehreren Stellen der vorliegenden Studie gesondert thematisiert.

dagegen zur Kunst, wäre – wie erwähnt – der Unterschied zu Werken der hochkulturellen Kulturproduktion verwischt. Würde man schließlich von einer verkunsteten Unterhaltung oder unterhaltenden Kunst sprechen, wäre die postulierte klare funktionale Trennung nicht mehr gegeben und damit die Semantik des Hügelschen Populärkultur-Begriffes empfindlich gestört.⁵

Es ist klar, dass es Hügel in erster Linie um die Definition von Populärer Kultur als *Mainstream* geht. Bei aller Plausibilität, einen wie auch immer gearteten populären *Mainstream* durch den Begriff der Unterhaltung zu definieren, leuchtet jedoch nicht ein, warum Populäre Kultur – zumal in der heutigen Zeit – generalisierend mit *Mainstream* identifiziert werden sollte. *Postmoderne* Populärkultur, die als eine spezifische Konstellation der kulturellen Massenproduktion *nach* dem Aufstieg der Massenkultur ab den 1970er Jahre angesehen werden kann, ist immer schon mehr als *Mainstream*, oder anders ausgedrückt, es gibt klassifizierbare Bereiche der kulturellen Massenproduktion, die nicht reibungslos aufgehen in Hügels Begriff von Unterhaltung. Ja, man wird sagen können, dass wir seit einigen Jahren vielmehr in einem *Mainstream der Minderheiten*⁶ leben, d.h. in einem Feld der Massenproduktion, der aus unzähligen subkulturellen Formationen besteht und in dem der *Mainstream*, den Hügel mit dem Begriff der Unterhaltung skizziert, letztlich nur *einen* spezifischen Ausschnitt im Rahmen populärkultureller Rezeptionsweisen darstellt. Es ist in Auseinandersetzung mit Daths Ausführ-

⁵ Genau dies versucht Shusterman am Rap darzulegen, denn »Rap ist meiner Meinung nach eine postmoderne populäre Kunst, die einige unserer tief eingebürgerten ästhetischen Konventionen herausfordert – nicht nur den Modernismus als künstlerischen Stil und künstlerische Ideologie, sondern auch die philosophische Doktrin der Moderne und ihre scharfe Differenzierung der kulturellen Bereiche« (Shusterman 1994: S. 158).

⁶ So bekanntlich der Titel eines 1996 von Mark Terkessidis und Tom Holert herausgegebenen Sammelbandes, der unter anderem auf den hier relevanten Aspekt zu sprechen kommt und plausibel dargelegt wird, wie spätestens in den frühen 1990er Jahren das Prinzip des *Mainstream* als »gemeinhin eine normalisierende, tendenziell monokulturelle Form der Warenproduktion« sich grundlegend verändert hat, da sich z. B. mit Blick auf Grunge, Hip Hop oder Techno ablesen lässt, wie sich der *Mainstream* »so vehement um das symbolische Kapital von ›Minderheiten‹ [bemühe], daß man sich fast nach den Zeiten zurücksehnt, als ein Major noch ein richtiger Major war« (Holert/Terkessidis 1996: S. 9).

rungen zur kulturindustriellen Drastik hier bewusst der Begriff der ›unpopulären Populärkultur‹ gebraucht worden, der anzeigen soll, dass bei allen markanten Differenzen zwischen sagen wir *Mach die Augen zu* von DIE ÄRZTE (vgl. Hügel 2007: S. 309ff.) und *SLAYERS Angel of Death*, beide Teil eines übergeordneten Feldes der populären Kulturproduktion bleiben, damit der Populärkultur.

Populärkultur mit Unterhaltung gleichzusetzen, bedeutet zusammengefasst die tendenzielle Exklusion eines beträchtlichen Teiles massenwirksamer Kulturproduktion, der *primär* nicht auf Unterhaltung basiert, sondern z. B. auf die Erfahrung von Lust, Angst, Verstörung oder Ekel setzt, und dennoch zur Populärkultur zu zählen wäre.⁷ Eine ausschließliche Fokussierung auf den Begriff der Unterhaltung für die Umschreibung der ästhetischen Funktionen von Populärkultur erscheint somit als eine problematische Komplexitätsreduktion des betreffenden Gegenstandsbereiches. Bereits 1964 hatte Eco in *Apokalytiker und Integrierte* in diesem Kontext darauf aufmerksam gemacht, »daß wir sehr genau auf die Abstufungen achten sollten, die innerhalb des Zirkels des Kulturkonsums [...] zwischen Avantgardekultur, Massenkultur, mittlerer Kultur und Kitsch« existieren (Eco 1987: S. 94), und damit nicht nur ein feingliedriges ästhetisches Klassifizierungssystem beschrieben, das weiter ausdifferenziert werden könnte, sondern das heutzutage auch als Ganzes *in* den Bereich Populärer Kultur verortet werden kann.

2. – Unmittelbar damit verbunden ist die Beobachtung, dass Unterhaltung im Sinne Hügels als *die* ästhetische Funktion von Kunst im allgemeinen verstanden werden kann. Es ist anders ausgedrückt nicht recht ersichtlich, weshalb ein Werk der »Kunst« im Sinne Hügels nicht immer auch unterhaltend sein soll und dementsprechend rezipiert werden kann, ohne die Haltung gleich als bestenfalls kreatives Missverstehen des Kunstwerkes zu

⁷ Auch das von Leslie Fiedler angesprochene Moment der *ekstasis*, das über das »merely "to instruct and delight"« hinausgehe, wäre hier zu bedenken (Fiedler 1974: S. 483). Im Lichte populärkultureller Drastik kann Populärkultur – wie Dath betont – mitunter auch sehr anstrengend, fordernd und langweilig sein, sowie »die Künstler selbst wie ihr Publikum erstens einen guten Magen, zweitens Konzentration und drittens Geduld« haben müssen (vgl. Dath 2005: S. 72).

(dis-)qualifizieren. Jegliches Kulturprodukt, das traditionellerweise als ernste und künstlerische Hochkultur angesehen wird, besitzt diese von Hülgel der Unterhaltung zugeschriebene *ästhetische Ambiguität*, da es ein Produkt menschlicher Imagination ist und Imagination evoziert. Man könnte in diesem Kontext an Ecos Überlegungen zum »offenen« Kunstwerk erinnern, wo es heißt, »daß die Offenheit im Sinne einer fundamentalen Ambiguität der künstlerischen Botschaft eine Konstante jedes Werkes aus jeder Zeit ist« (Eco 1977: S. 11).⁸ Selbst das »ernsteste« Stück Kunst lebt von diesem illusionären Charakter, d. h. von seinem objektiven Fiktionsstatus und pflegt eine Beziehung zum Denken und zu den Diskursen des künstlerischen Schaffens und nur auf indirekte Weise zu einer außerkünstlerischen Realität. Was somit für populärkulturelle Unterhaltung gilt – ein zeitgleich vorhandener Genre- und Weltbezug –, kann *de facto* auch für das elitäre Kunstsystem und für den gesamten Bereich der Hochkultur gelten. Jedes Produkt, das in eines der Felder der professionellen Kulturproduktion Eintritt findet, stellt eine spezifische Positionierung (stilistischer, motivischer etc. Art) dar, das seine Möglichkeits- und Erfolgsbedingungen in den historisch gewachsenen Gesetzmäßigkeiten des jeweiligen Feldes besitzt und auf das es dementsprechend Bezug nehmen muss. Selbst das subversivste, d. h. das nach den Prinzipien höchster Heterodoxie produzierte Werk, muss sich strukturell auf die bereits vorhandenen Parameter und Werke beziehen lassen. Ein Genrebezug ist damit immer schon gegeben, vor jeglichem Weltbezugspostulat, und dies umso mehr, je näher wir uns postmoderner Kunst (auch und gerade im Sinne Ecos) nähern. In diesem Sinne kann a

⁸ »Die Unterscheidung zwischen (elitärer) Kunst und profaner Kultur wird mit jeder neuen künstlerischen Innovation ein Stück hinfälliger, da sämtliche künstlerische Innovation seit Duchamp darauf hinausläuft, das Profane zu kulturalisieren und zu musealisieren. Erst wurden die Alltagsgegenstände in das Terrain der Kunst erhoben, dann folgten die Popkultur, die Drogenszene (z.B. in den Photos von Nan Goldin), die Pornoindustrie (durch Jeff Koons), die proletarische Kultur der Motorradrocker (durch Richard Prince) und dergleichen mehr – die Unterscheidung zwischen Kunst und Profanem ist damit nicht nur juristisch, sondern auch ästhetisch längst fragwürdig geworden; so fragwürdig, wie sie es unter dem Gesichtspunkt ökonomischer Verwertbarkeit immer schon gewesen ist. Nicht nur Sex sells – im Kapitalismus gilt auch: Art sells. Für den Verkauf nur um so besser, wenn beides zusammenkommt« (Büsser 2000: S. 17).

priori alles Unterhaltung und Kunst zugleich sein; »alles Dargebotene« – eben nicht nur Unterhaltung – »ganz echt und unecht zugleich« (Hügel 2007: S. 21), da die wesentliche Differenz zwischen E und U, Kunst und Populärkultur »gar nicht in den Werken zu finden« ist (Maase 1997: S. 31), sondern davon abhängt, welche *Suchoptik* man realiter gegenüber den Werken einnimmt.

3. – So produktiv die These von der Unterhaltung als ein durch ästhetische Wahrnehmung gestifteter und bestimmter kommunikativer Prozess auch ist – denn mit diesem Begriff ist zweifellos eine entscheidende Rezeptionsform des Populärkulturellen aufgegriffen –, so problematisch sind letztlich die Konsequenzen, die sich aus der Vernachlässigung der gesellschaftsgeschichtlichen und soziokulturellen Entstehungsbedingungen ästhetischer Funktionen und Wahrnehmungen ergeben.

Hügel betont zwar selbst, dass Unterhaltung ein historisches Produkt der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts sei und dass die sozialen Rahmenbedingungen und die (subjektiven) ästhetischen Rezeptionsweisen von Kultur »als unabdingbar miteinander auftretend erfasst« werden müssen. Zugleich aber sollten die Bereiche des Sozialen und Ästhetischen »auf verschiedenen Ebenen platziert« und »daher auf der Seite der Rezeption (weitgehend) für voneinander unabhängig« (Hügel 2003: S. 81) gehalten werden. Eine derartige Perspektive, das Soziale und das Ästhetische in der Rezeption von einander unabhängig zu halten, droht zu verkennen, dass jede wie auch immer geartete ästhetische Rezeptionsform eines Kulturobjekts ihre Bedingungen in einem ausdifferenzierten sozialen Raum besitzt. Bourdieu erinnert daran, dass die Frage, ob ein Kulturprodukt im allgemeinen zur Kunst oder zu einer unterhaltenden Populärkultur gezählt wird, ein Resultat feldspezifischer Definitionskämpfe ist, die von den einzelnen Akteuren oftmals unbewusst reproduziert werde und dass der Wert und die Funktion des Kulturproduktes somit nicht nur von strukturell-semantischen Charakteristiken, die es aufweist, abhängt. In diesem Sinne ist das Abhängigkeitsverhältnis von ästhetischer Erfahrung und Sozialisation sehr deutlich, auch wenn dies *kein* Determinismus auf rezeptionsästhetischer Ebene impliziert, da die primären,

transindividuellen Strukturen, die den Raum des Möglichen für jede subjektphänomenologische Beobachtung schon immer präfigurieren, einen gewissen Spielraum des Möglichen zulassen. Sie markieren aber die Grenzen der möglichen ästhetischen Aneignungsweisen von Kulturprodukten.

Ein spezifischer Rezeptionsmodus, der angesichts eines Kulturproduktes eingenommen wird (»Zerstreuung«, »Unterhaltung«, »Kunstwahrnehmung«), ist nicht nur durch eine dem Produkt quasi immanente ästhetische Funktion und analysierbare Struktur geregelt, die dann in Beziehung zum Rezipienten tritt, sondern ebenso durch den historisch bedingten Umgang mit dem betreffenden Gegenstand geprägt. Ob ein Kulturprodukt letztlich als »hochkulturell« definiert wird und »Kunstwahrnehmung« provoziert, ist immer auch Resultat einer historisch stattgefundenen Institutionalisierung dieses spezifischen Produktes und damit auch eines spezifisch historischen *Blicks* auf dieses Produkt. Shakespeares Dramen z. B. waren bis ins 19. Jahrhundert wesentlicher Bestandteil des populären Amüsement und situieren sich heute im Zentrum einer ernsten hochkulturellen Rezeptionstradition.⁹ Hügels Theorie gibt auf diesen Sachverhalt, dass das »Auge«, mit dem wir auf Kulturprodukte schauen, letztlich weniger von den wahrgenommenen Strukturelementen des Produktes abhängig ist, als vielmehr »ein durch Erziehung reproduziertes Produkt der Geschichte« darstellt (Bourdieu 1987: S. 20-21), keine befriedigende Antwort, da die Kategorie des Ästhetischen selbst in ihrer historischen Wandelbarkeit ausreichend objektiviert werden muss. Jede phänomenologische Bestimmung von Populärkultur muss sich der historisch zugrunde liegenden, objektiven Strukturen vergewissern, die sie selbst perpetuiert oder aber in Frage stellt.

Hügel kritisiert an John Fiskes poststrukturalistisch angehauchtem Konzept vom eigensinnigen Lesen populärer Texte, das darauf basiert, »lose Enden des Textes« zu finden, die sich der Kontrolle des Textes entziehen, als zu unhistorisch sowie willkürlich, und argumentiert dagegen mit dem rezeption-

⁹ Siehe dazu auch John Storey: »William Shakespeare is now seen as the epitome of high culture, yet as late as the nineteenth century his work was very much a part of popular theatre. The same point can also be made about Charles Dicken's work« (Storey 2003: S. 6).

tionsästhetischen Konzept der durch die Apellstruktur der Texte freigehaltenen Leerstellen (vgl. Hügel 2003: S. 17). Diese Kritik ist durchaus legitim, sofern man von der Überzeugung geleitet ist, dass ästhetische Wahrnehmung immer von intersubjektiv nachvollziehbaren Bedeutungsstrukturen ausgeht und Fiskes Hang, Populärkultur generell als subversiv zu lesen, damit als fragwürdiges Dogma erscheint. Das Problem ist nur, dass Hügel seinerseits eher implizit als explizit einen enthistorisierten Kunstbegriff weiterführt und diesen als einen der großen Rezeptionsmodi setzt, dem genau genommen ein geschichtlich etablierter »ästhetischer Blick« zugrunde liegt, der dazu tendiert, bestimmte (später oftmals als kanonisch bezeichnete) Werke zu enthistorisieren und sie gleichzeitig zu »mystifizieren«, um ihnen diese spezifisch ästhetische Funktion von Kunst zubilligen zu können. Mit einer solchen Vorstellung von Kunst werden Implikationen geerbt, die einer enthistorisierenden Naturalisierung dieses ästhetischen Blicks zuarbeiten und die an einer ganz bestimmten Vorstellung von »Formensprache« entwickelt wurden, die

historisch gesehen nur an ganz spezifischen Texturen herausgebildet wurde, nämlich dem modernistischen Avantgardismus.¹⁰

Dass Hügel zugleich die populäre Kultur aufwertet, weil sie nicht weniger wert sei als Kunst, ist löblich, verdeckt aber nicht die parallel dazu stattfindende Reproduktion einer alten Dichotomie, die sich diesmal anhand der Begriffe ›Unterhaltung‹ und ›Kunst‹ aktualisiert und damit ein zentrales Problem einer solchen theoretischen Dichotomie zu verschleiern droht: nämlich die Tendenz zur Reproduktion einer hochkulturell (und d. h. hier bildungsbürgerlich) geprägten Vorstellung von Populärkultur als weniger ernste, weniger wertvolle und unsere Denkgewohnheiten weniger herausfordernde Angelegenheit. Wenn etwa Maase betont, was vermeintliche Unterhaltung, »was populäre Künste in einer Situation der Armut und Unsicherheit, der Enge und Unzufriedenheit, der Ohnmacht und Unabänderlichkeit bedeuten können« (Maase 1997: S. 29), nämlich der eigenen Existenz ernsthafte Sinnangebote zu geben, dann sollte diese Feststellung nicht als Vorwurf gegen einen spe-

¹⁰ Unter dem Kapitel »Die historische Genese der reinen Ästhetik« bringt Bourdieu diese Tatsache auf den Punkt, wenn er schreibt: »Ich werde nicht all die Definitionen aufzählen, die [...] die Kantsche Analyse bloß variieren; ich begnüge mich mit einem idealtypischen Beispiel dieser Versuche, um den Preis einer doppelten Enthistorisierung — einer Enthistorisierung des Werks und des Blicks auf das Werk, der eine sehr einzigartige und im sozialen Raum und in der geschichtlichen Zeit sehr deutlich situierte Erfahrung des Werks darstellt — einen universellen Gehalt zu gewinnen. [...] Wenn jene Wesensanalysen [der Kunst] im wesentlichen übereinstimmen, so deswegen, weil sie stillschweigend oder [...] auch ausdrücklich von der subjektiven Erfahrung des Kunstwerks durch seine Urheber ausgehen, das heißt von der Erfahrung des gebildeten Mitglieds einer bestimmten Gesellschaft, ohne jedoch die *Geschichtlichkeit* dieser Erfahrung und des Gegenstandes zu bedenken, auf den sie sich bezieht. Sie *verallgemeinern das Besondere*, ohne sich dessen bewußt zu sein, und erheben damit eine besondere, räumlich und zeitlich situierte Erfahrung des Kunstwerks zur überzeitlichen *Norm* aller künstlichen Wahrnehmung. Damit zugleich lassen sie die Frage nach den geschichtlichen und gesellschaftlichen Bedingungen der Möglichkeit dieser Erfahrung unter den Tisch fallen: Sie untersagen sich nämlich die Untersuchung der Bedingungen, unter denen die als des ästhetischen Blicks würdig erachteten Werke produziert und konstituiert werden; und sie sehen genauso auch von der Frage nach den Bedingungen ab, unter denen die von ihnen verlangte ästhetische Einstellung produziert wurde (Phylogenese) und unter denen sie sich unablässig reproduziert (Ontogenese)« (Bourdieu 2008: S. 449-450).

zifischen akademisch-scholastischen Blick missverstanden werden, sondern eine analytisch fruchtbar zu machende Beobachtung sein.

Akteure, die bedingt durch die ökonomischen und gesellschaftlichen Umstände am wenigsten in die elitäre Position einer »rein« ästhetischen Erfahrung gelangen, werden die vielfältigen Implikationen, die für die »Ernsthaftigkeit« künstlerisch-arrivierter Werke wie James Joyces *Finnegans Wake*, Mallarmés *Un Coup de dés* oder Nabokovs *Pale Fire* unabdingbar sind, nicht kennen. Kunst als ernster kommunikativer Rezeptionsprozess im Sinne Hügels findet de facto nicht statt und würde mit Wahrscheinlichkeit in Desinteresse und Langeweile münden. Ein Fußballspiel kann hingegen für dieselben Akteure durchaus ernst sein, d. h. die Publikumserwartung übertreffen, die Grenzen sprengen und ihnen die volle Aufmerksamkeit abverlangen, mit anderen Worten Strukturelemente zeitigen, die Hügel der Kunst zuschreibt. In diesem Fall auf das Modell eines impliziten Lesers bzw. Rezipienten zurückzugreifen, um die theoretische Unterscheidung zwischen Kunst (*Finnegans Wake*) und Unterhaltung (Fußballspiel) aufrecht zu erhalten, bleibt genau deswegen höchst problematisch, weil sie eine epistemische Umkehrung der Hierarchie von praktischer Aneignung und metapraktischer Theoretisierung ankündigt und damit in den Bereich einer *scholastic fallacy* gerät. »Der Wissenschaftler«, so Bourdieu, »läuft Gefahr, das er *seine* eigene scholastische Sicht in die Köpfe der Akteure hineinverlegt; daß er in sein Objekt verlegt, was zu der Art und Weise gehört, wie er es wahrnimmt, zu seinem Modus der Erkenntnis« (Bourdieu 1998: S. 207).¹¹

¹¹ Hügel ist sich der Problematik voll bewusst, wenn er über seinen eigenen Ansatz kritisch anmerkt: »Das Konzept eines ästhetisch fundierten Unterhaltungsbegriffs, wie Hügel es vorstellt, enthält kein methodisches Instrumentarium, mit dem der reale Rezipient zu untersuchen ist. In Hügels Arbeiten zu Phänomenen der Unterhaltung wird, wie in allen hermeneutischen Studien, immer nur der implizite, nicht der tatsächliche Rezipient erfaßt. In welchem Maß die Lesart populärer Unterhaltung »als Kunst« im Lesevorgang tatsächlich realisiert wird, bleibt ebenso ungeklärt wie die Frage, ob es überhaupt möglich ist, mit einer Kombination von hermeneutischen und empirischen Forschungsansätzen die jeweiligen Defizite beider Methoden [seiner und der der Cultural Studies] aufzuheben« (Hügel 2003: S. 80).

Ausgehend von den dargelegten Überlegungen lässt sich nun schlussfolgern, dass eine klare Dichotomiebildung zwischen Kunst und Unterhaltung bzw. Hoch- und Populärkultur als theoretisch-systematische Setzung zwar sinnvoll und plausibel erscheint, die Schwierigkeiten einer klaren Klassifizierung eines kulturellen Produktes entlang dieser Differenz jedoch ungemein zunehmen, wenn die Logik der Praxis berücksichtigt wird, und das heißt vor allem die historische Wandelbarkeit der eingenommenen Perspektive auf ein und dasselbe kulturelle Phänomen sowie die zeitgleichen und unterschiedlichen positionsabhängigen Erlebnis- und Rezeptionsweisen der Individuen.

Ästhetisch fundierte Analysen sind notwendig für ein besseres Verständnis des jeweiligen kulturellen Phänomens und somit auch der Populärkultur. In dieser Hinsicht ist Hügels Kritik an der Perspektive der Cultural Studies mit ihrer Tendenz zur Vernachlässigung genuin ästhetischer Zusammenhänge umstandslos zuzustimmen.¹² Eine stärkere Fokussierung auf die Formensprache der Gegenstände, die unsere Wahrnehmung *mitstrukturiert*, ist somit zu begrüßen. Ästhetische Analysen sollten jedoch zugleich immer die sozialen Bedingungen der Produktion und Rezeption der jeweiligen Kulturprodukte mit bedenken und sich damit selbst historisieren. Wenn hermeneutische Ansätze die sozialen Rahmenbedingungen der Rezeption ausklammern, werden lediglich idealtypische Rezeptionsvorgänge konstruiert und verallgemeinert, was vermeidbar wäre, da ästhetisch-philologische Arbeit am Einzelphänomen und die Untersuchung der Konflikte, Bewegungen und Verhandlungen der Akteure und Institutionen im Umgang mit diesen Phänomenen nicht nur keinen Widerspruch darstellen, sondern umgekehrt geradezu prädestiniert dazu sind, in der wissenschaftlichen Praxis zusammen gedacht zu werden, nicht zuletzt um den eigenen scholastischen Theorieeffekt immer wieder kritisch mit real vollzogenen Rezeptionsweisen zu hinterfragen.

Im Anschluss an die skizzierten Schwierigkeiten, den Begriff der Populärkultur primär an rein ästhetische Momente zu knüpfen, soll ›Populärkultur‹

¹² Wenn auch Maase schreibt: »Über Vergnügen wird in Kategorien der Psychotherapie gehandelt, nicht in der Sprache von Kultur und Ästhetik« (Maase 1997: S. 30), dann deckt sich diese Beobachtung und gleichzeitige Kritik mit Hügels Versuch, Unterhaltung und Populärkultur dezidiert aus einer ästhetisch fundierten Perspektive zu bestimmen.

hier als ein *in sich antagonistisches*, d. h. widersprüchliches und mehrdimensionales Feld der kulturellen *Massenproduktion* verstanden werden, auf dem differente kulturelle Artikulationen mit einer relational betrachtet hohen *Massenwirksamkeit* miteinander in Verbindung treten und die Gegenwartskultur des Westens prägen. Einem solchen Verständnis von Populärkultur liegen also mindestens drei identifizierbare und unterscheidbare Momente zugrunde. Mit Blick auf die *Massenwirksamkeit* haben wir es mit einem quantitativen und wirkungsästhetischen Moment zu tun. Populärkultur betrifft jenseits klassen- und schichtspezifischer Unterscheidungen breite Gesellschafts- bzw. Bevölkerungsgruppen. Sodann ist mit der Emphase auf den Aspekt der *Massenproduktion* ein technologisches und produktionsästhetisches Moment angesprochen. Populärkultur ist im Unterschied etwa zu einer traditionellen Volkskultur (im Sinne des folk) nicht nur undenkbar ohne Industrialisierung und massenmedialer Technologie, sondern auf das Engste mit den jeweils aktuellen technologischen Neuerungen verknüpft. Und schließlich verweist die Perspektive, Populärkultur als komplexes Feld innerhalb eines übergreifenden Feldes der Kulturproduktion auf ein kompetitives und zugleich im engeren Sinne kultursoziologisches sowie textanalytisches Moment. Es wird davon ausgegangen, dass die Logik des Feldes der Populärkultur im Unterschied etwa zu einer Logik der eingeschränkten »hochkulturellen« Produktion grundsätzlich eine Konsum- und Kommerzialisierungslogik ist, unter der aber die unterschiedlichsten Interessen und damit mitunter konträ-

re symbolische und kulturelle Kapitalien eingefahren werden können.¹³ Das Feld der Populärkultur beinhaltet selbst somit noch einmal eine Vielzahl weiterer, ausdifferenzierbarer Subfelder.¹⁴ Unmittelbar damit verbunden ist eine hohe Bandbreite an verschiedenen motivisch-inhaltlichen Elementen und formalen Darstellungsweisen, also an ästhetischen Strategien, die mitunter ehemals avantgardistischen Verfahren angehörten.¹⁵

Die strukturelle Komplexität des Feldes der kulturellen Massenproduktion hat mit anderen Worten so zugenommen, dass das Konzept der Massenkultur, wie es etwa Adorno noch bestimmen und kritisieren konnte, nicht mehr ohne Weiteres auf die heutigen Konstellationen zutrifft. Der enorme wirtschaftliche Aufschwung in den führenden westlichen Industriestaaten ab den frühen 1960er Jahren brachte einige tiefgreifende Veränderungen im bis

¹³ Sarah Thornton hat für diese de facto vorherrschende Pluralität an Eigenlogiken mit ihren unterscheidbaren Kapitalsorten den Begriff des »subcultural capital« geprägt, der dem Umstand Rechnung trägt, dass die Akteure eines Subfelds der kulturellen Produktion bestimmten Formen Aufmerksamkeit schenken, die mit dem klassischen kulturellen Kapital des bürgerlichen Schulsystems nichts zu tun haben bzw. in Konflikt dazu stehen (in ihrer Arbeit *Club Cultures. Music, Media, and Subcultural Capital* bezieht sich dabei auf die Dance- und Rave-Kultur Großbritanniens und der USA. Vgl. Thornton 1995). Zur wesentlichen Differenz zwischen der Form des kulturellen Kapitals wie Bourdieu es konzipiert hat und dem postmodernen sub-populärkulturellen gehört die herausragende Stellung der Medienkonsumption, die konstitutiv für die Entwicklung subkultureller Praktiken ist: »A critical difference between subcultural capital (as I explore it) and cultural capital (as Bourdieu develops it) is that the media are a primary factor governing the circulation of the former. [...] I would argue that it is impossible to understand the distinctions of youth cultures without some systematic investigation of their media consumption« (Thornton 1995: S. 13).

¹⁴ Populärkultur wird damit in Anlehnung an Gramscis Hegemonie-Begriff als »a contradictory mix of competing interests, values and shifting balances« (Guins/Cruz 2005: S. 7) angesehen.

¹⁵ Wenn Christoph Zeller in *Ästhetik des Authentischen* schreibt: »Künstlerische Avantgarden verlieren in den 1970er Jahren an Bedeutung, als sich Avantgardismus als Prinzip durchsetzt. Reduktion, Provokation, Tabubruch, Innovation und Montage sind fortan Modelle der Ästhetisierung« (Zeller 2010: S. 21), dann gilt diese Beobachtung nicht nur für eine »Hochkultur«, sondern umso mehr für die populärkulturelle Produktion. Auch Diederichsen hält in diesem Kontext fest: »Es gibt das ganze Modell der heroischen Abweichung nicht mehr so, weil die heroische Abweichung normativ geworden ist« (Jacke/Richartz/Zierold 2011: S. 87).

dato existierenden Feld der Kulturproduktion mit sich: Die Entstehung einer – von einer größer werdenden Mittelschicht getragenen – Konsumgesellschaft, die mit dem wirtschaftlichen Aufschwung zusammenhängende Bildungsexpansion und nicht zuletzt die Etablierung der Massenmedien führten dazu, dass sich neuartige und distinkte Produktions- und Rezeptionsbereiche im Feld der kulturellen Produktion entwickeln konnten (vgl. dazu Zahner 2006: S. 242 ff; Hecken 2009: S. 13). Der ökonomische Aufschwung der westlichen Länder in dieser Zeit hat nicht nur zu einer europäischen Integration und einem (neo-liberalen) Modernisierungsschub geführt (vgl. Gebauer/Wulf 1993: S. 10), sondern zugleich das Fundament für eine zuvor noch nie dagewesene Vielzahl und Diversität an unterschiedlichen Lebensstilen hervorgebracht. Diese Entwicklungen haben zu neuartigen Konstellationen und zur Herausbildung neuer Subfelder innerhalb der Kulturproduktion geführt. Leitende Dichotomien, die einst zwei klar unterscheidbaren Feldern zugeordnet werden konnten (angefangen bei der grundlegenden Opposition zwischen dem Primat symbolischer *versus* ökonomischer Kapitalgenerierung), sind heute mehr denn je selbst schon wesentlicher Bestandteil des Feldes der Populärkultur. Jeder Versuch, Populärkultur somit monolithisch auf *eine* ästhetische Kategorie bzw. ästhetisch geprägte Rezeptionsweise zu reduzieren, stellte ein Übersehen der real existierenden und teilautonomen Eigenlogiken der populärkulturellen Subfelder dar, die teilweise äußerst idiosynkratischen Bewertungslogiken unterliegen.¹⁶ Aussagekräftige

¹⁶ Die Unterhaltung im populärkulturellen Mainstream bekommt ihre festen Konturen nicht nur durch das feldexterne Konkurrenzverhältnis zu einem historisch gewachsenen Hochkultur-Diskurs, sondern mindestens genauso sehr durch immanente, feldinterne Positionen, wie sie die unterschiedlichen subkulturellen Produkte repräsentieren. In diesem Kontext ist den Ausführungen Christian Höllers zuzustimmen, wenn er schreibt: »Pop meint immer noch – vielleicht sogar heute mehr denn je – diejenige Form von kultureller Artikulation, in der ein umfassendes Set von Widersprüchen mit größtmöglicher affektiver Intensität und vergleichsweise hohem Publikumsbezug ausgetragen wird« (Höller 1996: S. 56). Die Konfrontation widersprüchlicher Elemente lässt sich dabei nicht nur durch den Vergleich unterschiedlicher populärkultureller Produkte ablesen, sondern – und das ist das Interessante – auch und gerade innerhalb der Strukturen eines einzelnen populärkulturellen Produktes. Die hier im Folgenden im Fokus der Analyse stehenden Kulturprodukte sind solche Beispiele.

Reflexionen über rezeptionsästhetische Aspekte hängen damit fundamental von dem Wissen und der Einordnung des jeweiligen populärkulturellen Produktes in dem für das Produkt relevanten feldtheoretischen Kontext ab.¹⁷

Ein so konturierter Begriff der Populärkultur ist entkoppelt von problematischen rezeptionsästhetischen Verabsolutierungen sowie Oppositionen distinktionstheoretischer Natur wie Unernst/Ernst, Unterhaltung/Kunst oder low/high, da ein so verstandener Begriff auf die Tatsache reagieren muss, dass wir seit einigen Jahrzehnten in einem Raum der kulturellen Massenproduktion leben, der immer schon mehr ist als *Mainstream*, Unterhaltung, Kitsch, Trash, etc. und zugleich – wie Maase betont – zu unserer herrschenden kulturellen *Basiskultur* geworden ist (vgl. Maase 1997: S. 20).

Eingedenk der oben skizzierten Elemente ist ein Produkt also immer dann als Teil der Populärkultur zu verstehen, wenn es unterstützt durch die medialen und technologischen Entwicklungen der Massenproduktion einen (quantitativ überprüfbaren) Grad an Massenwirksamkeit erreicht, der sich abgrenzen lässt von einer Kulturproduktion, die *de facto* nur von Einzelnen konsumiert wird; man könnte in Anlehnung an Bourdieu auch sagen, von einer Kulturproduktion, die entweder nichtprofessionell ist¹⁸, oder aber von Spezialisten an Spezialisten gerichtet ist (vgl. Bourdieu 2001: S. 198ff.). Ob das Produkt nun als Kunst und/oder Unterhaltung verstanden werden kann,

¹⁷ Ob sich die damit verbundene populärkulturelle Vielfalt letztlich als »Schein« (Behrens 2003b: S. 14), als »kulturindustriell organisierte Scheinpluralität« (Zima 1997: S. 270) erweist, ist eine Schlussfolgerung, die abhängig ist vom jeweiligen primären Bewertungsmaßstab. Sicherlich ist die Entautonomisierung im Zuge der Ökonomisierung und Kommerzialisierung der Kulturproduktion als eine Form der Homogenisierung interpretierbar, da, wie oben beschrieben, bei allen Differenzen, das Feld der postmodernen Populärkultur einer ökonomischen Logik gehorcht. Deshalb jedoch gleichsam apodiktisch von einer Pseudopluralität zu sprechen, droht die mitunter äußerst heterogenen symbolischen Logiken zu verkennen, die in den einzelnen Subfelder der postmodern-populären Kulturproduktion herrschen. Auch hier drängt sich mit anderen Worten der Verdacht auf, dass sich ein spezifisch scholastischer Blick über die vielfältigen praktischen Aneignungsweisen von Populärkultur hinwegsetzen will.

¹⁸ Damit ist jegliche Kulturproduktion gemeint, die sich gar nicht erst in den Kreislauf markt- und feldspezifischer Logiken begibt. Man denke hier z. B. an ein Bild, das ein Kind seiner Mutter zum Muttertag malt.

spielt in diesem Kontext keine konstitutive Rolle; für die Analyse der Bedeutungspotenziale des einzelnen Gegenstandes dagegen sehr wohl.

Man könnte nun sagen, dass Oppositionen wie Unterhaltung/Kunst oder low/high letztlich »nur« eine Art »orientational metaphors« darstellen (vgl. Lakoff/Johnson 2003: S. 40ff.), doch ihnen damit jeglichen Realitätsgehalt abzusprechen, d. h. Grenzziehungen zwischen einer elitären und einer populären Kultur für nicht existent zu erklären, hieße zu übersehen, dass gerade solche theoretischen Konstruktionen von der Art »hoch« versus »trivial«, *weil* sie so eng mit der Durchsetzung eines genuin symbolischen und politischen Kampfs um die Durchsetzung einer Sicht auf die soziale Welt zusammenhängen, in der Lage sind Realität zu *werden*.¹⁹ Dass hier bei der semantischen Konturierung des Populärkulturbegriffes nicht auf diese klassischen Oppositionen zurückgegriffen wird, liegt also daran, dass die ausgeführten Überlegungen klargemacht haben sollten, dass diese Zuschreibungen vor allem als historisch bedingte Kampfbegriffe verstanden werden, d. h. dass damit ganz spezifische, letztlich ideologische Interessen transportiert werden können, die der kritischen Analyse des ästhetischen Potenzials des einzelnen Gegenstandes viel zu häufig eher im Wege stehen als diese zu befördern.

¹⁹ In genau diesem Sinne hat Fiedler recht, wenn er schreibt, dass die »Distinktion zwischen hoch und niedrig« ein verschleiertes »Klassenvorurteil« darstelle (Fiedler 1994: S. 32). Hinter einer solchen Beobachtung verbirgt sich nicht einfach nur ein politisch-subversiv motiviertes Plädoyer, sondern ein kulturhistorisch und -soziologisch analysierbarer Prozess. Zu den bekanntesten und eindrucksvollsten Studien in dieser Hinsicht dürfte Bourdieus Studie *La distinction* (dt. *Die feinen Unterschiede*) sein, in der dieser Zusammenhang von ästhetischer Disposition und gesellschaftlicher Position für die Geschmackspräferenzen der französischen Gesellschaft der 1970er Jahre untersucht worden ist. Im Einklang mit Fiedler heißt es da an einer Stelle: »Die Legitimität der reinen Einstellung zur Kunst wird so umfassend anerkannt, daß darüber völlig vergessen wird, daß die Definition von Kunst und damit die der Lebensart Gegenstand der Klassenauseinandersetzung ist« (Bourdieu 1987: S. 91).

2 Zum Begriff der ›Postmoderne‹ oder: Lyotard versus Fiedler

Eine der zugrundeliegenden Thesen der vorliegenden Untersuchung lautet, dass Drastik in der massenmedial strukturierten Postmoderne zu einer, wenn auch kaum untersuchten, so doch zentralen ästhetischen Kategorie geworden ist. Eine solche These zu behaupten, führt zunächst zu der Notwendigkeit einer Konturierung und Plausibilisierung des hier verwendeten Postmoderne-Begriffes. Schließlich ist die seit Jahrzehnten geführte Debatte rund um die Postmoderne überaus undurchsichtig geworden und besitzt beträchtliche Akzentverschiebungen, je nachdem, in welcher Fachdiskussion man sich befindet. Allein die Felder der Philosophie, Soziologie und der Philologien führen seit Jahrzehnten intensive Debatten über diesen Begriff, ohne eine ernsthaft die Fachdisziplinen übergreifende Perspektive auf dieses Thema bis heute geschaffen zu haben. »Postmodernismus«, so folgert Richard Shusterman zu recht, »ist ein verwirrend komplexes und umstrittenes Phänomen, dessen Ästhetik sich folglich einer eindeutigen und unanfechtbaren Definition widersetzt« (Shusterman 1994: S. 158).

Ein kursorischer Blick in die Entwicklungsgeschichte des Begriffes genügt, um die teilweise sehr unterschiedlichen Ansätze aus den philosophischen, soziologischen und literaturwissenschaftlichen Diskussionen.²⁰ Für das kulturwissenschaftliche beziehungsweise im engeren Sinne literaturwissenschaftliche Verständnis von Postmoderne haben nun zwei divergierende Ansätze wegweisenden Charakter erlangt: einerseits sind es die Ausführungen Jean François Lyotards und zugleich (vor allem im angloamerikanischen Bereich)

²⁰ Vgl. dazu exemplarisch Zima 1997. Eine weitere bedeutende Trennlinie muss darüber hinaus zwischen dem wissenschaftlichen Umgang des Postmoderne-Begriffes und seinem feuilletonisierten Gebrauch gezogen werden.

Leslie Fiedlers Überlegungen zum *Post-Modernism*.²¹ Dass je nach Traditionslinie nicht nur ein unterschiedliches Bild von der Postmoderne vermittelt wird, sondern sich auch unmittelbare Konsequenzen für die hier im Fokus stehende Frage nach der Paradigmatisierung drastischer Verfahrensweisen in der populären Kultur ergeben, sollen die folgenden Ausführungen einsichtig machen.

a) Lyotards scholastische Postmoderne und das Erhabene

Bekanntlich beschreibt Jean François Lyotard in seiner 1979 publizierten Auftragsarbeit *La condition postmoderne (Das postmoderne Wissen)* die Postmoderne aus einer erkenntnis-, wissenschaftstheorie- und ideologiekritischen Perspektive als eine Konfiguration, die als Resultat eines Niederganges der »Metarzahlungen« (Lyotard 1993: S. 16) der Moderne hervorgegangen sei. Spätestens nach Auschwitz – um die markanteste Chiffre für den Endpunkt einer modernen Fortschrittsgläubigkeit zu zitieren – und mit dem Aufkommen der informatisierten Gesellschaften hätten die als »modern« bezeichneten politischen und philosophischen Legitimierungsstrategien (wie der Marxismus oder der philosophische Idealismus) an Überzeugungskraft verloren. In der Nachfolge dieses Niederganges sei eine Pluralität der Einzeldiskurse eingetreten, die sich nicht mehr unter eine übergreifende Legitimierungszählung fassen lasse. Durch die Perspektive der Wittgensteinschen Sprachspieltheorie plädiert Lyotard nun dafür, die postmoderne Kultur als ein Ensemble des offenen Denkpluralismus zu verstehen, das die Individualität und Heterogenität der Ansätze betont.

²¹ Nicht selten kann bei kontinentaleuropäischen Beiträgen zur Postmoderne eine Ausblendung der von Fiedler angestoßenen Postmoderne-Debatte verzeichnet werden und eine damit einhergehende Verengung auf die französische Argumentationslinie. Peter Engelmann schreibt noch 1990 in seinem Aufsatz *Postmoderne und Dekonstruktion* zur Genealogie des Postmoderne-Begriffes bemerkenswert einseitig: »Die beiden Stichwörter Postmoderne und Dekonstruktion kommen aus dem Bereich der neuen französischen Philosophie« (Engelmann 1990: S. 5).

Neben diesen grundlegenden Überlegungen, die sich in der Folgezeit für das Verständnis des Postmoderne-Begriffes als ausgesprochen wirkmächtig herausgestellt haben, sind für den vorliegenden Kontext spezifische Überlegungen von besonderer Bedeutung, die Lyotard in Anknüpfung an Kants Analytik des Erhabenen formuliert und sein Verständnis von postmoderner Kunst prägen. Im Moment des Erhabenen haben wir es, so Kant, im Gegensatz zum Schönen mit einer Überwältigung unserer Einbildungskraft zu tun. Angesichts bestimmter Erscheinungen fühle sich der Mensch klein und machtlos.²² Genau in diesem Moment entstehe zunächst ein Unlustgefühl, doch während die Einbildungskraft und der Verstand mit seinen an der Natur orientierten Kategorien versagten, schalte sich die Vernunft mit ihrem Vermögen zur Produktion von Ideen ein. In diesem Vorgang der Überschreitung unserer Einbildungskraft sei es die Vernunft, die den Menschen letztlich über die mächtige Naturerscheinung erhebe und so die anfängliche Unlust in ein Lustgefühl transformiere. Neben dieser dialektischen Struktur von Lust und Unlust sieht Lyotard nun vor allem Kants Konzept eines Konflikts der Vermögen bei der Darstellbarkeit bestimmter Ideen als wesentliches Moment moderner Kunst an. Für Kant repräsentieren Ideen wie das »absolut Große« ein genuin erhabenes Moment, da diese zwar abstrakt gedacht, aber sinnlich niemals adäquat veranschaulicht werden können. Aus dieser Überlegung folgert Kant schließlich: »Nichts also, was Gegenstand der Sinnen sein kann, ist, auf diesen Fuß betrachtet, erhaben zu nennen. [...] Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweiset, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft« (Kant 2004: S. 172).

Genau auf diesen Gedanken baut nun Lyotard seine Ästhetik auf und ist überzeugt, dass das *Erhabene* als die zentrale Kategorie sowohl der modernen als auch postmodernen Kunst anzusehen sei: »Insbesondere scheint mir, daß in der Ästhetik des Erhabenen die moderne Kunst (einschließlich der Litera-

²² Kant bringt vor allem Beispiele aus der Natur wie »drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u.d.gl.« (Kant 2004: S. 185).

tur) ihre treibende Kraft und die Logik der Avantgarden ihre Axiome finden« (Lyotard 1990: S. 42ff.). Wie Kant verweist auch Lyotard auf eine Reihe von Begriffen, wie die »Idee der Welt«, das »Einfache« oder das »absolut Mächtige«, welche für die Kunst fundamental seien, aber zugleich nicht durch einen Sinnesgegenstand veranschaulicht werden können (vgl. Lyotard 1990: S.43). Diese undarstellbaren Ideen und ihre Thematisierung seien aber gerade die Triebfeder moderner Kunst: »Modern nenne ich die Kunst, die ihre ›kleine Technik‹, wie Diderot sagen würde, darauf verwendet zu zeigen, daß es ein Nicht-Darstellbares gibt« (Lyotard 1990: S. 43).

Moderne Kunst besitze darüber hinaus ein »nostalgisch-melancholisches« Verhältnis zu diesen undarstellbaren Ideen, die postmoderne dagegen ein »spielerisches«; das wirklich Erhabene ereigne sich erst in der sogenannten postmodernen Kunst, die auch die bekannten künstlerischen Ausdrucksformen sprengt, und nicht nur wie die moderne das Un-Darstellbare als abwesenden Inhalt inszeniert. Lyotard fasst zusammen:

Die moderne Ästhetik ist eine Ästhetik des Erhabenen, bleibt aber als solche nostalgisch. Sie vermag das Nicht-Darstellbare nur als abwesenden Inhalt anzuführen, während die Form dank ihrer Erkennbarkeit dem Leser oder Betrachter weiterhin Trost gewährt und Anlaß von Lust ist. Diese Gefühle aber bilden nicht das wirkliche Gefühl des Erhabenen, in dem Lust und Unlust aufs innerste miteinander verschränkt sind: Die Lust, daß die Vernunft jegliche Darstellung übersteigt, der Schmerz, daß die Einbildungskraft und Sinnlichkeit dem Begriff nicht zu entsprechen vermögen. Das Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; das sich dem Trost der guten Form verweigert, dem Konsensus des Geschmacks, der ermöglicht, die Sehnsucht nach dem Unmöglichen gemeinsam zu empfinden und zu teilen; das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um sich an deren Genuß zu verzehren, sondern um das Gefühl zu schärfen, daß es ein Undarstellbares gibt (Lyotard 1990: S. 47).

Moderne *und* postmoderne Kunst leiteten sich demnach von einem künstlerischen Ausdruckswillen ab, der sich von einer Harmonie von Sprache und Wirklichkeit verabschiedet, oder doch zumindest mit Blick auf die Nicht-Darstellbarkeit bestimmter Ideen grundlegend problematisiert hat. Lyotard betont diesen Aspekt besonders stark, wenn er darauf hinweist, dass mit die-

sen Ideen nichts Wirkliches erkannt werde (vgl. Lyotard 1990: S. 43), da sowohl moderne als auch postmoderne Kunst ihre Existenz gerade aus dem »Zurückweichen des Realen« (Lyotard 1990: S. 45) bezögen. Lyotard versteht die Moderne mit anderen Worten als die *episteme*, die mit Foucault als die Krise des Repräsentationszeitalters verstanden werden kann (vgl. Foucault 1974), das heißt als eine erkenntniskritische Konfiguration, in der Sprache und Wirklichkeit aus ihrer prästabilisierten Harmonie gefallen sind, und die ästhetisch-künstlerisch in anti-mimetischen, antirealistischen Darstellungsweisen ihren Ausdruck findet. Postmodern ist auf diese Weise verstanden immer verbunden mit einer bezüglich der Kunstgeschichte formalistisch neu auftretenden Kunst – eigentlich eine der Definitionselemente moderner Kunst.

Abzulehnen ist für Lyotard somit die Kunst, die nach Ordnung, Einheit, Identität, Sicherheit und Popularität ausgerichtet ist (vgl. Lyotard 1990: S. 36); also Verfahrensweisen, die klassischerweise unter dem Begriff des Realismus gefasst werden. Realismus – so Lyotard – sei gerade die kommerzielle »Erfolgsgarantie«, da es den »Konformismus der Massen« bediene (Lyotard 1990: S. 38). Fotografie und Film bildeten dabei im Vergleich zu Malerei und Literatur die »realistischen« Medien schlechthin (Lyotard 1990: S. 37). Aus diesem Grund müssten letztere Kunstgattungen auch den Weg der permanenten Revolution gehen, wenn diese zu einer postmodernen Kunst werden wollen. Gehe man den Weg der Konfrontation mit den Prinzipien des Realismus, so müsse man mit der Kritik des Publikums rechnen (vgl. Lyotard 1990: S. 37ff.)

Auch wenn mit Blick auf Lyotards Ausführungen in *Das postmoderne Wissen* nicht gesagt werden kann, dass der Begriff der Postmoderne sich lediglich in Fragen des Stils erschöpfe,²³ steht dieser letztlich doch für eine abstrakte philosophische Denkfigur, die sich – von jeglicher historischer Periodisierung geschieden – in Anlehnung an das ästhetisch Erhabene und an die Poetiken der klassischen Avantgarde dezidiert von der Radikalisierung modernisti-

²³ Wie bereits angedeutet, sind gesellschaftshistorische Prozesse wie die fortschreitende Technologisierung, Globalisierung und die damit einhergehende Denationalisierung Aspekte, die in Lyotards *Das postmoderne Wissen* erwähnt und in ihrer transformativen Bedeutung berücksichtigt werden.

scher Vertextungsverfahren herschreibt. Es verwundert deshalb nicht, wenn mit Blick auf den erwähnten spielerischen Bezug auf das Undarstellbare und die damit einhergehende Destruktion formaler Konventionen, als Beispiele für postmoderne Kunst etwa James Joyces *Ulysses*,²⁴ Montaignes *Essays* und vor allem der Expressionismus eines Barnett Newman genannt werden (vgl. Lyotard 1990: S. 47ff. und Lyotard 1986: S. 7-23).²⁵

Durch die eigenwillige Verschränkung von klassischer Avantgarde und der Kategorie des Erhabenen entsteht ein ästhetischer Postmoderne-Begriff, der nichts geringeres als einen bedingungslosen Avantgardismus der Darstellungsformen meint und als »realistisch« zu bezeichnende, mimetische Verfahrensweisen ausnahmslos disqualifiziert. Dieser Ansatz erbt somit all die Grenzziehungen, die bereits von dem autonomieästhetischen Poesie-Ideal des literarischen Modernismus vollzogen wurden.²⁶ Jegliche Form referentieller und mimetischer Kunst wird in der Folge entweder als Handlanger politisch-staatlicher Zwangspädagogik oder aber als Produkt eines rein auf Profit schießenden ökonomischen Systems angesehen. Dementsprechend existieren nach Lyotard zwei Institutionen, die seinen Kunstbegriff unterminieren: »Künstlerische und literarische Suche ist in doppelter Weise bedroht, einmal durch ›Kulturpolitik‹ und dann durch den Kunst- und Buchmarkt« (Lyotard 1990: S. 40).

²⁴ »Joyce hingegen erweckt durch seine *Écriture* selbst, durch den Signifikanten, die Ahnung eines Nicht-Darstellbaren« (Lyotard 1990: S. 47).

²⁵ In diesem Kontext ist Huyssen zuzustimmen, wenn dieser in Bezug auf Lyotards (und Kristevas) Argumentationsgang auf die problematische Ästhetisierungsstrategie aufmerksam macht, die sich im Zuge seiner Postmoderne-Konzeption offenbart, und die damit wichtige kunstfeldexterne Faktoren vernachlässigt: »Sowohl für Lyotard wie für Kristeva haben diese ästhetischen Überlegungen [zur Postmoderne, E.S.M.] dabei durchaus politische Implikationen und vermitteln politische Impulse. Dennoch wäre zu überlegen, ob es nicht auch hier – wie bei Barthes – um einen Rückzug aus dem im engeren und weiteren Sinn Politischen handelt und inwieweit eine derartige Blockierung des Politischen durch ästhetische Kategorien nicht letztlich doch unverbindliche Mandarinatspraxis bleibt bzw. auf eine theoretisch nicht abgedeckte Expansion des Ästhetischen hinausläuft« (Huyssen/Scherpe 1997: S. 39).

²⁶ Huyssen macht deutlich, wie der Begriff der Moderne im Kontext poststrukturalistischer Theoriebildung vor allem im Sinne des französischen *modernité* als Modernismus verstanden werden sollte. Vgl. Huyssen/Scherpe 1997: S. 27.

Strukturhomolog zu Adornos Kritik an der Kulturindustrie drückt sich bei Lyotard ein grundsätzliches Unbehagen an Kulturprodukten aus, die den »Kompromiss mit dem Markt« nicht scheuen, und so erscheint es als unmöglich, dass kulturindustrielle Erzeugnisse an der Idee *postmoderner* Kunst teilhaben könnten. Stattdessen wird von Lyotard für diejenigen Phänomene, die an der modernen Kulturindustrie teilhaben, der Begriff des ›Transavantgardistischen‹ pejorativ ins Spiel gebracht und auf eine klassisch bildungsbürgerliche Weise keinen Zweifel daran gelassen, warum solche Produkte ökonomisch erfolgreich und populär sind: weil sie aus Kunst kitschige »Nicht-Kunst« machten:

Heißt die Macht nicht Partei, sondern Kapital, so erweist sich die ›transavantgardistische‹ oder, im Sinne von Jenks, ›postmoderne‹ Lösung adäquater als der bloße Antimodernismus. Eklektizismus ist der Nullpunkt zeitgenössischer Bildung: Man hört Reggae, schaut Western an, isst mittags bei McDonald und kostet zu Abend die heimische Küche, trägt französisches Parfum in Tokio, kleidet sich nostalgisch in Hongkong, und als Erkenntnis tritt auf, wonach das Fernsehquiz fragt. Es ist leicht, für eklektische Werke ein Publikum zu finden. Indem die Kunst zu Kitsch wird, schmeichelt sie dem Durcheinander, das den ›Geschmack‹ des Liebhabers beherrscht (Lyotard 1990. S. 40).

Bis in die semantischen Feinheiten hinein lassen sich hier Erklärungsmuster wiederfinden, die wir bereits bei Schlegels frühromantischer Konzeption an prominenter Stelle identifiziert haben: 1) Der Aspekt der mangelnden Bildung wird hier in Form eines »Nullpunktes« paraphrasiert 2) Eine so verfahrenende Kulturproduktion rutsche unweigerlich in den Kitsch (man erinnere sich an das »Fade« bei Schlegel) und 3) das damit verbundene Durcheinander reaktualisiert den schon bei Schlegel anzutreffenden Topos von der »*verworrenen* Dürftigkeit« niederer Kunst, die nicht von einem Prinzip (außer dem der schnellen Vermarktung) geleitet sei.²⁷

Die Beispiele Lyotards, allen voran Barnett Newman und James Joyce, verharren im Feld der durch Kanonisierung und Konsekration sich definierenden Hochkultur modernistischer Prägung; nicht von der Hand zu weisen ist deshalb eine mögliche Kritik, die sich auf den *praxeologischen Gap* der

²⁷ Vgl. Kapitel I, 1 dieser Arbeit.

postmodernen französischen Theoriebildung bezieht (damit durchaus in gewisser Analogie zu Daths Hasstirade aus dem Romanessay) und der bei Maderthaler und Musner folgendermaßen formuliert wird:

Gerade die avanciertesten Positionen der neueren Kulturstudien [...] haben die zentralen sozioökonomischen Kategorien von Macht und Ohnmacht, von Herrschaft und Unterordnung zunehmend aus den Augen verloren, Politik und Ökonomie als Konstitutiva von Gesellschaft nicht mehr wahrgenommen und das politisch-ökonomische bzw. gesellschaftsdiagnostische Potenzial weitgehend ausgeklammert. Eine Postmoderne, die angetreten war, die Distinktion zwischen Hochkultur und Populärkultur, der (politischen) Linken und Rechten, Bild und Realität, Wahrheit und Fiktion, Ethik und Ästhetik, Kultur und Ökonomie neu zu verhandeln, zelebrierte so – ironischerweise – bloß eine Philosophie der Differenz (Maderthaler/Musner 2008: S. 19).

Aus dieser Perspektive wäre es nicht verfehlt zu behaupten, dass das Postmoderne-Konzept Lyotards letztlich als ein Resultat einer spezifisch scholastischen Sicht verstanden werden kann.²⁸ Als Resultat dieser scholastischen Perspektive kann die Exklusion jeglicher populärkultureller Produktion aus dem Bereich postmoderner Kultur gesehen werden.²⁹

Wie Huyssen verdeutlicht, kritisieren die für die erweiterte Postmoderne-Debatte für wichtig erachteten Beiträge der französischen Poststrukturalisten massenkulturelle Phänomene, gerade weil sie *keine* Theorie der Postmoderne auf Basis gesellschaftstheoretischer und soziokultureller Veränderungs-

²⁸ Mit der »scholastischen Sicht« ist eine Denkhaltung gemeint, die vornehmlich aus der Suspendierung gesellschaftspolitischer Zusammenhänge entstehen konnte und ein theoretisches und theoretisierendes Denken apostrophiert, das als Existenzbedingung den Bruch mit der *usus vitae* (dem praktischen Leben) besitzt. Vgl. dazu auch Bourdieu 1998: S. 203ff.

²⁹ Die in *Das postmoderne Wissen* im Bereich des Epistemologischen erkannte und zugleich geforderte Paralogie (d. h. das gleichwertige Nebeneinander) wissenschaftlicher Aussagen (vgl. Lyotard 1993: S. 175) steht in diesem Zusammenhang in einem interessanten Spannungsverhältnis zu den ästhetischen Überlegungen zur Postmoderne. Denn gerade hier kommt ein bestimmter Habitus zum Vorschein, der in modernistischer Manier sowohl die bürgerliche Kunst als auch die moderne Populärkultur als entfremdende Konsumkultur abqualifiziert und damit doch gerade selbst eine ausgrenzende, nicht-paralogische Rhetorik an den Tag zu legen scheint.

prozesse liefern, sondern an die künstlerischen Verfahrensweisen klassischer Modernisten anknüpfen. Huyssen schreibt:

Kein Zweifel besteht daran, daß die poststrukturalistische Theoriebühne vorwiegend mit klassischen Modernisten besetzt ist: Flaubert, Proust und Bataille bei Barthes, Nietzsche und Heidegger, Mallarmé und Artaud bei Derrida; Nietzsche, Magritte und Bataille bei Foucault; Mallarmé und Lautréamont, Joyce und Artaud bei Kristeva; Freud bei Lacan, Nietzsche und Bataille bei Baudrillard; Nietzsche und Adorno bei Lyotard. Die Liste ließe sich fortsetzen. Die prägenden Feindbilder sind immer noch Realismus und Repräsentation, Massenkultur und Standardisierung, Grammatik, Kommunikation und der angeblich allmächtige Gleichschaltungsdruck des modernen Staates. Anstatt uns eine Theorie der Postmoderne zu bieten und diese Theorie durch Analyse gegenwärtiger Kulturphänomene zu entwickeln und zu stützen, konzentriert sich der Poststrukturalismus meist auf eine Archäologie der Moderne und liefert eine Theorie des Modernismus im Stadium seiner Erschöpfung (Huyssen 1997: S. 33).

Das Fehlen sozialwissenschaftlicher Evidenzen, die sich aus den soziokulturellen und gesellschaftlichen Veränderungsprozessen ergeben,³⁰ lässt sich im ästhetischen Postmoderne-Diskurs französischer Provenienz nicht zuletzt als eines der problematischen Hinterlassenschaften Nietzsches begreifen (vgl. z. B. Funke 2007: S. 101ff.).³¹ Wolfgang Welsch, ein Anhänger Lyotardschen Denkens, schreibt in seinem Aufsatz über die »aktuellen Denker«, welche *ästhetische Denker* seien, zurecht:

In der aktuellen Debatte besteht eine auffällige Prominenz ästhetischen Denkens. Etliche Paradedenker der Gegenwart sind ästhetische Denker. Gewiß: Prognostiziert ward das schon lange, von Nietzsche nämlich, der 1886 in der Vorrede zur *Geburt der Tragödie* die Forderung erhob, fortan ›die Wis-

³⁰ Moritz Baßler macht auf diesen Umstand aufmerksam, wenn er festhält: »Selbstzitate, Ironie, Intertextualität, historische Nebenordnung – das ist für jeden, der an den Texturen der Klassischen Moderne geschult wurde, vertrauter Boden. Daß die Einkaufsstraße nebenan, das Fernsehprogramm oder das Jugendzimmer in all diesen Dingen längst postmoderner waren als jede hochkulturelle Zitatkultur, geriet dabei wieder aus dem Blick« (Baßler 2007: S. 440).

³¹ Vgl. dazu auch Peter V. Zima, der den Literaturwissenschaften die Aufgabe zuschreibt, sozialwissenschaftliche Theoreme, die bewiesenermaßen handfeste Erkenntnisse liefern, gegen »die Rhetoriken der Postmoderne zu verteidigen« (Zima 1997: S. 235ff.).

senschaft unter der Optik des Künstlers zu sehn«. Eingelöst aber wird dieses Nietzschesche Projekt erst in der Gegenwart (Welsch 1990: S. 45).

An Stimmen, die diesen Einfluss des Nietzscheschen Denkens auf die postmoderne Ästhetik diagnostizieren, mangelt es nicht, und in der Tat lassen sich entscheidende Momente des französisch geprägten Postmoderne-Diskurses als Paraphrasierungen wesentlicher Denkfiguren Nietzsches lesen.³² Die bei Lyotard angezeigte (scheinbar) anti-idealistische Ästhetik eines postmodernen Erhabenen und die damit verknüpfte Kritik an der »Massenkultur« kann bei genauerer Betrachtung als geistiges Erbe Nietzsches begriffen werden. Sein ambivalentes Erbe besteht darin, einen starken anti-idealistischen Diskurs angestoßen zu haben, und zwar einerseits gegen den deutschen Idealismus Kantischer und Hegelscher Prägung im allgemeinen sowie andererseits gegen das Christentum mit ihren idealistischen Konzepten von »Geist«, »Gott«, »Ich«, »Seele« etc. im Besonderen.³³ Zugleich hat sich Nietzsche explizit gegen eine *Demokratisierung* des Geschmacks ausgesprochen und positionierte sich klar gegen die ästhetischen Geschmackspräferenzen der breiten sozialen Schichten, was ihn zweifellos zu einen der ersten Kritiker und Analytiker der modernen Massenkultur macht.³⁴ Genau von diesem an Nietzsche ablesbaren *modernen* Habitus, der gegen den aufkommenden »Massengeschmack« sowie gegen den etablierten bürgerlichen

³² So auch Zima: »Tatsache ist, daß Lyotards Frühschriften nicht so sehr als Versuche gelesen werden sollten, Marxismus und Psychoanalyse zur Synthese zu bringen, sondern als Plädoyers für einen nietzscheanischen, dionysischen Vitalismus, der auch bei Foucault, vor allem bei Deleuze und Guattari, zur Triebfeder nachmodernen Denkens wird« (Zima 2001: S. 151).

³³ Für Nietzsche stellen diese Begriffe nichts anderes als »[l]auter imaginäre Ursachen« dar (Nietzsche 1999, KSA VI: S. 181).

³⁴ So nennt Leo Löwenthal Nietzsche auch den »unübertrefflichen Kritiker und Analytiker der modernen Massenkultur, wenn nicht überhaupt ihr Entdecker« (Löwenthal 1990: S. 14). Siehe zu Nietzsches Kritik an der Massenkultur auch Renate Reschkes Aufsatz *„Pöbel-Mischmasch“ oder vom notwendigen Niedergang aller Kultur. Friedrich Nietzsches Ansätze zu einer Kulturkritik der Masse* (Reschke 1992).

Geschmack Position bezieht, ist die Rhetorik Lyotards und anderer einflussreicher Denker französischer Provenienz beeinflusst.³⁵

*

Mit der soeben skizzierten Argumentationslinie Lyotards ist es offensichtlich, dass sein Begriff von ›Postmoderne‹ für die hier im Fokus stehenden Kulturprodukte mitsamt ihrer Darstellung ästhetischer Drastik unbrauchbar erscheint. Durch den starken Rekurs auf eine arrivierte künstlerisch-philosophische Tradition geht bei Lyotard nicht nur die »konkrete Postmodernisierung unserer Lebenswelt« aus dem analytischen Blickfeld verloren (Baßler 2007: S. 436); ebenso wird auf diese Weise die historisch aufgebaute Grenze zwischen Hoch- und Populärkultur eindeutig zugunsten modernistisch-kulturelitärer Texte verfestigt.

Für das Konzept einer populärkulturellen Ästhetik des Drastischen, wie es von Schlegel bis hin zu Dath destillierbar ist, lassen sich jedoch weitgehende Konsequenzen erkennen, denn das semantische Potenzial des Drastischen wird nicht einfach ignoriert oder im Zuge der Lyotardschen Affinität zu antirealistischen und antimimetischen Strukturen disqualifiziert; vielmehr ist der Moment der *sinnlichen* Überwältigung, der für den Drastikeffekt entscheidend ist, fester Bestandteil des Erhabenheitskonzeptes, welches auch von Lyotard schließlich aufgegriffen und explizit ins Feld geführt wird, um seine Theorie postmoderner Kunst zu erläutern. Genau dieser Aspekt der Überwältigung könne dabei grundsätzlich als das übergreifende Moment der unterschiedlichen Erhabenheitskonzepte verstanden werden, wie Torsten Hoffmann in seiner Studie über das Erhabene festhält:

³⁵ So schließt auch Barthes die Kulturindustrie, verstanden als »Massenkultur«, in Adorno-Manier kategorisch aus dem Bereich der produktiv-exzessiven Wiederholung aus, die in das »Nichts des Signifikats« eingehe (vgl. Barthes 1996: S. 63) und verweist diese in den Bereich der schändlichen Wiederholung: »Die entartete Form der Massenkultur ist die schändliche Wiederholung: wiederholt werden Inhalte, die ideologischen Schemata, die Verkleisterung der Widersprüche, aber die oberflächlichen Formen werden variiert: ständig neue Bücher, Sendungen, Filme verschiedene Stories, aber immer derselbe Sinn« (Barthes 1996: S. 63).

In den unterschiedlichen Bestimmungen des Erhabenen bleibt allein die ihm zugeschriebene Wirkung auf den Betrachter konstant: Danach bezeichnet das Wort ›erhaben‹ eine mentale oder körperliche Überwältigungserfahrung, bei der sich Faszination und Entsetzen mischen (Hoffmann 2006: S. 6).

Integriert in die moderne ästhetische Theorie des Erhabenen seit Edmund Burke und Kant ist das Moment der Wahrnehmung von Schmerz, Angst, Schrecken, kurz von Unlust. Sowohl das Konzept des Drastischen als auch die Erhabenheitsästhetik verstoßen gegen das klassizistische Schönheitsideal, indem wirkungsästhetisch das »interesselose Wohlgefallen« im Sinne Kants außer Kraft gesetzt wird. Beide Begriffe besitzen damit *prima facie* eine semantische Zone der Überlappung. Es überrascht deshalb nicht, dass sich durch diese Konstellation ein noch weithin ungeklärtes Spannungsverhältnis existiert zwischen dem, was in ästhetischen Kontexten als *drastisch* verstanden werden kann und dem in der ästhetischen Theoriebildung äußerst prominenten Begriff des ›Erhabenen‹.

Wie gezeigt, besitzt das Konzept des Drastischen bereits bei Schlegel sowohl rhetorische als auch klar wirkungsästhetische Momente und erinnert allein aus diesem Grund an die Doppelstrukturierung des Erhabenen bei Pseudo Longinus, die er in seiner Schrift *Pery Hypsous* ausbreitet. Auch bei Longinus besitzt das Erhabene einen rhetorischen sowie ästhetisch-sensualistischen Pol; das Erhabene bezeichnet bei ihm sowohl einen rhetorischen Stilbegriff als auch das Vermögen, bei Zuhörern äußerst wirkungsvoll zu sein (vgl. Longinus 1983). Ausgehend von diesen semantischen Gemeinsamkeiten erscheint es also nicht unplausibel, wie Thomas Melle zu argumentieren, dass das Drastische letztlich nichts anderes sei als eine konzeptuelle Neuauflage des Erhabenen:

Das Drastische wäre [...] als aktualisierte Version des Erhabenen zu fassen. Im achtzehnten Jahrhundert beerbt das Erhabene die Position des suspendierten Gottes – in der Kunst allein sind noch privatkultische Erfahrungen zu haben, wie heute bei Techno-Raves, Heavy-Metal-Konzerten, Splatterfilmen. Kant sah die Schönheit als Parameter der Qualität, das Erhabene als Parameter der Quantität. Beim Schönen nähmen wie bei den schönen Gegenständen auf die Zweckmäßigkeit ihrer Form Bezug. Anders beim Erhabenen: Hier ist das Objekt der Form nach [...] zweckwidrig für unsere Urteilskraft, unangemessen unserm Darstellungsvermögen, und gleichsam gewalttätig für die

Einbildungskraft. Drastischer geht es kaum. Zentral ist dabei, dass dieses Gefühl der Unangemessenheit des Gegenstand [sic] für unsere Einbildungskraft mit einem Wohlgefallen verbunden sein kann. Das Erhabene wäre also, ganz wie die Drastik: *negative Lust*« (Melle 2014: S. 27).

Melle konzentriert sich auf eine zweifellos vorhandene semantische Übereinstimmung, die durch Burkes und Kants Erhabenheitskonzepte entsteht, nämlich auf den Moment der gewalttätigen Überwältigung der Einbildungskraft. Doch ist es gerade die *Distanz*, die als Voraussetzung für die Lust an diesem erhabenen Überwältigungsgefühl figuriert, welche die klare Grenze zum Konzept des Drastischen markiert. Das Unlustgefühl kann gemäß der Theoriegeschichte des Erhabenen nur zu einem lustvollen Erhabenheitsgefühl führen, wenn diese Affekte aus einer sicheren Distanz heraus produziert werden: »Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender«, so Kant, »je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden« (Kant 2004: S. 185). Auch und gerade das Konzept des ästhetisch Erhabenen lebt mit anderen Worten vom Paradigma der Distanz. Torsten Hoffmann resümiert in seiner Arbeit über das Erhabene dementsprechend auch: »Zudem handelt es sich ganz im Einklang mit den Texten von Burke, Kant und Schiller, von Lyotard, Seel und Schrott um eine bloß vorgestellte, mithin bei einer distanzierten Betrachtung sich entwickelnde Gefährdung des Subjekts« (Hoffmann 2006: S. 63).

Nun wurde gezeigt, wie konstitutiv eine umfassende *Distanzminimierung* dagegen für die drastische Erfahrung ist,³⁶ der eigentliche Unterschied wird jedoch erst in den Implikationen vollends sichtbar, die sich aus dieser Grundsituation ergeben. Denn das erhabene Überwältigungsgefühl besitzt – bei allen Brüchen und Differenzen – eine von Burke bis Lyotard identifizierbare Verbindung zum Unendlichen, Undarstellbaren, zur Ungewissheit. Auch und gerade bei Schlegel selbst ist das Erhabenheitsgefühl gerade kein Zustand, der auf die Affektivität gerichtet wäre, sondern ein »*Gefühl*«, das in »Analogie mit dem *Bewußtsein des Unendlichen*« stehe (KSA XII: S. 7) und damit

³⁶ Vgl. dazu Kapitel I, 5 dieser Arbeit.

auf ein Moment jenseits des Sinnlichen fokussiert sei.³⁷ Bereits bei Burke ist nicht nur der »terror«, sondern auch die »obscurity« ein wichtiger wirkungspsychologischer Inbegriff des Erhabenen (vgl. Burke 1989: S. 93ff.), womit ein Prozess der *Vergeistigung des Sinnlichen* angedeutet wird, der im Drastischen nur dort angesiedelt werden könnte, wo es – gemäß der vorliegenden Terminologie – um eine stark heteronome Form der Drastik geht.³⁸ Die Vorstellung des Erhabenen ist mit anderen Worten metaphysisch geprägt und gekennzeichnet durch einen Übergangsprozess vom Sinnlichen zum Unsinnlichen (vgl. auch Hoffmann 2006: S. 25). Das Erhabene in seiner Semantisierung bleibt somit im Vergleich zum Drastischen eine klar kognitive, psychologische Kategorie, oder, wie Jürgen Nieraad schreibt, eine Kategorie der »Verdrängung«.³⁹

Allein die Rede von der Darstellung des Nicht-Darstellbaren als die zentrale Gedankenfigur des Erhabenen evoziert eine begriffliche Abstraktionsbewegung vom sinnlich überwältigenden Ausgangsmaterial, die konträr zu den semantischen Schwerpunktsetzungen des Drastik-Begriffes steht. Welsch hebt diesen so wichtigen Aspekt des Noumenalen im Erhabenen noch einmal hervor, wenn er – Lyotard zitierend – schreibt:

Als reflektierende ist die Kunst der Moderne ein Unternehmen nicht mehr nur der Sinne, sondern auch des Geistes und Denkens. Sie wendet sich ausdrücklich gegen die Beschränkung aufs bloße Sehen und aufs bloß sinnliche Wahrnehmen überhaupt. So war Buñuels Schnitt durch das Auge (*Un Chien andalou*, 1928) eine exemplarische Tat dieser modernen Kunst. »Die ›modernen‹ Maler entdecken, daß sie etwas darzustellen haben, das ... nicht darstellbar ist. Sie beginnen die vermeintlichen ›Gegebenheiten‹ des Visuellen in einer Weise umzuwälzen, die sichtbar macht, daß das Gesichtsfeld Unsichtbares verstellt, und die verlangt, daß das Bild nicht nur im Auge entsteht, sondern auch im Geist.« [Lyotard 1985: 97] Durch diesen Zug zum Denken und durch die Aufmerksamkeit auf das Unsichtbare wird diese Kunst – zumindest tendenziell – zu einer Kunst des Erhabenen. Denn indem sie Momente ins Spiel zu bringen sucht, die nicht sichtbar, sondern nur denkbar sind, knüpft

³⁷ »Erhaben nennt er [Schlegel] die Wirkung des Unendlichen, Übersinnlichen auf das Gemüt« (Krause 2001: S. 211).

³⁸ Vgl. zum Spannungsverhältnis von *terror* und Drastik auch Kapitel IV, 1 dieser Arbeit.

³⁹ Vgl. dazu auch Nieraad 1994: S. 68-98.

sie ihrer Struktur nach an das Erhabene an, das schon Kant ein »Geistesgefühl« genannt hat, weil es die »Erweckung des Gefühls eines übersinnlichen Vermögens in uns« bedeutet, welches die Fähigkeiten der Einbildungskraft prinzipiell überschreitet. Eine derartige Kunst ist – mit einem Wort von Paul Klee gesagt – rein diesseitig nicht zu fassen; sie spielt vielmehr ständig auf etwas an, was nicht dargestellt, sondern nur im Ausgang von der künstlerischen »Darstellung« (die eigentlich eine Nicht-Darstellung ist) gedacht werden kann (Welsch 1990: S. 88-89).

Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, wie das Erhabene und das Drastische als zwei klar unterscheidbare ästhetische Konzepte verstanden werden müssen. Beide Kategorien können zwar als *Erfahrungen der Überschreitung* begriffen werden, funktionieren aber konzeptuell auf unterschiedlichen Ebenen. Die ästhetische Kategorie des Erhabenen basiert letztlich fundamental auf der Unfähigkeit des Subjektes, einen adäquaten sinnlichen Gegenstand zur Darstellung eines begrifflichen Konzeptes hinzuzudenken. Durch diesen Riss, der zwischen einer begrifflichen Idee und dem Darstellungs- und Einbildungsvermögen verläuft, besitzen künstlerische Erhabenheitsmomente damit einen zutiefst symbolischen Charakter; sie verweisen letztlich auf eine transzendente Realität. Dem Erhabenen ist semiotisch betrachtet somit wesentlich ein sinnbildliches und idealistisches Moment eigen, das dem Konzept des Drastischen abgeht. Drastische Kunst hingegen oszilliert auf eine wesentlich andere Art zwischen den Bereichen der Einbildungskraft und des Vorstellungsvermögens. Die drastische Szene lebt von der Idee der schonungslosen Darstellbarkeit, des Hinschauens und Zeigens, und zwar konstitutiv bis zu den Grenzen des Erträglichen. Drastik, verstanden als genreübergreifende Darstellungskategorie, ist als Strategie gegen die Idee vom Nicht-

Darstellbaren begreifbar; es ist gerade die Idee des Nicht-Darstellbaren, die in einer Ästhetik des Drastischen prinzipiell abgewiesen wird.⁴⁰

Das Erhabene – auch bei Lyotard – ist und bleibt verbunden mit ontologisch-metaphysischen Koordinaten wie Schein und Sein, Repräsentation und Idee, und ist damit in seinen klassischen Theoretisierungen als eine metaphysische Kategorie erkennbar. Drastik dagegen kann als eine explizit diesseitige oder immanente Figur verstanden werden, denn auch wenn Drastik Momente einer als erhaben bezeichneten Erfahrung besitzt, sind diese gerade ohne den metaphysischen Fluchtpunkt zu konzipieren, den das Konzept des Erhabenen so wesentlich integriert hat.⁴¹ Hier also von einer Aktualisierung des traditionellen Konzeptes des Erhabenen zu sprechen, als einen Schrecken, der sich mit Lust vermischt, ist unzureichend. Man kann zwar sagen, dass das Drastische eine gemischte Emotion darstelle, doch geht es mitnichten um ein Gefühl der Ohnmacht gegenüber dem Unbegreiflichen, Undarstellbaren oder Übermächtigen.

Drastik gewinnt ihre partikularen semantischen Konturen vielmehr genau dort, wo das Erhabene aufhört oder aber nicht zu beginnen hat; also genau dort, wo es nicht mehr bzw. noch nicht um die Anspielung auf eine über-sinnliche Idee geht.

⁴⁰ In eine ganz ähnliche Richtung argumentiert auch Giuriato: »Verfahrenstechnisch unterscheidet sich Drastik von anderen Figuren [...] dadurch, dass sie mit emphatischer Eindringlichkeit etwas vor Augen zu führen versucht, was sich der Darstellbarkeit grundsätzlich entzieht. Das Gebot zu immer größerer Deutlichkeit setzt sich mit Nachdruck in der Welt der Körper fort und zeitigt physische Wirkungen« (Giuriato 2015: S. 201). Ob es bei Drastik aber *generell* um die Darstellung eines auch von Giuriato bezeichneten »Etwas« geht, das sich der »Darstellbarkeit grundsätzlich entzieht«, muss hier in Frage gestellt werden.

⁴¹ Als eine Art *mise en abyme* dieses Unterschiedes kann die Differenzierung zwischen den Konzepten des *terror* und *horror* angesehen werden, die sich im Umfeld der *gothic novel* herausgebildet hat. Vgl. dazu auch Kapitel IV, I dieser Arbeit.

b) Fiedlers populäre Postmoderne und das Drastische

Etwa ein Jahrzehnt vor Lyotards *La condition postmoderne* skizziert Leslie A. Fiedler in seinem auch für die deutsche Postmoderne-Debatte zentralen Aufsatz »Cross the Border – Close the Gap!« eine zu Lyotards Überlegungen vielfach konträre Vorstellung von »postmoderner« Kunst und Literatur. Fiedlers Beitrag stieß dabei eine große Kontroverse innerhalb des deutschsprachigen literarischen Feldes der späten 1960er Jahre an, weil hier nicht nur ein Abgesang auf den literarischen Modernismus zelebriert, sondern auch die Erneuerung der Literatur durch die Verwendung bestimmter Stoffe und Verfahrensweisen gefordert wird, die gemeinhin dem wenig erstrebenswerten Bereich des sogenannten »Trivialen« zugesprochen werden (vgl. Wittstock 1994).

Im Gegensatz zu Lyotard, der Joyce und Proust als »postmoderne« Autoren ausweist (Lyotard 2007: S. 46ff.), beschreibt Fiedler die Moderne und Postmoderne zunächst aus einer dezidiert literaturhistorischen Perspektive,⁴² so dass die genannten Autoren eindeutig im Feld des literarischen Modernismus verortet und mit Blick auf die seinerzeit zeitgenössische Literaturproduktion für obsolet deklariert werden:

The kind of literature which had arrogated to itself the name Modern [...] is *dead*, i.e., belongs to history not actuality. In the field of the novel, this means that the age of Proust, Mann, and Joyce is over; just as in verse that of T. S. Eliot, Paul Valéry, Montale and Seferis is done with (Fiedler 1971: S. 461).

Gegen diese avancierten modernistischen Schreibweisen und literarischen Traditionslinien führt Fiedler nun signifikante Merkmale der Populärkultur

⁴² Bei aller berechtigten Kritik, die man an Fiedlers Umgang mit dem Begriff des Modernismus ausüben kann (vgl. Holthusen 1994: S. 61ff.), erscheint es eindeutig, dass Fiedler damit die Formen avancierter Literatur zwischen ca. 1910-1950 im Blick hat (»The kind of literature [...] whose moment of triumph lasted from a point just before World War I until one just after World War II« Fiedler 1971: S. 461). Auch wenn dieser Zeitraum selbst noch einmal auf plausible Weise weiter differenziert werden könnte, wie etwa Peter V. Zima in seiner Studie *Moderne / Postmoderne* darlegt (vgl. Zima 2011: S. 223-272), indiziert der Begriff der Postmoderne bei Fiedler eine im Gegensatz zu Lyotard historisch klar umrissene, eigene Formation, die sich zudem – wie noch weiter zu zeigen sein wird – von der Sphäre der Autonomieästhetik abgesetzt werden kann.

ins Feld, die er unauflöslich mit dem Begriff der ›Postmoderne‹ bzw. der ›postmodernen‹ Literatur verknüpft. Er nimmt auf diese Weise einen ganzen Bereich der Kulturproduktion in den Fokus des Postmoderne-Begriffs, der in der französischen Debattenlinie bei Lyotard keinen ausschlaggebenden Anklang gefunden hat – und wenn, dann lediglich als Negativfolie, verdichtet im Begriff des ›Transavandgardismus‹. Für Fiedler geht es nicht um eine Postmoderne, verstanden als Ende historischer und sinngebender Metanarrationen, sondern vielmehr um einen neuen Begriff von Kultur, der sich nicht mehr in der kanonischen Dualität von Hoch- und Massenkultur erschöpft. Postmoderne Kulturproduktion wird bei ihm in einem direkten Zusammenhang zur Massenkultur gesehen und unterscheidet sich damit nicht nur fundamental von der Lyotardschen und Welsch’schen Herangehensweise, die die Postmoderne gerade »aus dem Geist der modernen Kunst« ableiten, sondern beinhaltet auch spezifische semantische Akzentuierungen, die in der nachfolgenden Rezeptionsgeschichte oft nicht ausreichend berücksichtigt wurden und hier von besonderer Bedeutung sind. An Fiedlers Ausführungen sind dabei mindestens zwei Sachverhalte von herausgehobener Bedeutung, die grob in zwei unterschiedliche Argumentationsperspektiven gefasst werden können und die kultursoziologisch-medientheoretischer sowie ästhetischer Natur sind.⁴³

1. – Was Fiedler eigentlich zum konstitutiven Definitionselement einer literarischen bzw. künstlerischen Postmoderne macht, ist eine im Vergleich zur modernen Vorstellung einer zweckfreien Kunst sich durchsetzende *Heteronomieästhetik*. Hinter Fiedlers provokativen Forderung an den postmodernen Künstler, Elitäres und Populäres, Wahrscheinliches und Wunderbares, Wirk-

⁴³ Fiedlers These von der Notwendigkeit einer neuen Literaturkritik, die den Elitenstatus des traditionellen und etablierten Kritikers für obsolet erklärt, muss als eine weitere wichtige Überlegung angesehen werden, soll angesichts des vorliegenden Forschungsinteresses jedoch bewusst vernachlässigt werden. Es sei nur darauf verwiesen, dass dieser Gedanke einer neuen Form von literarisch-künstlerischer Kritik in Fiedlers literaturkritischen Schriften bereits seit Mitte der 1950er Jahre zu finden ist und sich in vielen Aspekten mit den Gedanken Susan Sontags deckt, die sie in ihrem Aufsatz *Against Interpretation* ausgebreitet hat.

lichkeit und Mythos, Bürgerlichkeit und Phantastik, Professionalität und Amateurstatus sowie und vor allem jung und alt zu verbinden (vgl. Fiedler 1971: S. 480), steht die Überzeugung, dass das Festhalten an der klassischen Unterscheidung der künstlerischen Produktion in high und low nichts anderes sei, als das »verschleierte Klassenvorurteil« zu reproduzieren, das dem modernen bürgerlichen Kunstverständnis seit dem 18. Jahrhundert zugrunde liege. In diesem Sinne sei es gerade die postmoderne Pop-Kultur, die durch »parody«, »exaggeration«, »grotesque emulation« der klassischen Vorbilder (Fiedler 1971: S. 478) sowie die Übernahme und humoristische Überzeichnung (*camping*) populärer Formen⁴⁴ einen Krieg gegen »jene anachronistischen Überbleibsel führt«, die seit »Mitte des 18. Jahrhunderts« existieren (Fiedler 1994: S. 31).

Fiedler greift durch diese Argumentationslinie einen als kultursoziologisch zu bezeichnenden Ansatz auf, der durch die Praxis der Cultural Studies sowie die einige Jahre später entstandenen, groß angelegten Studien Bourdieus wissenschaftliche Legitimierung erfährt.⁴⁵ Die mitunter harsche Kritik, die Fiedler von Seiten etablierter deutscher Schriftsteller erfahren hat (vgl. Wittstock 1994), korreliert dabei bezeichnenderweise mit der Beobachtung Bourdieus, dass ein solcher Versuch einer Umwertung der geltenden Werte im künstlerisch-ästhetischen Feld, wie ihn Fiedler propagiert, gerade von den Vertretern und Fürsprechern autonomieästhetischer Vorstellungen von Kunst als inakzeptable Grenzüberschreitung verstanden werden muss. So formuliert Bourdieu an einer Stelle eine zum Fiedler-Kontext zutreffende Beobachtung, wenn es heißt: »Und das Unerträglichste in den Augen derer, die sich für die Inhaber des legitimen Geschmacks halten, besteht *vor allem*

⁴⁴ In den deutschen Übersetzungen von Fiedlers Essay wird das von ihm in Anführungszeichen gesetzte »*camping*“ of Pop forms« durchgehend mit »Verfeinerung von Pop-Formen« übersetzt, was eine sehr diskussionswürdige Auslegung darstellt, da es suggeriert, dass Fiedler mit diesem Ausdruck eine ästhetisch qualitative Aufwertung des populären Ausgangsmaterials meint.

⁴⁵ Damit sind in erster Linie die Beobachtungen aus seinen beiden Studien *Die feinen Unterschiede* (1979) und *Die Regeln der Kunst* (1992) gemeint.

anderen in der frevelhaften Vereinigung von Geschmacksrichtungen, die der Geschmack auseinanderzuhalten befiehlt« (Bourdieu 1987: S. 106).⁴⁶

Dass die postmodernen Pop-Künstler dabei die »Kompromisse des Marktplatzes« nicht nur nicht fürchten, sondern offensiv für ihre eigene Produktion nutzen (vgl. Fiedler 1971 S. 469), ist in diesem Kontext zu lesen. Es geht mit anderen Worten nicht um die Propagandierung einer kommerziellen Kulturproduktion um ihrer selbst willen, sondern um die Tatsache, dass die Produktion von Kunst unter den Gesetzen der Vermarktung für Fiedler einen zeitgemäßen und effektiven *häretischen Akt* gegen die Selektionsmechanismen autonomieästhetischer Kunstauffassungen darstellt. Hinter dieser Positionierung steht eine Reflexion über sozio-ökonomische Veränderungsprozesse, die bei Lyotards ästhetischen Überlegungen letztlich keine tragende Rolle spielen. Im Grunde steht hinter Fiedlers Forderung, sich den Kompromissen des Marktplatzes zu öffnen, eine schwer von der Hand zu weisen objektive Tatsache: nämlich die durch die kapitalistische Kulturindustrie veränderte Logik der kulturellen Produktion, die schon Benjamin auf den Punkt brachte, als er schrieb: »Indem das Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit die Kunst von ihrem kultischen Fundament löste, erlosch auf

⁴⁶ In ganz besonderem Maße lässt sich diese Beobachtung auf die äußerst kritischen und sehr bildungsbürgerlichen Ausführungen Hans Egon Holthusens applizieren. Neben etymologischen Ausflügen zum Begriff ›modernus‹, um mit Ernst Robert Curtius und Friedrich Schlegel gegen Fiedlers Verständnis von Modernism zu argumentieren, heißt es bei ihm an einer Stelle schließlich: »Für einen nicht sehr glücklichen Einfall muß ich es halten, wenn jemand die ›Helden‹ oder ›Anti-Helden‹, die in den ›comics‹ (der langweiligsten Ausgeburt der amerikanischen ›Massenkultur‹) ihr Wesen treiben, ausspielt gegen die Helden von Troja. Kaum wage ich daran zu erinnern, daß Homers Werk den Ruhm von zweieinhalb Jahrtausenden auf sich versammelt und ganz andere Mutationen des Bewußtseins überdauert hat als den Katzensprung von Eliot zu Mr. Vonnegut jr., denn schon ein solcher Hinweis grenzt an Majestätsbeleidigung« (Holthusen 1994: S. 62).

immer der Schein ihrer Autonomie« (Benjamin 1977: S. 22).⁴⁷ So hat – unabhängig von der Kritik, die Fiedlers Überlegungen provoziert haben – die historische Entwicklung gezeigt, dass seine zentralen Thesen zur Postmoderne als einer nicht mehr dichotomisch säuberlich trennbaren Kulturproduktionsform im Vergleich zur französisch geprägten Debattenlinie auf breiter Front Realität geworden sind. Thomas Hecken fasst diesen Aspekt folgendermaßen zusammen:

Geht es um die Postmoderne, muss man differenzieren: Philosophische Überlegungen über das Ende der Geschichte oder die begrüßenswerte Verabschiedung der wissenschaftlichen Vernunft durch eine anarchische Pluralität von Sprachspielen sind außerhalb universitärer geisteswissenschaftlicher Qualifikationsschriften ohne Folgen geblieben – jene postmodernen Hoffnungen hingegen, die auf eine Aufhebung der strengen Grenze zwischen Hoch- und Popkultur abzielten, haben sich in beachtlichem Maße erfüllt (Hecken 2012: S. 8).⁴⁸

Die oft zitierte *Pluralisierung* im Sinne einer Vermischung von Hoch- und Populärkultur, wie sie Fiedler als neues Stilelement der postmodernen Literatur propagiert, trägt nun auch einen medientheoretischen Impetus, der implizit einem fundamentalen sozio-ökonomischen und technologischen Wandel Rechnung trägt, der als basal für die Entwicklung einer postmodernen Populärkultur angesehen werden muss. Fiedler verweist auf etwas Grundsätzliches, nämlich auf die Existenz einer modernen Massen-

⁴⁷ Auf eine ähnliche Weise wird die postmoderne »Problematik« von Zima eingeschätzt, wenn dieser auf die sozio-ökonomischen Transformationsprozesse eingeht und festhält, dass die »spätkapitalistische Gesellschaft in eine Wirtschaftsgesellschaft verwandelt« wurde, »in der die Autonomie der Kultur [...] prekär wird« (Zima 1997: S. 289). Die Konsequenzen dieser Heteronomisierung werden bei ihm jedoch konträr zu Fiedler und im Einklang zum Tenor Adornos beklagt. So spricht Zima unter anderem auch von einer »kulturindustriellen Scheinpluralität« (Zima 1997: S. 270).

⁴⁸ Freilich ist an dieser Stelle auf den Unterschied aufmerksam zu machen, der zwischen der Analyse des Raums der Kulturproduktion und den darauf aufbauenden Postulaten besteht, die Fiedler aufstellt. Denn zu den mehr als zweifelhaften Äußerungen des amerikanischen Literaturwissenschaftlers dürfte die Meinung gelten, dass diese neue postmoderne Pop-Kunst durch ihre Darstellungsweisen die Klassenunterschiede zerstöre. Die Zerstörung der Kunstautonomie ist nicht gleichzusetzen mit der Auflösung sozialer Klassenunterschiede.

kultur, die untrennbar verknüpft ist mit dem »schnellen Voranschreiten der Technologie« (Fiedler 1994: S. 27) und das heißt mit der Entwicklung der modernen Massenmedien und deren Einfluss auf die Kulturproduktion. Auch wenn seine These zweifelhaft erscheint, dass ein Medium, welches durch ein neueres abgelöst wird, automatisch zu einer Unterhaltungsform werde (vgl. Fiedler 1971: S. 466), so ist seine Fokussierung auf die Revolution der Massenmedien für ein adäquates Verständnis von postmoderner Kunst kaum zu überschätzen.⁴⁹ Die vergangenen Jahrzehnte haben gezeigt, wie Populärkultur und im speziellen die sogenannte Pop-Literatur sich konstitutiv durch einen medial erweiterten Referenzbereich auszeichnen. In Zeiten hochentwickelter Medienkulturen sind Literatur, Film und Musik zu Übergangs- und Überschreitungsphänomenen geworden, die sich permanent im Bereich der klassischen Kategorien von high und low bewegen. Die Medien zitieren sich untereinander; sie kopieren, adaptieren und erweitern Stoffe und Themen und popularisieren diese dadurch. Auf die Wichtigkeit der medialen Umwälzungen ist auch die französische Debattenlinie eingegangen, zentral wird dieser Aspekt etwa in den theoretischen Überlegungen Baudrillards. Insofern wäre es falsch davon zu sprechen, dass nur durch die von Fiedler in Gang gebrachte Postmoderne-Debatte eine Sensibilität für diesen Sachverhalt entstanden wäre. Der markante Unterschied liegt jedoch in der Bewertung dieser Entwicklung; während für Fiedler gerade die Nutzung derjenigen Formen, die »sich der Exploitation durch die Massenmedien am ehesten anbiete[n]« (Fiedler 1994: S. 28) ein wichtiger Schritt

⁴⁹ Als Einziger, der in der deutschsprachigen Debatte im Umfeld des Fiedler-Essays durchweg zustimmend auf die dort ausgebreiteten Thesen reagierte, schreibt Brinkmann: »Tatsächlich sind die entscheidenden, heute allgemein beherrschenden technischen Neuerungen in den USA ausgeprägt worden, und so stellt sich eine weitere Frage: inwieweit kulturelle Leistungen vom Stand der Technik unbeeinflusst sind und sein können, wollen sie relevant sein. Zweifellos besteht kein Abhängigkeitsverhältnis, doch wohl eine Wechselwirkung ist hier zu unterstellen. Um den neuen Trend der Literatur zu verstehen, ist es wichtig, nach der Auswirkung der neuen technischen Apparate zu fragen« (Brinkmann 1994: S. 72).

ist um Kunst und (zeitgenössisches) Leben näher aneinander zu rücken,⁵⁰ stellt der durch die Massenmedien in Gang gesetzte Paradigmenwechsel für Baudrillard bekanntlich so etwas wie den Verlust des Lebens oder, um seine eigene prägnante Formel hier zu bemühen, die »Agonie des Realen« dar (vgl. Baudrillard 1978).

2. – Aus Fiedlers Ausführungen lässt sich nun darüber hinaus eine ganz spezifische Vorstellung von postmoderner Kulturproduktion und Pop-Literatur herausdestillieren, die bislang aus Mangel an Differenzierung keinen signifikanten Niederschlag gefunden hat, und die nicht nur unterschieden ist von den berühmten Ausführungen Lyotards, Umberto Ecos (vgl. *Nachschrift zum ›Namen der Rose‹*) oder Ihab Hassans (vgl. *The Dismemberment of Orpheus*), sondern auch in einem Spannungsverhältnis steht zu den modernen Definitionsversuchen von Pop-Literatur, die den expliziten Bezug zu einer jeweils zeitgenössischen Alltagskultur oder aber in einem engeren Sinne den Bezug zu einer anglo-amerikanischen geprägten Popmusik-Tradition als konstitutiv ansehen (vgl. dazu auch Kapitel V, I).

Dieser neuen popliterarischen Schreibweise immanent ist eine erhöhte Sensibilität für das distanzlos Deutliche. Es geht um das Misstrauen gegenüber »self-protective irony« (Fiedler 1971: S. 463) und um den Verzicht auf alle Verschleierung (vgl. Fiedler 1971: S. 469). Nicht mit dem Pathos des hochkulturellen Ernstes zu schreiben, heißt bei Fiedler nicht, dass die Ironie als Kategorie Einzug in die postmoderne Pop-Literatur hält – ein klarer Gegensatz etwa zu Ihab Hassans Überlegungen und zu Eco, der die postmoder-

⁵⁰ Besonders an dieser Stelle wird deutlich, wie sich postmoderne Kunst bei Fiedler auch als eine Weiterführung der *Ziele* der klassischen europäischen Avantgarden darstellt, die ihrerseits bekanntlich mit dem Anspruch auf Auflösung der Grenzen zwischen Kunst und Leben angetreten waren (vgl. dazu auch Huyssen/Scherpe 1997: S. 18ff.). Es verwundert deshalb keineswegs, wenn Fiedler im Zusammenhang vom durchzuführenden »Sakrileg« auf die Praxis des Dadaismus zu sprechen kommt (vgl. Fiedler 1971: S. 465). Der große Unterschied zu den klassischen Avantgarden liegt jedoch zugleich in der besonderen Beschaffenheit der postmodernen Werke, die dazu führt, dass diese nicht wie Dada selbst heilig gesprochen werden kann von einer klassisch hochkulturellen Perspektive.

ne Kunst als »Ironie, metasprachliches Spiel, Maskerade hoch zwei« definiert (Eco 1986: S. 79). Auch wenn Fiedler davon spricht, dass die postmoderne Zeit nicht nur »apokalyptisch und antirational«, sondern auch »offen romantisch und sentimental« (Fiedler 1971: S. 462) sei, ist bei genauerer Beobachtung deutlich zu sehen, wie es Fiedler bei seiner Forderung nach dem »Sakrileg« vor allem um die Aufnahme von Strategien geht, die das Überschreiten der ästhetischen Schicklichkeitsregeln des bürgerlichen Kunstverständnisses durch ein mehr an Drastik vollziehen.

Wenn Fiedler schreibt, dass postmoderne Pop-Literatur »möglichst weit weg von Kunst und Avantgarde, weit entfernt von Innerlichkeit, Analyse und Anspruch, daher immun sowohl gegen Lyrizismus als auch platten sozialen Kommentar« (Fiedler 1994: S. 22) sei, dann sind die ästhetischen Darstellungsweisen und ihre wirkungsästhetischen Ziele, die Fiedler fordert, somit nicht gleichzusetzen mit dem Begriff des *Trivialen*; hinter Fiedlers Forderung von der Aufhebung der Grenze von hoher und niederer Kunst verbirgt sich nicht nur der Einzug einer »Ästhetisierung des Banalen« (Baumgart 1994: S. 56). Wir finden dagegen wichtige Elemente einer hier ausgearbeiteten Ästhetik des Drastischen in Fiedlers Plädoyer wieder, die eine gesonderte Beachtung verdienen und nicht gleichzusetzen sind mit *dem* Trivialen oder populären Formen, die anderenorts als ›Kitsch‹ oder ›Trash‹ beschrieben werden; es werden Elemente hervorgehoben, die sich bei genauerem Hinsehen auch merklich vom Merkmalskatalog des Camp unterscheiden, wie ihn etwa Susan Sontag in ihrem berühmten Aufsatz ausbreitet (vgl. dazu auch Kapitel VI). So wird etwa der *Dreiklang aus Gewalt, Tod und Sexualität*, der einem Begriff emphatischer Drastik als eine wichtige inhaltlich-semantische Grundlage dient, von Fiedler nicht einfach nur angerissen, sondern geradezu als das treibende Moment dieser neuartigen postmodernen Pop-Literatur behandelt, die er mit den drei Genres Western, Science-Fiction und Pornografie verbindet.

Es wäre verkürzend, um nicht zu sagen irreführend und falsch, Fiedlers Referenz auf den Western in diesem Kontext lediglich als ein Plädoyer für eine Rückbesinnung auf Volkstümliches zu verstehen. Auch wenn er von der Rückkehr des Indianers (Redskin) spricht, ist dieser, verstanden als Repräsen-

tant einer folkloristischen Romantisierung der eigenen US-amerikanischen Geschichte nicht so sehr ausschlaggebend, sondern der sich dahinter verbergende mythopoetische »dream of violence in the woods and the vision of tribal life« (Fiedler 1997: S. 471), der sich in den Westerngeschichten offenbarten. Neben der Vision einer vorindustrialisierten Gemeinschaftsform ist am Western somit die Tatsache hervorzuheben, dass es »unmöglich« sei, »to write any Western which does not in some sense glorify violence« (Fiedler 1971: S. 471).⁵¹ Dass es *nicht* um die Reaktualisierung von Folk geht, macht Fiedler unmissverständlich am Beispiel Mark Twains klar⁵²; noch deutlicher wird Fiedler in seinem Aufsatz *Giving the Devil His Due*, in welchem er klarstellt, dass die beiden Terme (popular - folk) bei ihm sogar in einem oppositionellen Verhältnis zueinander stehen:

I use the term "popular" as opposed to "folk" literature, saving the latter to describe literature of pre-literate society, and the literature of classes excluded from literacy and aristocratic or class-structured society. The former I use to mean majority literature in a mass culture, an industrial and post-industrial society (Fiedler 2008: S. 13).

Wenn man im Rahmen der Rezeption von Fiedlers Theorie postmoderner Populärkultur liest, dass Fiedler »deutlich« auf »volkstümliche Genres« abhebe, wie etwa Enno Stahl schreibt, und »nicht so sehr auf das, was wir heute unter Pop verstehen« (Stahl 2014), dann ist diese Beobachtung auf mehrfache Weise irreführend. Abgesehen von der Frage, ob Pornographie und Science-Fiction überhaupt sinnvoll unter die Kategorie volkstümlicher Literatur/Kultur eingeordnet werden kann, sind die Verweise auf das Volkstümliche bei Fiedler somit als (neben der hochkulturellen Kunst) weitere Kontrastfolie zum Pop zu verstehen.

Auch beim Genre des Science-Fiction ist Fiedler sehr deutlich: neben der »Zukunft in der Gegenwart« ist das Thema »the End of Man« (Fiedler 1971: S.

⁵¹ Als ein herausragendes Beispiel hierfür könnte Cormac McCarthys *Blood Meridian Or The Evening Redness in the West* (1985) angesehen werden.

⁵² »To Hemingway, Twain could still seem central to a living tradition, the Father of us all, but being Folk rather than pop in essence, he has become ever more remote from an urban, industrialized world [...] Folk Art knows and accepts its place in a class-structured world which Pop blows up, whatever its avowed intentions« (Fiedler 1971: S. 470).

474), mit anderen Worten: der kollektive Tod des bisherigen Menschentypus, und schließlich ist Norman Mailer genau dann für Fiedler zu einer hervorzuhebenden Referenz für die neue Form von Literatur, d. h. Pop geworden, als er im Zuge seines Romans *Why Are We in Vietnam?* »das Obszöne ins Zentrum verlagert«, arbeitend mit einer »insistence on foul language and an obsession with scatology which are obviously ends in themselves, too unremitting to be felt as merely an assault on old-fashioned sensibility and taste« (Fiedler 1971: S. 476). Das heißt, wo Drastik im Anschluss an Begriffsgeschichte und gemäß der hier vorgeschlagenen Terminologie *emphatisch* wird, geht es um postmodernen Pop. Unmissverständlich wird dies, wenn Fiedler schreibt, dass Pornografie – näher umschrieben an einer anderen Stelle als die Darstellung von »fellatio, buggery, flagellation« (Fiedler 1971: S. 476) – seit dem viktorianischen Zeitalter als »the essential form of Pop Art« (Fiedler 1971: S. 475) bezeichnet wird.⁵³

Es wäre nun ohne Frage reduktionistisch, Fiedlers Affinität für drastische Verfahrensweisen im Rahmen seines Verständnisses von postmodernem Pop zu verabsolutieren, indem man die These aufstellte, dass hinter Fiedlers Verständnis von postmoderner Pop-Literatur und -kultur nichts anderes stecke als die Kultivierung drastischer Verfahrensweisen. Und doch ist der von ihm mit Nachdruck durchgeführte Einbezug des Drastischen in seine definitiven Ausführungen nicht zu übersehen und erst dann adäquat kontextualisiert, wenn man diesen in seinen alles übergeordneten mythopoetischen Ansatz integriert.

⁵³ Es ist allein aufgrund dieser klaren Verknüpfung von Pornografie und Pop überhaupt nicht ersichtlich, weshalb Fiedlers Verständnis von Pop-Literatur »offensichtlich stark von der gleichzeitigen Pop-Art [à la Andy Warhol] geprägt« sei, wie Enno Stahl schreibt (Stahl 2014). Sicherlich hat Andy Warhol auch in gewisser Weise »Pornografie« produziert (z. B. BLOW JOB (1964), doch offenkundig ist die spezifische Kunstrichtung, die mit dem begriff der Pop-Art umschrieben wird, nicht durch pornografische Darstellungen zu ihrem Namen gekommen. Stahl scheint diesen Aspekt auch nicht zu meinen, sondern wohl eher die Nähe zu Dingen und Motiven der alltäglichen Konsumkultur. Genau hier aber sollte unterschieden werden, denn Fiedlers Betonung von Sex und Gewalt ist nicht auf gleiche Weise banal wie es die Siebdrucke von *Campbell's Tomato Soup* Dosen sind.

Traum, Vision und Ekstasis seien wieder die Ziele der Literatur (vgl. Fiedler 1971: S. 483), und diesen mythischen Momenten ordnet er nicht nur Genres zu, die bereits an sich drastisch genannt werden können, wie die Pornografie, sondern füttert sie mit Motiven und Inhalten, die in das semantische Umfeld des Drastischen gehören. Wie an anderen Stellen dieser Arbeit betont wurde, steht das Konzept des Drastischen aus begriffshistorischer und systematischer Perspektive von Beginn an in einem engen Verwandtschaftsverhältnis zur physiologisch geprägten Katharsis-Lehre,⁵⁴ und es ist genau dieses Moment, das Fiedler mit dem Begriff der *ekstasis* anvisiert, einem der »avowed goals of literature« (Fiedler 1971: S. 483). Unmissverständlich hält Fiedler in *Giving the Devil His Due* fest: »Now there are many names for this process. Longinus, as I have said, called it poetically *ekstasis*. Aristotle, in a condescending medical metaphor, called it *catharsis*« (Fiedler 2008: S. 23-24). »“Popular” or simply “Pop Culture”« (Fiedler 2008: S. 13) in einem emphatischen Sinne ist für Fiedler somit immer schon *mehr* als Vergnügen oder im Begriff der Unterhaltung semantisch enthalten; »merely “to instruct or delight” is not enough« (Fiedler 1971: S. 483) und ebenso wenig zu verwässern, indem Populärkultur mit Termini wie dem ›Banalen‹ oder ›Trivialen‹ gleichgesetzt wird. Was sie wirklich ausmache, sei die Fähigkeit uns an die »therapeutic function of art« zu erinnern, »which makes it the heir of those communal orgies and blood lettings we have abandoned for the sake of civilization« (Fiedler 2008: S. 24). Banal und trivial sind für Fiedler vielmehr gerade der sogenannte middlebrow, die »middling fiction« bürgerlicher Provenienz, diese

standard kind of literature, the literature of slick-paper ladies' magazines, which prefers the stereotype to the archetype, loves poetic justice, sentimentality, and gentility, and [...] circles mindlessly inside the trap of its two themes: unconsummated adultery and the consummated pure romance (Fiedler 1971: 424).

⁵⁴ Man erinnere sich, Linck spricht in diesem Kontext auch von Drastik als der *Wiederkehr der Katharsis* (vgl. Linck 2008) und Giuriato macht darauf aufmerksam, wie Schlegel genau dieses physiologisch kathartische Moment durch den Begriff der Drastik im Drama rehabilitiert (vgl. Giuriato 2015: S. 185-186).

Demgegenüber gibt es – in frappierender Übereinstimmung mit dem, was Dath als kulturindustrielle Drastik bezeichnet – eine »contemporary vulgar culture«, die »brutal« und »disturbing« zugleich sei, und die sich den ideologisch und pathologisch gefärbten Hass der bürgerlichen Mittelschichten auf sich ziehe (vgl. Fiedler 1971: S. 425ff.); für Fiedler aber genau deshalb gut ist, weil sie durch ihre Drastik in der Lage sei, mythische Archetypen erfahrbar zu machen, die allen distinktionsbeladenen Kritiken zum Trotz ein »universal appeal« aufweisen, das in der Überschreitung der so traditionellen, scheinbar festzementierten Grenzziehungen liege, »to inhabit a region where adults and children, educated and uneducated, shared a common enchantment« (Fiedler 1971: S. 472).⁵⁵

Allem Anschein nach als Einziger hat Reinhard Baumgart in seiner Replik auf Fiedlers Essay *Cross the Border ...* einen mehr als nur interessanten Vergleich gezogen, wenn er Fiedlers Post-Modernism in die Nähe des Schlegelschen Konzepts von der progressiven Universalpoesie rückt. So heißt es bei Baumgart an einer Stelle:

Diese neue Kunst ist Anti-Kunst nur insofern, als sie sich lossagt von den Forschungs- und Erkenntnisaufrägen der herkömmlichen, als sie außerdem den Dualismus von hier Kunst und dort Leben verwischen möchte –, in Wirklichkeit und für sich besehen, ist sie eher eine Superkunst, der progressiven Universalpoesie der Romantik nicht unähnlich (Baumgart 1994: S. 55-56).

Wer Fiedlers Ausführungen mit Schlegels romantischem Poesie-Ideal vergleicht, erkennt in der Tat bei genauerer Betrachtung eine Reihe signifikanter Analogien; ja man könnte sogar behaupten, dass Fiedlers Thesen in gewisser

⁵⁵ Selbst (oder gerade) Fiedler hält dabei fest, dass die Pornografie z. B. als *eigentliche* Ursprungsform der Pop Art eine Ausdrucksweise sei, die dem Laster näherstehe als der Kunst (vgl. Fiedler 1971: S. 475). Die klassische (Dis-)Qualifizierung der Pornografie als Nicht-Kunst wird von ihm somit geteilt, aber zugleich ins Positive verkehrt; ein Umstand, der bei genauerer Betrachtung nicht ganz frei von Widersprüchen ist, und der sich auch an einigen Stellen Bahn bricht, so wenn Fiedler sich eingesteht: »In fairness to my own past and my own work as a novelist and poet, I feel it necessary to retain still a respect for traditional high art. Nonetheless, I grow more and more uncomfortably aware that the cult based on the appreciation of works available only to a few has proved not only repressive in a political sense, but even more damaging in a psychological one« (Fiedler 1971: S. 404).

Weise eine Neuauflage der frühromantischen, progressiven Universalpoesie darstellen. Seine Konzentration auf die *mythischen* Elemente eines Werkes, die jeglichen Formalismus hinter sich lassen, da Mythologeme jenseits aller (klassenspezifischen) Differenzierungen die einzig ausschlaggebenden seien, deckt sich auf interessante Weise mit Schlegels Forderung nach einer neuen Mythologie, welche die moderne romantische Poesie brauche.⁵⁶ Es wäre nicht zu weit hergeholt, wenn man sagte, dass Fiedler unter postmoderner Pop-Literatur und -kultur also die frühromantische Losung von der Vereinigung von Kunst und Leben unter dem Banner einer das Individuelle übersteigenden und Gräben schließenden Mythosproduktion reaktualisiert. Während bei Schlegel dabei das Drama eine besondere Stellung in der Überbrückung von Differenzen einnimmt: »Das Drama ist ein Versuch, die Poesie zu popularisieren« (KFSa XI: 84), ist es bei Fiedler der Roman, der genau diese Funktion übernimmt, wenn er schreibt, dass »a closing of the gap between elite and mass culture is precisely the function of the Novel now« (Fiedler 1971: S. 468). Vollends »romantisch« erscheint sodann Fiedlers gegen Ende seines Essays formulierte These, dass die Literatur »in a time of Closing the Gap« wieder »prophetic« und »universal«, eine »continuing revelation« werde; sich damit, wie die romantische Dichtart, in einem permanenten, ewigen Werden befindet (vgl. KFSa II: S. 182f.).

Es kann aus dieser Perspektive somit nicht wirklich verwundern, wenn Fiedler uns durch seine Theorie postmoderner Pop-Literatur hindurch eine Affinität zum Drastischen offenbart und damit letztlich wiederum etwas sehr Schlegelianisches mitteilt, wenn er schreibt: »When I think of the books I loved best in my life, I realize that what I admire in them is what I love in pop art at its most gross, flagrant, vulgar, brutal and unrefined: the mythopoetic power of the author« (Fiedler 2008: S. 23). Mit anderen Worten: gute Romane müssen drastisch sein.

⁵⁶ »Ich gehe gleich zum Ziel. Es fehlt, behaupte ich, unsrer Poesie an einem *Mittelpunkt*, wie es die Mythologie für die der Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, läßt sich in die Worte zusammenfassen: *Wir haben keine Mythologie*. Aber, setze ich hinzu, wir sind nahe daran, eine zu erhalten, oder vielmehr es wird Zeit, daß wir ernsthaft dazu mitwirken sollen, eine hervorzubringen« (KFSa II: S. 312).

ZWEITER TEIL:
Populärkulturelle
Konfigurationen des
Drastischen

III Drastik und Metal – Slayers *Reign in Blood*

I Zur Logik des Metal-Subfeldes

Heavy Metal war nicht allein die beste Musik des Kosmos, sondern eine Einladung zur
Tätlichkeit, ein soziales Nervengift, eine Wolke aus atembarer Wut.
(Dietmar Dath, *Die salzweißen Augen*)

With their diseases and orgasm drugs and their sexless parasite life forms
– Heavy Metal People of Uranus wrapped in cool blue mist of vaporized bank notes –
And the Insect People of Minraud with metal music.
(William S. Burroughs, *Nova Express*)

Daths Ich-Erzähler rechnet auch den Heavy Metal¹ zum »letzten Dreck der Kulturindustrie« (Dath 2005: S. 14-15) und rückt ihn damit in den Bereich massenwirksamer, aber unpopulärer Drastik. Einer solchen Feststellung kann man aus mehreren Gründen beipflichten. Dieses Musikgenre, das seinen Namen möglicherweise – durch den Rockjournalisten Lester Bangs

¹ Der Begriff »Heavy Metal« ist in allen herangezogenen Zitaten als genretechnischer Oberbegriff zu sehen. Wo es um die eigene Argumentationslinie geht, wird im Folgenden jedoch für diesen Fall durchgehend von »Metal« die Rede sein. Diese begriffliche Abweichung berücksichtigt die in der neuesten wissenschaftlichen Auseinandersetzung anerkannte Binnendifferenzierung einzelner Subgenres. Aus dieser Perspektive ist der Begriff »Heavy Metal« szeneeintern hauptsächlich für die traditionellen Spielarten der 1970er und 1980er Jahre reserviert.

vermittelt – einem Einfall William S. Burroughs verdankt,² besitzt seit seiner Entstehungszeit in den 1970er Jahren den dubiosen Ruf eine »pimply, prole, putrid, unsophisticated, antiintellectual, (but impossibly pretentious), dismal, abysmal, terrible, horrible, and stupid music« zu sein (Duncan 1984: S. 36f.). Von etablierten Institutionen der Kunstkritik, allen voran der akademischen Kunstbetrachtung, wird der Metal bis heute – wenn überhaupt zum Thema erhoben – mehrheitlich durch bildungsbürgerliche Argumentationslinien als eskapistische und kommerzielle Unterhaltung aus dem Reich künstlerischer Produktion verbannt.³ Die noch 2007 in *Die Zeit* zu lesende Beobachtung: »Noch immer ist Heavy Metal als proletarische Deppenmusik verschrien und hat es in der pophistorischen Kanonbildung nicht leicht« (Schönebäumer 2007), kann ohne Bedenken als zutreffend beschrieben werden.⁴ Auf der anderen Seite sind es moralisch und pädagogisch auftretende Instanzen (z. B. Kirchen, Elternverbände oder die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien), die den Metal immer wieder als gewaltverherrli-

² Auf die Missverständnisse, die aus einer Verwechslung der Burroughs-Quelle entstanden sind, schreibt Deena Weinstein: »The American critic Lester Bangs, who wrote for *Creem* and *Rolling Stone* magazines in the 1970s, has been credited with popularizing the term 'heavy metal.' However, his landmark two-part article on Black Sabbath in *Creem* in 1972, which some writers claim is the source of the term, does not contain that term. Muddying the issue further are statements that the term originates in William Bourroughs's *Naked Lunch*. Burroughs was one of Bang's gurus and he is quoted by Bangs in the Sabbath article. But Bangs quotes Bourrough's *Nova Express*, where 'heavy metal' appears, not *Naked Lunch*, where it does not appear« (Weinstein 2000: S. 19). Als von einigen Fachleuten als die wahrscheinlichere Inspirationsquelle für die Namensgebung des Genres wird der Song *Born to be Wild* (1968) von STEPPENWOLF genannt, bei dem der Ausdruck explizit in einer Zeile fällt (vgl. Weinstein 2000: S. 19; Schäfer 2011: S. 25).

³ Selbst Robert L. Gross kommt in seinem relativ neutral gehaltenen Aufsatz zu dem Schluss: »If there is truly a 'message behind the metal' it is most likely obscured by another message; heavy metal music and its adjoining subculture are financially lucrative« (Gross 1990: S. 127).

⁴ In Gerd Bayers Studie von 2009 *Heavy metal music in Britain* liest sich der Sachverhalt so: »Whereas other popular music genres, such as punk or hip hop, have been the object of much critical writing, heavy metal has not yet been rewarded the attention that its breadth of styles, its musical legacies and its ideological message warrant« (Bayer 2009: S. 1).

chend und sittenwidrig verurteilen.⁵ Beide Formen der Kritik, die eine eher formalistisch, die andere inhaltlich-moralisch orientiert, sind letztlich gleichermaßen fundamental: Sie belegen den Metal mit dem Attribut der Nicht-Kunst.

Erst in den letzten Jahren kann von einer akademisch aufgeschlosseneren Annäherung an das Phänomen Metal gesprochen werden. Unter den wenigen etablierten Wissenschaftler_innen, die sich ernsthaft mit der kulturellen Formation des Metal beschäftigen, sei der Kulturosoziologe Keith Kahn-Harris zitiert, der in seiner Studie über den »Extreme« Metal (vgl. Kahn-Harris: 2007) zusammenfasst, was als eine der scheinbar hartnäckigsten Paradoxien in der wissenschaftlichen Beobachtung des Metal verstanden werden kann, nämlich dass dieses Musikgenre wie kaum ein anderes (höchstens vergleichbar mit dem modernen Gangsta-Rap) von einer unbestreitbaren Massenwirksamkeit und gleichzeitigen Antipathie seitens unterschiedlichster gesellschaftlicher Gruppierungen lebt:

The music boasts some of the most devoted music fans across the world and many of its practitioners are stars. But at the same time metal has always attracted virulent and intensive dislike, even hatred and fear. In the 1980s, metal attracted condemnation from right and left and was the subject of media- and state-sponsored 'moral panics' (Kahn-Harris 2007: S. 2).

Wer einen Einblick in die vielschichtige Subkultur des Metal gewonnen hat, wird schnell das krasse Missverhältnis erkennen, das zwischen der millionenfachen und internationalen Bewunderung für die Musik und der spärlichen wissenschaftlichen Aufmerksamkeit darauf besteht.⁶ Während der Metal ohne Zweifel als eine der größten, generationenübergreifenden Erfolgsgeschichten innerhalb der Populärkultur gelten kann, ist die interdisziplinäre Populärkulturforschung immer noch weit davon entfernt, aus dieser Tatsache wis-

⁵ Zu den berühmtesten moralisch-pädagogisch auftretenden Institutionen, die sich gegen den Metal ausgesprochen haben, gehört das in den USA 1985 gegründete Parents' Music Resource Center (PMRC).

⁶ So hält der Musikwissenschaftler Robert Walser in seiner einflussreichen Studie zum Metal diesbezüglich fest: »During the 1980s, heavy metal was transformed from the moribund music of a fading subculture into the dominant genre of American music« (Walser 1993: S. 11).

senschaftliches Kapital zu schlagen.⁷ Dass sich die Metal-Forschung – trotz stetig steigender Veröffentlichungen – erst in den Kinderschuhen befindet, liegt nicht zuletzt daran, dass es sich beim Metal um eine kulturelle Formation handelt, die von einer bei Kahn-Harris angedeuteten *doppelten Distinktionsbewegung* herrührt: Sie basiert einerseits auf keiner besonders reflexiven Kunstproduktion, die zum engeren Kreis hochkultureller Produkte gehörte; noch weniger aber ist sie Popkultur im Sinne oberflächlicher und moralisch unproblematischer Unterhaltung. Damit konnte sich der Metal bisher weder im akademischen Bereich noch im kulturellen Mainstream allzu viele Freunde machen.

Zu den feldexternen Grundlagen des Metal

Der Heavy Metal kennt keine idyllischen Gegenwelten, bukolischen Sehnsuchtsorte, amönen Refugien, seine Fiktionen sind gesteigerte Realität, Hyper-Realität – wie die Filme von David Lynch. Hier schlägt sich die Wirklichkeit mit ihren eigenen Waffen – mit dem seriellen Prinzip des Fließbands, der Lautstärke des Düsenjets, der Härte eines Stahlmantelgeschosses. Heavy Metal ist eine akustische Blaupause der verrohten kapitalistischen Gesellschaft – und vielleicht ist es doch nicht nur Zufall, daß er just in dieser Weltsekunde zu seinem sinistren Grabesgesang anhob, als die Hippie-Illusion von Liebe und Brüderlichkeit und der kollektive Traum von der spirituellen Heilung der Industriegesellschaft gerade gestorben war (Schäfer 2001: S. 30-31).

Diese Sätze aus Frank Schäfers Buch *Heavy Metal* beschreiben nicht nur nebenbei auf eine metaphorische Weise einige wichtige ästhetische Eigenheiten des Metal, die wesentlich zum Konzept der Drastik gehören; sie weisen darauf hin, was für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Metal unverzichtbar ist, nämlich der kontextualisierende Blick auf die soziokultu-

⁷ Umso mehr gilt dieser Umstand für die deutschsprachige Populärkulturforschung, obwohl Deutschland zu den herausragenden Ländern gehört, in denen die Metalkultur eine sichtbare Präsenz besitzt und durch eine Reihe einflussreicher Bands die Logik des Metal-Feldes maßgeblich mitstrukturiert. Dass das Wacken Open Air, das größte Metal-Festival der Welt, gerade in Deutschland beheimatet ist, unterstreicht die gemeinsam mit Skandinavien, Großbritannien und den USA hegemoniale Stellung Deutschlands.

rellen Entwicklungen zur Zeit der Entstehung des Musikgenres. Über das, was der Metal inszeniert und auf welche Weise er es tut, kann nur in adäquater Weise gesprochen werden, wenn zunächst ein historisierender Blick auf die soziokulturellen Produktionsbedingungen geworfen wird und die Werke in das Kontinuum der Feldgeschichte des Musik-Genres eingefügt werden.

Als makro-strukturelle Grundlage für die Entwicklung des Metal muss der ökonomische Aufschwung westlicher Länder gesehen werden, der in den 1960er Jahren eine bis dahin nicht vorhandene neue Käufer- und Rezipientenschaft hervorgehen lassen hat. Was mit dieser neuen wirtschaftlichen Produktivität entstand, war eine Bildungsexpansion, die zu breiten Mittelschichten führte, die eigene künstlerische Produktions- und Rezeptionsformen entwickelten (vgl. Zahner 2006: S. 242; Hecken 2009: S. 13). Vor diesem Hintergrund des ökonomischen Aufstiegs der westlichen Mittelschichten entsteht der Metal in einem soziokulturellen Umfeld, das wesentlich geprägt ist von einer Desillusionierung jugendkultureller Utopien: »Heavy metal was born amidst the ashes of the failed youth revolution« hält Deena Weinstein in ihrem Standardwerk zum Heavy Metal fest (Weinstein 2000: S. 13) und bezieht sich damit auf Ereignisse wie das Scheitern der Hippie-Utopie, das sich in der kollektiven Erfahrung eines langen und grausamen Vietnamkrieges, dem Kent-State-University Massaker, dem Tod Martin Luther Kings und Robert Kennedys ausdrückte. Auch die Auflösung der BEATLES im Jahr 1970 stellt für Weinstein eine weitere nicht zu unterschätzende Zäsur im symbolischen Gefüge einer bis dahin idealistisch geprägten Jugendkultur dar (Weinstein 2000: S. 13f.).⁸

Diesen Ereignissen wäre noch mindestens die von den beiden damaligen Weltmächten ausgehende Gefahr einer nuklearen Katastrophe anzuführen, die als eine wichtige feldexterne Inspirationsquelle für die lyrisch-

⁸ »Im Gegensatz zur hoffnungsfrohen Utopie der Jugendkultur, in friedvoller Gemeinschaftlichkeit im Ultimativen zu sich selbst zu finden,« schreibt Reto Wehrli in seiner Studie zum Heavy Metal, »wird der Diskurs des Heavy Metal von der desillusionierten Realität zerbrochener Beziehungen dominiert« (Wehrli 2001: S. 18).

thematische Differenzierung des Musikgenres fungierte.⁹ Schließlich spielt die Tatsache, dass die dominanten westlichen Industriestaaten ab den 1980er Jahren von konservativen Regierungen geführt wurden (Reagan, Thatcher, Kohl) – ein Zustand, den Greil Marcus im Zusammenhang mit dem Punk als »the fascist bathroom« bezeichnet hat (vgl. Marcus 1999) – vermittelt über die lebensweltliche Erfahrung der maßgeblichen Akteure eine nicht zu unterschätzende Rolle für die transgressive Dynamik des Metal.

Die Mitglieder der paradigmatischen Bands, die genrebildende Elemente in das Metal Feld eingebracht haben, wie BLACK SABBATH, JUDAS PRIEST, MOTÖRHEAD, IRON MAIDEN, VENOM, METALLICA oder SLAYER, sind in industriell geprägten Gebieten des Westens aufgewachsen (Birmingham, Newcastle, London, Los Angeles oder die San Francisco Bay Area) und entstammen der jeweiligen unteren Mittelschicht.¹⁰ Es muss in diesem Kontext verwundern, wenn unter den vielstimmigen Kritiken, die an den Metal adressiert sind, darauf abgezielt wird, die Ästhetik des Metal grundsätzlich als eine besonders regressive Form der Dekadenz zu sehen. So beschreibt Martha Bayles etwa, dass der Metal »emerged from the decadent pseudoliterary sensibilities of certain performers« (Bayles 1996: S. 246). Zurecht weist Gerd Bayer in diesem Kontext darauf hin, dass »[t]o blame heavy metal on decadence when the social reality of many of the early practitioners, like Black Sabbath, was anything but privileged seems strange« (Bayer 2009: S. 3). Ian Christie geht in seinem Vorwort zu *Sound of the Beast* in Bezug auf die herausgehobene Bedeutung von BLACK SABBATH für die Paradigmatisierung des Metal bewusst auf das besondere soziokulturelle Umfeld der Band ein und schreibt:

⁹ BLACK SABBATHS *Electric Funeral* von 1970 ist ein paradigmatischer Song für den Nuklearkrieg als starkes Motiv innerhalb der Metal-Lyrics. Einflussreiche Bands wie MEGADETH (Los Angeles, 1983), NUCLEAR ASSAULT (New York, 1984) oder das 1987 gegründete, deutsche Indie-Metal-Label Nuclear Blast, besitzen allein in ihren Namen eine Reminiszenz an die atomare Gefahr.

¹⁰ Ähnliches gilt auch für führende deutsche extreme Metalbands, die sich in den 1980er Jahren formierten, wie KREATOR (Essen, 1984), TANKARD (Frankfurt a.M., 1982) oder SODOM (Gelsenkirchen, 1982).

From the start Black Sabbath voiced powerful passion from beyond the perimeters of popular opinion. They were prophets bred from downside of English society, the unemployed—people regarded as morally suspect and of negligible social worth. The four members all were born in 1948 and 1949 in Birmingham, England, a crumbling factory town surviving an age when Europe no longer prided itself on industry (Christe 2004: S. 1).

Ein Blick auf die soziale Herkunft zeigt nicht nur, dass die erste und zweite Generation ausschlaggebender Metal-Bands mehrheitlich aus den jeweiligen Arbeiter- und unteren handwerklich orientierten Mittelschichten stammen,¹¹ sondern dass in Bourdieuscher Terminologie ein klassenspezifischer Habitus erkennbar wird, der besonders weit entfernt von bildungsbürgerlichen Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata und damit vom »legitimen« Geschmack erscheint.¹²

Auf die Etablierungs- und Differenzierungsphase des Metal bezogen (1979-1987), haben wir auf einer basalen, objektiv klassifizierbaren Ebene relativ ähnliche Lebensbedingungen, die einen homolog dazu ähnlichen Habitus hervorrufen können. Haupteinflüsse, die den Habitus der Akteure be-

¹¹ Ein Eingehen auf die signifikanten Merkmale der Laufbahnen der unterschiedlichen Bandmitglieder würde den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen, deshalb sei hier lediglich auf einige nennenswerte Texte verwiesen: Sue Crawford (2003): *Ozzy Unauthorized*; Bernard Perusse (2007): „Q&A with Rob Halford“, in: *Montreal Gazette*. (1 August 2007); Mick Wall (2004): *Iron Maiden: Run to the Hills, the Authorised Biography*; Ian Fraser Kilmister und Janiss Garzer (2006): *Lemmy. White Line Fever - The Autobiography*. Mit Blick auf die Veränderungsprozesse METALLICAs bildet Lars Ulrich eine interessante Ausnahme, der als Sohn des dänischen Profitennisspielers, Schriftstellers und Filmemachers Torben Ulrich aus einer eher bildungsbürgerlichen und gut situierten Familie kommt.

¹² Der Begriff des Habitus bei Bourdieu bezeichnet die Gesamtheit der psychischen Dispositionen eines Menschen oder einer Gruppe. Der Habitus ist als strukturierte Struktur und strukturierende Struktur ein Resultat der Lebensbedingungen der Individuen und zugleich Bedingung für die individuellen Praktiken und den Geschmack, die ihrerseits einen bestimmten Lebensstil ermöglichen (Bourdieu 1987: S. 277).

stimmen, sind dabei das Bildungsniveau und die soziale Herkunft.¹³ Diese zumeist großstädtisch-industriell geprägte Sozialisation ist gemeinsam mit den zuvor erwähnten makrostrukturellen Ereignissen ein für die Genese des Metal-Feldes kaum zu überschätzender Faktor, da sie den *realen* Erfahrungsraum der Akteure darstellen und die Ausprägung ihrer Habitus mit den dazu gehörenden Geschmackspräferenzen beeinflussen.¹⁴

Dieser hier angerissene und empirisch vielfach nachgewiesene Zusammenhang zwischen ästhetischen Geschmackspräferenzen und gesellschaftlichen Bedingungen ist nicht für sich von Bedeutung, sondern wird signifikant, wenn man verstehen möchte, weshalb die Metal-Ästhetik bis heute im Kontext arrivierter Konsekrationsinstanzen kaum nennenswertes symbolisches Kapital generieren konnte. Der Grund liegt in der Tatsache begründet, dass die Metal-Ästhetik kulturhistorisch betrachtet einem proletarischen Habitus entspringt,¹⁵ die Bettina Roccor folgendermaßen zusammenfasst: »Die Heavy Metal-Bands verkörpern mit ihrer Lebens- und Spielweise die guten ‚Seiten‘ der Arbeiterexistenz wie körperliche Konstitution, physisches Selbstbewußtsein und handwerkliche Fähigkeiten« (Roccor 1996: S.

¹³ An einer Stelle schreibt Bourdieu: »Nicht nur jede kulturelle Praxis (der Besuch von Museen, Ausstellungen, Konzerten, die Lektüre, usw.), auch die Präferenz für eine bestimmte Literatur, ein bestimmtes Theater, eine bestimmte Musik erweisen ihren engen Zusammenhang primär mit dem Ausbildungsgrad, sekundär mit der sozialen Herkunft« (Bourdieu 1987: S.18). Wenn wir in diesem Kontext genauer auf den Aspekt des Ausbildungsgrades eingehen, den Bourdieu als primären Faktor für die Entwicklung der Geschmackspräferenzen identifiziert, so ist es erwähnenswert, dass kein Bandmitglied der einflussreichsten Metal-Bands bis Mitte der 1980er Jahre einen Hochschulabschluss besitzt; ein auffallender Kontrast etwa zu den Mitgliedern der alternativen Rockbands der 1960er Jahre wie THE VELVET UNDERGROUND, DEEP PURPLE, LED ZEPPELIN, THE DOORS, aber auch zu Mitgliedern der Punk-Band THE CLASH – Dick Hebdige spricht hier auch von »Kunsthochschulbands« (Diederichsen u. a. 1983: S. 29).

¹⁴ In diesem Kontext sind die Selbstaussagen von Mitgliedern der Bands BLACK SABBATH, VOIVOD, MOTÖRHEAD, SLIPKNOT, LAMB OF GOD, KORN und RAGE AGAINST THE MACHINE in Sam Dunns 2005 veröffentlichter Dokumentation METAL – A HEADBANGERS JOURNEY aufschlussreich, da sie sich auf die sozialen Konflikte, die Tristesse und Gewalterfahrungen in ihrem Umfeld fokussieren (vgl. TC: 00:18:17-00:21:13).

¹⁵ Siehe dazu auch das Kapitel »Die Verwurzelungen des Heavy Metal in der Arbeiterkultur« in Roccor 1996: S. 316f.

317). Zurückübersetzt in eine Typologie des Geschmacks¹⁶ gehört der Metal nicht nur zum »populären« Geschmack, sondern unterscheidet sich innerhalb dieses Rahmens durch die zur Schau gestellte transgressive Drastik noch einmal fundamental von den seichteren, moralkonformen Produkten der Kulturindustrie (etwa dem Schlager). In diesem Punkt vergleichbar mit der Punk-Kultur,¹⁷ unterscheiden sich beide Post-Hippie-Jugendkulturen zugleich merklich in ihrem Selbstverständnis als auch in ihrer feldexternen Rezeption voneinander. Weinstein schreibt hierzu:

Both the metal and punk subcultures borrowed heavily from prior youth cultures. In a highly oversimplified summary, punk took a rave-up beat from early rock and roll, and cobbled it together with inverted features of art-rock conventions. Metal appropriated musical, visual, and performance elements from the hard-rock/biker and psychedelic musical subcultures. Whereas punk's transformations were understood, internally and by the critics, as progressive, metal's appropriations were interpreted, from within and especially from without, as retrograde (Weinstein 2000: S. 109f.).

Dass der Metal von seinen Anfängen aus gesehen, zum »letzten Dreck der Kulturindustrie« gezählt werden darf, liegt somit wesentlich in den gesellschaftlichen Bedingungen begründet, die eine Ästhetik begünstigt haben, die sich als klarer Gegenpol sowohl zu bildungsbürgerlichen, idealistischen und modernistischen Normen, als auch zur kleinbürgerlichen Ästhetik der »Konformität« verstehen lässt. Stellt man sich die Frage, was aus einer gesellschaftstheoretischen Perspektive am Phänomen Metal ablesbar ist, so ist dies sicherlich der Einbruch des Habitus der unteren westlichen Mittelschichten in den Kampf um den Legitimierungsprozess von Kunst, samt der langsamen,

¹⁶ Eng verbunden mit dem bekannten gesellschaftlichen Stratifikationsmodell (untere Klassen, Mittelklassen, höhere Klassen) konzipiert Bourdieu auf einer empirisch breit angelegten Basis das Modell des »populären«, »mittleren« und »legitimen« Geschmacks. In einer radikalen Umwertung der Kantschen Ästhetik und seiner Theorie des Geschmacks, ist »Geschmack« bei Bourdieu das hervorragende Merkmal klassenspezifischer Distinktion und lässt wichtige Rückschlüsse über die soziale Herkunft und die Ausbildung des Habitus der Akteure zu (vgl. Bourdieu 1987: S. 36f.).

¹⁷ So hält Weinstein zurecht fest, dass »the heavy metal and punk styles were united at their core by the desire to constitute themselves as unacceptable to the respectable world« (Weinstein 2000: S. 109f.).

aber stetigen Autonomisierung der dort verhandelten anti-bürgerlichen Geschmackspräferenzen.

Um die Logik des Metal-Feldes adäquat zu verstehen, reicht der Blick auf die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen jedoch nicht aus, da sich äußere Faktoren durch die Existenz eines spezifisch umrissenen, mit eigenen Regeln versehenen Feldes in ihrer Wirkung brechen. Zu den feldexternen Faktoren kommen deshalb spezifisch feldinterne hinzu, die den Metal in seiner Ausprägung entscheidend und permanent formen.

»Zwischen Kunst, Kommerz und Ketzerei« – Zur inneren Logik des Feldes

Living on your knees, conformity
Or dying on your feet for honesty
(METALLICA, *Damage Inc.*)

Wenn man von der makro-strukturellen auf die feldinterne Ebene wechselt, erkennt man, dass sich das Metal-Feld in den 1980er Jahren als ein diversifizierter Raum aus unterschiedlichen Positionen verstehen lässt, der eine signifikante Massenwirksamkeit erreichte, ohne sich mehrheitlich den herrschenden Marktkonventionen unterzuordnen. Ein Blick auf die strukturelle Logik des ausdifferenzierten Metal-Feldes um die Mitte der 1980er Jahre zeigt, dass die maßgeblichen Akteure Konzepte anwenden, die von einer Vermischung der analytisch klassischerweise getrennten Bereiche von Hoch- und Populärkultur zeugen. Peter Wicke beschreibt dieses Phänomen als »Doppelcodierung«, die bereits für den Bereich der Rockmusik gelten kann, umso mehr jedoch die Mechanismen des Metal-Feldes anzeigt:

Diese Doppelcodierung der [Metal] Musik, kommerziell und subkulturell in einem und dabei diametral entgegengesetzten Intentionen unterworfen, wird ab Mitte der 1970er Jahre zu einer der zentralen Antriebskräfte der Musikentwicklung. Einerseits bestimmt durch eine kulturelle Logik, die auf Identität durch Differenz ausgerichtet ist, andererseits einer kommerziellen Logik unterworfen, die nach Erfolgsmaximierung strebt, werden auf beiden Seiten die

visuellen, klanglichen und narrativen Konstituenten permanent mit jeweils gegensätzlichen Intentionen umcodiert. Im Ergebnis ist Heavy Metal in eine nahezu unübersehbare Zahl von Subgenres zerfallen – Black Metal, Thrash Metal, Doom Metal, Power Metal, Progressive Metal, Speed Metal, White Metal, Sleaze Metal, Glam Metal, Grindcore, um nur einige zu nennen –, die sowohl in kulturelle wie in kommerzielle Kontexte eingebunden sind (Wicke 2011: S. 54).

Anhand einiger kultursoziologischer Bemerkungen soll im Folgenden dafür plädiert werden, den Metal in Anlehnung an Bourdieu und Nina Zahner als ein *Subfeld der erweiterten Produktion* innerhalb des Feldes der Populärkultur zu verstehen (vgl. Zahner 2006: S. 241f.). Damit ist gemeint, dass der Metal, verstanden als ein spezifisches Teilfeld der populären Kultur, Merkmalseigenschaften aufweist, die sowohl dem Bereich des historisch gewachsenen Hochkulturellen als auch dem der Massenproduktion im Sinne Bourdieus entspringen. Durch diese Perspektivierung lassen sich einige der scheinbaren Widersprüche in der Analyse der Struktur dieser kulturellen Formation erklären – allem voran das Phänomen, dass der Metal als massenwirksames, aber zugleich unpopuläres Phänomen erscheint.¹⁸ Die Beobachtung, dass der Metal als eine unpopuläre Populärkultur verstanden werden kann, lässt sich feldtheoretisch präzisieren und kann dazu dienen, uns Hinweise über die stattgefundenen Transformationsprozesse im Verständnis von Kunst innerhalb der Gegenwartskultur zu liefern.

Das populärkulturelle Feld des Metal besitzt nun einige wichtige Aspekte, die gemeinhin dem Bereich der »eingeschränkten«, »hochkulturellen« Produktion zugeordnet werden: Innerhalb der populären Musik – die qua definitionem von einer Massenwirksamkeit lebt – stellt der Metal eine gegenkulturelle Formation dar, da das Genre nicht nur am kommerziellen Erfolg, d. h. an der Logik der ökonomischen Ökonomie orientiert ist, sondern vor allem an der stetigen Perfektionierung der für das Feld konstitutiven stilistischen

¹⁸ Dabei geht es in erster Linie nicht um die Intention, dem Metal eine einzigartige Struktur innerhalb der modernen Populärkultur zu attestieren, als vielmehr darauf aufmerksam zu machen, wie dieses stabile, langlebige und zugleich dynamische Musikgenre in seinen konstitutiven Merkmalen von einer Synthese ehemals geschiedener Positionen lebt.

Merkmale. Insofern wird die ökonomische Logik durch eine feldinterne symbolische Produktionslogik überlagert und beschert dem Metal-Feld einen gewissen Grad an Autonomie und Stabilität. Nicht umsonst ist Kommerzialisierung immer dann ein Schimpfwort in weiten Teilen der Metalszene, wenn Rezipienten das Gefühl haben, dass damit feldkonstitutive Elemente zugunsten ökonomisch profitabler Strategien in den Hintergrund rücken.¹⁹ »Trend is a word with entirely negative connotations within the scene« hält Kahn-Harris für den puristischen Pol des Metal fest (Kahn-Harris 2007: S. 130).²⁰

Ein traditionell aus dem hochkulturellen Feld entspringendes Merkmal wie der Anspruch auf künstlerische Originalität und Individualität lässt sich im Selbstverständnis vieler paradigmatischer Metal-Bands wiederfinden.²¹ Dass bis heute die maßgeblichen Bands, d. h. diejenigen, die in der Szene mit dem höchsten symbolischen Kapital ausgestattet sind, historisch gesehen überwiegend zu den Innovatoren und weniger zu den Verfeinerern eines schon bestehenden Genres gehören, zeigt eine in Homologie zur Produktionslogik vorhandene Sensibilität in der Rezeption, die aus älteren autonomen Feldern (wie dem der professionellen Literatur) bekannt ist. Zugleich

¹⁹ Das markanteste Beispiel hierfür ist die Diskussion über die Kommerzialisierung METALLICAS, die nach dem Erscheinen ihres schwarzen Albums (1990) eingetreten ist.

²⁰ Bei Daths Ich-Erzähler aus *Die salzweißen Augen* klingt das so: »Keine Musikrichtung für weiße Jungs von weißen Jungs stellt rigidere Ansprüche an Sinn und Form, weiß mehr über Betragen und Versagen, keine straft die abgeklärte Liberalität bitterer Lügen, die sagt: Lebensstile sind was Ephemeres. Bei der Rigidität, die Heavy Metal will, ist das Besondere, die Konkretion weniger bindend als das Allgemeine, d.h., du mußt nicht zwingend lange Haare haben, um dazuzugehören, aber ein Heart of Steel. Das ist ewig« (Dath 2005: S. 92).

²¹ Man siehe z. B. das im Zuge der illegalen Downloads durch die Peer-to-Peer Musiktauschbörse Napster im Jahr 2000 entstandene Statement des METALLICA Drummers Lars Ulrich. Im *Rolling Stone* wird Ulrich mit folgenden Worten zitiert: »With each project, we go through a grueling creative process to achieve music that we feel is representative of Metallica at that very moment in our lives,« said Metallica drummer Lars Ulrich. »We take our craft – whether it be the music, the lyrics, or the photos and artwork – very seriously, as do most artists. It is therefore sickening to know that our art is being traded like a commodity rather than the art that it is. From a business standpoint, this is about piracy – taking something that doesn't belong to you; and that is morally and legally wrong. The trading of such information – whether it's music, videos, photos, or whatever – is, in effect, trafficking in stolen goods« (Uhelszki 2000).

ist der Wille nach Innovation stets begleitet vom selbstreflexiven Rückbezug auf das eigene Genre und bildet ein fast durchgehend vorhandenen Dualismus von avantgardistischer Erneuerung und strukturkonservativer Verfeinerung bestehender Stilelemente. Diese gleichzeitige Innovations- und Traditionsorientierung paart sich im Metal wiederum mit einem eher für das Feld der modernen Massenproduktion typischen Starkult, der den Bands entgegengebracht wird.

Oftmals lassen sich virtuose musikalische Strukturen erkennen (vgl. Elflein 2010: S. 118f.), die vor allem auf der akustischen Ebene einen Grad an Komplexität erreichen, der traditionellerweise eher dem Feld der Hochkultur vorbehalten wird und der sich markant von den eher unterkomplexen Musikrichtungen populärer Kultur distinguert – besonders auffällig im Vergleich zu einem anderen unpopulären populärkulturellen Genre wie dem Punk.²² Schließlich ist das Adaptieren von literarischen und filmischen Vorlagen (als eine besondere Form der Intertextualität) nicht ohne Weiteres in die Logik des Subfeldes der Massenproduktion bzw. in den popmusikalischen Mainstream einzuordnen; auch hier jedoch ist die Intertextualität so aufgebaut, dass die Rezeption im Gegensatz zu vielen hochkulturellen Werken unabhängig von einer Verfügung über spezifisch kulturellem Kapital auskommt und ökonomischen Erfolg erzeugen kann.²³

Aus feldtheoretischer Perspektive lässt sich die von Rolf Nohr diagnostizierte »Transmodernität« im Metal (vgl. Nohr/Schwaab 2011: S. 328f.) refor-

²² So hält Kahn-Harris fest: »much of the punk scene is opposed to the technical virtuosity that characterizes extreme metal music« (Kahn-Harris 2007: S. 48).

²³ Es seien hier exemplarisch nur einige bekannte Beispiele genannt: METALLICAs Song *For Whom the Bell Tolls* ist eine musikalische Adaption des gleichnamigen Romans von Ernest Hemingway. *Welcome (Home) Sanitarium* basiert auf Ken Kesey's Roman und Film *One flew over the Cuckoo's Nest*. *That Thing that should not be* und *Call of Ktulu* sind Stücke, die von H.P. Lovecraft's Horrorgeschichte *Dagon* inspiriert sind, und schließlich ist *One* eine Reinterpretation von Dalton Trumbo's Story und Film *Johnny got his gun*. IRON MAIDENS *Number of the Beast* beginnt mit der Rezitation zweier Passagen aus der *Offenbarung des Johannes*; *Murders in the Rue Morgue* verweist klar auf die gleichnamige Erzählung Edgar Allan Poes.

mulieren²⁴: Einerseits nämlich basiert der Metal, vermittelt durch die Sozialisation der einflussreichsten Akteure, auf einer Ästhetik, die weit entfernt von einem spezifisch »postmodernen« Kunstverständnis erscheint.²⁵ Andererseits jedoch hat sich der Metal ab Mitte der 1980er Jahre zu einem ausdifferenzierten Genre und somit zu einem Feld mit Konkurrenz- und Distinktionskämpfen entwickelt, was dazu geführt hat, das elementare Muster von nachfolgenden Bands reproduziert wurden, um nicht zuletzt die Zugehörigkeit zum Feld des Metal zu reklamieren und die damit verbundene feldinterne Anerkennung zu erlangen.²⁶ In einem solchen Moment aber rückt der eher referentielle Charakter der paradigmatischen Werke zugunsten einer Reproduktion vorhandener Stilmittel in den Hintergrund und lässt Raum für Ironisierungen, Brüche und nicht zuletzt auch selbstreflexive Elemente.²⁷ Die »Postmodernisierung« kann somit als ein verallgemeinerbarer *logischer Feldeffekt* innerhalb der Populärkultur verstanden werden, da nachkommende Bands sich einerseits an vorhandene Muster orientieren müssen, um Einlass in das spezifische Metal-Feld zu erlangen, andererseits müssen sie sich, um feldinternes symbolisches Kapital zu generieren, auf irgendeine Weise zu distinguieren wissen. In dieser Dialektik von Innovation und Verfeinerung vorhandener Stile, entsteht deshalb immer auch ein Raum für »postmoderne Zeichenspiele«. Auf der Rezeptionsebene haben wir es mit einer analogen

²⁴ Mit dem Begriff der »Transmodernität« versucht Nohr in Anlehnung an die philosophisch geprägte Postmoderne-Vorstellung Lyotards den Umstand zu beschreiben, dass der Metal auf eine partikuläre Weise explizit vormoderne Elemente mit postmodernen synthetisiert: »Metal ist eine große Erzählung und gleichzeitig das Produkt des Endes. Metal adressiert ein homogenes Subjekt und stiftet gleichzeitig plurale und nicht mehr länger intersubjektive Subjektentwürfe. Metal bedient sich einer klaren symbolischen Ordnung und ist gleichzeitig ein Spiel referenzfreier und hyperrealer Repräsentation. Metal ist a-politisch und politisch. Metal ist modern und postmodern« (Nohr/Schwaab 2011: S. 318).

²⁵ Hier sind die für die postmoderne Literatur oftmals erwähnten Aspekte der Ambiguität, Ambivalenz, der Ironie und Indifferenz gemeint (vgl. Zima 2001: S. 242f.).

²⁶ Auf diesen für das adäquate Verständnis des Metal-Feldes zentralen Sachverhalt geht auch Sarah Chaker in ihrer Auseinandersetzung mit den medialen Inszenierungen von Tod und Gewalt in der Death-Metal Szene ein. Siehe dazu Bartosch 2011: S. 19f.

²⁷ Wie etwa GAMMA RAYS (Hamburg, 1989) *Heavy Metal Universe* (1999), ein Song, der nur entstehen kann, wenn ein bereits ausreichend konturiertes Feld des Metal existiert.

Bewegung zu tun: mit der Etablierung eines ausreichend fest umrissenen Feldes geht auf der Rezeptionsseite auch eine Habitualisierung der ästhetischen Dispositionen einher, d. h. bestimmte, von paradigmatischen Metal-Bands inaugurierte Verfahrensweisen werden verinnerlicht und als ästhetische Maßeinheiten für kommende Akteure angewandt.

Dass der Metal mehrheitlich aber gerade nicht auf Humor, Ironisierung, einfachen Trash oder Camp setzt, sondern auf ein Ethos der Ernsthaftigkeit und nicht selten auf hyperrealistische Drastik (auf akustischer, visueller und lyrischer Ebene), unterscheidet weite Teile des Metal-Feldes wesentlich von anderen populärkulturellen Teilfeldern.²⁸ Bei allen soziokulturellen Überschneidungspunkten, die es etwa zwischen dem Metal und dem Punk gibt, geht es dem Metal nicht um die Collage und Montage ehemals völlig heterogener Elemente, um die ironisch-anarchistische Zerstörung von Sinn und Form (wie im Punk), sondern im Gegenteil um eine nach klaren und komplexen Formprinzipien funktionierende Ästhetik des energisch Drastischen und um deren Ritualisierung.²⁹

Ernsthaftigkeit innerhalb des populärkulturellen Sektors erscheint aus einer klassisch akademischen Sicht häufig suspekt, da Seriosität traditionellerweise der »hohen« Kunst und Unterhaltung der Populärkultur attestiert wurde (vgl. Adorno 1988: S. 143), doch genau diese Verwobenheit von Ernsthaftigkeit und Unterhaltung ist ein wesentlicher Bestandteil des Metal. »And the lyrics have nothing to do with fun, escapism or lust« hält ein *New York Times* Journalist im Zusammenhang mit METALLICA fest (Pareles 1988), und könnte genauso gut auf BLACK SABBATH, SLAYER, MEGADETH, ANTHRAX, DEATH, und weitere paradigmatische Bands passen.

Hans-Otto Hügels Kriterien für Kunst, »daß es ein Gegenteil zur Anpassung und Konformität gibt. Daß es etwas gibt, das Neues zu formulieren

²⁸ Als ein Indiz für die Wichtigkeit eines oft falsch verstandenen ernststen Anspruchs im Metal kann die Tatsache gelten, dass der in den 1980er Jahren kommerziell erfolgreiche Pop bzw. Glam-Metal mit seiner burlesken Art heute eine kaum noch nennenswerte Präsenz in der Metalszene besitzt.

²⁹ In diesem Kontext ist die offene Antipathie von IRON MAIDEN Mitglied Steve Harris gegen den Punk bezeichnend. Siehe dazu auch Sam Dunns Dokumentation METAL EVOLUTION-NEW WAVE OF BRITISH HEAVY METAL (2011).

sucht, Grenzen austestet, unsere Sicherheiten erschüttert und stört, seine Daseinsberechtigung nicht in Publikumssprache, im Erfüllen von Publikumserwartungen sieht und daher unsere ungeteilte Aufmerksamkeit verlangt« (Hügel 2003: S. 13), sind aus einer vorurteilslosen Perspektive in den Stücken vieler paradigmatischer Bands verwirklicht. Der Metal ist durch seine oftmals komplexen musikalischen Strukturen und aufgrund der schonungslosen Darstellung existenzieller anthropologischer Grundthematiken wie Gewalt, Tod und Sexualität ein geradezu aufdringliches Beispiel für die Grenzverschiebungen im Verständnis von Kunst und Populärkultur, in denen sich Ernst und Unterhaltung nicht mehr gegenseitig ausspielen lassen. Zumindest der Metal (aber nicht nur er) stellt in seiner Struktur Hügels These von einer bis heute klar trennbaren Opposition zwischen Kunst und Unterhaltung bezüglich ihrer ästhetischen Funktion und Rezeptionsweisen in Frage.³⁰

Mit dieser spezifischen Ästhetik, die zwischen Ernst und Unterhaltung oszilliert, verstößt der Metal gegen die historisch etablierten Geschmacksdispositionen der bildungsbürgerlichen Mittel- und Oberschichten ebenso wie gegen den Geschmack der breiten Öffentlichkeit und gehört somit weder dem klassisch hochkulturellen noch dem klassisch massenkulturellen Bereich an.³¹ Er fügt sich vielmehr reibungslos in den von Zahner beschriebenen »erweiterten« Produktionsraum ein, der »die Überschneidungszone dieser beiden vormals antagonistischen Felder darstellt« (Zahner 2006: S. 241). Auf diese Weise besetzt der Metal einen besonderen kulturellen Zwischenraum, der von der Überschreitung ästhetischer und moralischer Traditionen lebt, was zu politisch äußerst problematischen Extremformen führen kann. Er ist mehrheitlich provokativ, ohne unbedingt subversiv zu sein; er bietet ein ver-

³⁰ Siehe zu einer grundsätzlichen Auseinandersetzung mit Hügels Thesen zur Populärkultur Kapitel II, 1 der vorliegenden Arbeit.

³¹ In diesem Sinne komplementär zum Metal kann der Conscious Rap angesehen werden. Richard Shusterman ist zuzustimmen, wenn er diesbezüglich festhält: »Denn Rap ist meiner Meinung nach eine postmoderne populäre Kunst, die einige unserer tief eingebürgerten ästhetischen Konventionen herausfordert – nicht nur den Modernismus als künstlerischen Stil und künstlerische Ideologie, sondern auch die philosophische Doktrin der Moderne und ihre scharfe Differenzierung der kulturellen Bereiche« (Shusterman 1994: S. 158).

gleichsweise starkes und gegenüber den ephemeren gesellschaftlichen Modeerscheinungen resistentes Identifikationsmuster an, das gerade in jugendkulturellen Kontexten subjektbildend ist, ohne dass die wesentlichen Akteure (Bands wie Fans) allzu sehr über die eigenen kommerziellen Grundlagen der Szene reflektierten.³²

Wollte man die angesprochenen kulturellen wie ästhetischen Eigenheiten dieser kulturellen Formation auf einen Begriff bringen, so wäre Bettina Roccor's Umschreibung, dass der Metal in gegenwärtigen gesellschaftlichen Zusammenhängen letztlich von Beginn an etwas zwischen »Kunst, Kommerz und Ketzerei« (vgl. Roccor 1996) darstellt, eine durchaus zutreffende Kategorisierung.³³

»The Devil's Music«: Ästhetische Merkmale

With all our screaming
We are gonna rip right through your brain
We got the lethal power
It is causing you sweet pain oh sweet pain
(METALLICA, *Hit the Lights*)

Bei aller Diversität, die den Metal Code in seiner Ausdifferenzierungsphase in den 1980er Jahren in besonderem Maße kennzeichnet – »Heavy Metal [...] is even more diverse than other genres« (Weinstein 2000: S. 22) –, können einige zentrale Merkmale beschrieben werden, die als paradigmatisch für eine Ästhetik des Drastischen gelten können. Es lassen sich in diesem Kontext drei konstitutive Ebenen und ihre spezifische Ausgestaltung unterscheiden,

³² Dass etwa der uniformierte Dresscode, angefangen bei der quasi obligatorischen und mit Bandlogo-Aufnähern bestückten Kutte, längst auch als eine ökonomisch profitable Marketingstrategie der zuständigen Vertriebsfirmen angesehen werden sollte, ist ein Sachverhalt, der sceneintern praktisch nicht reflektiert wird.

³³ Es liegt auf der Hand, dass eine immer stärker werdende akademische Auseinandersetzung mit dem Metal gleichbedeutend ist mit einer langsamen Aufladung mit feldexternem Renommee und symbolischen Kapital, was unmittelbare Auswirkungen auf den Kunstcharakter einer solchen kulturellen Formation hat.

die den Metal klar als eigenständiges Genre hervortreten lassen: eine klangliche, eine visuelle und eine lyrisch-narrative Ebene. Letztere ist vor dem Hintergrund der vorliegenden Problemstellung von erhöhtem Interesse.³⁴

Auch wenn es große ästhetische Differenzen gibt, wie ein Vergleich zwischen Merkmalen des Glam und Thrash Metal zeigt, so gibt es doch signifikante Gemeinsamkeiten auf einer basalen klanglichen Ebene, die dafür verantwortlich sind, dass man von einem ausreichend klar konturierten Feld sprechen kann. Subgenreübergreifend stellt sich der Sound des Metal als eine Radikalisierung und Amalgamierung von Rock n' Roll-, Blues-, Hard Rock- sowie Punk-Elementen dar; für diejenigen Subgenres, die eine besondere musikalische Epik verfolgen (wie der sogenannte Power Metal), ist zudem der Einfluss klassischer Musik nicht von der Hand zu weisen. Das primäre und wichtigste genredelinierende Element ist dabei der spezifische Sound des Metal, der von elektronisch verzerrten Gitarren,³⁵ dem Gitarrenbass, einem Schlagzeug und der Stimme des Sängers bzw. der Sängerin konstituiert wird, und grundsätzlich auf »Power« abzielt, in der Terminologie Schlegels also auf mehr »ästhetische Energie« setzt.³⁶ Grundsätzlich gilt, dass »[f]or heavy metal the sound as such—its timbre, its volume and its feel—is what matters, what defines it as power, giving it inherent meaning. [...] What heavy metal takes seriously is power« (Weinstein 2000: S. 27f). Der Sound als »signifizierende Praxis« (vgl. Preisendörfer 2008), die primär immer somatisch und nicht kognitiv funktioniert (damit den Bereich des »the drastic« nach Abbate markiert), erscheint im Metal durch die hohe Lautstärke und seinen zumeist aggressiven, rauhen Charakter, physisch besonders wirksam. Aus diesem Umstand heraus ist die Bandbreite der evozierten Emotionen klar umrissen und ebenso klar ist, welche Emotionen höchstens in Ausnahmefällen Eingang in den Metal finden. Besonders für die vocals kann gelten: »The

³⁴ Durch die hier eingenommene Perspektive wird auch deutlich, dass der Genre-Begriff zumindest für den Metal durch identifizierbare formal-inhaltliche Merkmale immer mehr bedeutet als eine reine Marketingkategorie.

³⁵ »The most important aural sign for heavy metal is the sound of an extremely distorted electric guitar« (Walser 1993: S. 41).

³⁶ Auf dieser basalen Ebene ist der Metal somit als eine hör- und spürbare Steigerungsform der Rock-Ästhetik zu verstehen.

range of emotions is wide, including pain, defiance, anger, and excitement. As in other features of the genre, softness, irony, and subtlety are excluded« (Weinstein 2000: S. 26).

Für die thematische Ausrichtung der Lyrics bleibt nun die von Weinstein bereits 1991 eingeführte Kategorisierung des Metals in einen »dionysischen« und »chaotischen« Pol bis in die jüngste Gegenwart weitgehend zutreffend. Sie semantisiert das Begriffspaar auf folgende Weise:

The major themes of heavy metal fall into two clusters defined by a binary opposition: Dionysian and Chaotic. Dionysian experience celebrates the vital forces of life through various forms of ecstasy. It is embodied in the unholy trinity of sex, drugs, and rock and roll. The Dionysian is juxtaposed to a strong emotional involvement in all that challenges the order and hegemony of everyday life: monsters, the underworld and hell, the grotesque and horrifying, disasters, mayhem, carnage, injustice, death, and rebellion. Both Dionysus (the Greek god of wine) and Chaos (the most ancient god, who precedes form itself) are empowered by the sonic values of the music to fight a never-ending battle for the soul of the genre and to join together in combat against the smug security and safety of respectable society (Weinstein 2000: S. 35).³⁷

Herausfallen aus einem solchen thematischen Rahmen, der von der Energie der Musik seine Konturen erfährt, muss zwangsläufig alles, was auf eine gewisse »softness« hindeuten könnte. Allen voran das für die Popmusik zentrale Thema der Liebe und des Romantischen finden aus diesen Gründen keinerlei Einlass in den Raum der lyrischen Ausgestaltungsmöglichkeiten.

Komplementär zu dieser hohen Ausdruckskraft, die in der Soundebene des Metal begründet liegt, ist das Genre allgemein als ein stark auf Visua-

³⁷ Es ist hier nicht der Ort um die Frage erschöpfend zu diskutieren, ob Weinsteins Begriffsoption nicht analytisch unvollständig bleibt, da vor allem der Metal von einer originären *Formgebung* dieser dionysisch-chaotischen Elemente lebt. Offensichtlich von Nietzsches Begriffspaar des Dionysisch-Apollinischen als treibende »künstlerische Mächte« inspiriert, wäre es sinnvoll gewesen, eine zum »Apollinischen« äquivalente Kategorie zu entwickeln, die auf den partikularen Charakter der Formung dieser thematischen Elemente verwiese. Nichtsdestotrotz ist Weinsteins Einteilung produktiv und für den vorliegenden Kontext zentral, denn sie markiert präzise die Bandbreite der moralisch-inhaltlichen Transgression, die von der lyrischen Dimension des Metal allgemein ausgeht.

lität setzendes gekennzeichnet. Nicht nur, dass die Bandnamen und -logos, Shirts, CD Cover, etc. auf besondere Anschaulichkeit setzen; auch gilt, dass die Bands und Fans mehrheitlich einem Dresscode folgen, der bei allen feldinternen Differenzen auf anschauliche Devianz und damit auf Drastik abzielt (schwarzes Leder, Nieten, Kutten bestückt mit Aufnähern, Springerstiefel, Tarnhosen, Corpse Paint). Im Vergleich etwa zu der Hip-Hop- oder Techno-Szene basiert auch der visuelle Bereich des Metal auf dem Prinzip einer besonderen Bildhaftigkeit und ist in diesem Kontext somit als ein homogenes Element zu verstehen, das sich in die von der akustischen und lyrischen Dimension ausgehende Ästhetik einfügt.

Das Feld des Metal lässt sich nun in einen eher kommerziellen und einen transgressiven Pol einteilen, und mit diesem Umstand gehen spürbare Modifikationen der kurz skizzierten ästhetischen Genregrundlagen einher. Je weiter man sich in den Bereich des weniger kommerziellen ›Extreme‹ Metal begibt (des Thrash-, Death-, Black-Metal und Grindcore)³⁸, umso offensichtlicher werden die genrebildenden drastischen Strukturelemente emphatisiert. Wie bereits erwähnt, steht in den 1980er Jahren der Thrash Metal ästhetisch in diametraler Opposition zu den in der damaligen Zeit äußerst erfolgreichen Hair- bzw. Glam-Metal Bands – wie W.A.S.P. (Los Angeles, 1982), TWISTED SISTER (New York, 1973) oder MÖTLEY CRÜE (Los Angeles, 1980).³⁹ Das Camphafte des Glam etwa, das sich im Tragen von Makeup, Langhaartoupets, Glitter und bunten femininen Outfits ausdrückt, wird im Thrash entschieden zurück gewiesen. Statt der im Glam und »Pop«-Metal vorherrschenden eingängigen Gitarrenmelodien und dionysischen Sujets⁴⁰ dominieren im Thrash und Extreme Metal kompromisslos harte und schnelle Gitarrenrhythmen und Lyrics, die sich semantisch eindeutig dem von Weinstein eingeführten »chaotischen« Pol zuordnen lassen (Zerstörung, Gewalt und Tod sind hier die unbestrittenen Leitmotive). Schließlich ist eine merkliche

³⁸ Eine genauere Erläuterung zum Begriff des Extreme Metal erfolgt weiter unten.

³⁹ Auf so gut wie allen signifikanten Strukturebenen, d. h. der Komposition, Produktion, Illustration, Akquisition und Rezeption ließe sich Oppositionsverhältnisse eindrucklich veranschaulichen.

⁴⁰ Vgl. W.A.S.P. mit Titeln wie *Animal (Fuck like a Beast)* (1984, indiziert) oder *LOVE Machine* (1984).

Veränderung in den Gesangsstrukturen zu beobachten, je weiter man sich vom kommerziellen in den extremen Bereich dieses Musikgenres bewegt. Die noch für den klassischen Heavy Metal sowie Power Metal als typisch anzusehenden hohen Stimmlagen (Falsettstimmen) werden restlos zugunsten tieferer und aggressiver Sprechgesänge, dem sogenannten Screaming oder Growling verabschiedet: »Extreme metal takes vocal distortions further than heavy metal by abandoning practically all elements of melody in the voice« (Kahn-Harris 2007: S. 30).

Zu den besonders hervorzuhebenden musikalischen Partikularitäten des Metal gehört schließlich die Verwendung seltener Tonleitermodi, wie es der phrygische und vor allem der lokrische Modus für den extremen Metal darstellen. Während »most pop songs are either major (Ionian) or Mixolydian« (Walser 1993: S. 46), werden im Metal also Modi verwendet, die in ihrer Rezeption seit Jahrhunderten mit dunklen Gefühlen assoziiert werden: »The significance of this is that certain modes have long had particular associations and connotations, with the Phrygian and Locrain seen to have the 'darkest' sounds« (Kahn-Harris 2007: S. 31). Im Lokrischen findet man das musikalische Intervall des sogenannten Tritonus, der durch seine als disharmonisch wahrgenommene Wirkung bereits im Mittelalter als *diabolus in musica* bezeichnet wurde. Kahn-Harris kontextualisiert diesen Sachverhalt und unterstreicht dabei den besonderen Umgang des Tritonus im Extreme Metal:

the tritone has also been used extensively in the music for detective and adventure films (a notable example being the main theme for the Pink Panther films of the 1960s-80s). Where extreme metal appears to differ from such musics is that it 'lightens' these modes to far lesser extent. In detective-film music, for example, a 'bluesy' flattened third is frequently added to the Locrian to create a 'burlesque' feel. Extreme metal represents a sustained and austere exploration of 'darker' modes that have long been associated with danger and evil (Kahn-Harris 2007: S. 31).

Allein auf Grundlage der bisher aufgeführten allgemeinen ästhetischen Merkmale, die den Metal konstituieren, kann dieser als das drastischste Genre der populären Musik angesehen werden. Dabei wird deutlich, wie der Metal auf einer mehrschichtigen Drastik basiert: Eine Musik, die auf eine starke physische Wirkung abzielt, präfiguriert einen Raum des visuell und lyrisch

Möglichen, der selbst noch einmal drastisch ausgestaltet wird. Ohne Zweifel: dieses Musikgenre fällt zwar nicht in Gänze, so doch zu einem gewichtigen Teil in die spezifisch drastischen Bereiche des »Frappanten«, aber vor allem des »Choquanten« im Sinne Schlegels, wo Ekelhaftes, Grausames und Grässliches oft genug gemeinsam auftreten.

Inwieweit man nun von einer im Metal dechiffrierbaren Poetik des Drastischen sprechen kann, soll im Folgenden anhand einer Analyse von SLAYERS wirkmächtigem Album *Reign in Blood* ausgearbeitet werden.

2 *Slayers Reign In Blood*

Slayer's controversial *Reign in Blood* set the gold standard for extreme heavy metal.
(D.X. Ferris, *Reign in Blood*)

Die US-kalifornische Band SLAYER wurde 1981 von den Gitarristen Kerry King und Jeff Hanneman in Huntington Park (Kalifornien) gegründet und gehört zu den einflussreichsten Repräsentanten des extremeren Metal. Das Hinzukommen des Schlagzeugers Dave Lombardo und Sängers Tom Araya vervollständigte die als klassisch zu bezeichnende Besetzung der Band. Das ebenfalls 1981 gegründete, damals kleine szeninterne Underground-Label Metal Blade Records (Los Angeles) um Brian Slagel fragte 1983 bei SLAYER an, ob diese einen Beitrag für die dritte *Metal Massacre* Compilation liefern könnten, woraufhin der erste offizielle SLAYER Song *Aggressive Perfection* aufgenommen und distribuiert wurde. Aufgrund der positiven Resonanz folgte noch im selben Jahr der Plattenvertrag mit Slagels Metal Blade Records und das erste Album *Show No Mercy* entstand.⁴¹ Bereits mit dem zwei Jahre später erschienenen Album *Hell Awaits* (1985) hatten SLAYER ihren unverkennbaren rauhen Sound perfektioniert, der selbst innerhalb des Metal-Feldes eine

⁴¹ Die weltweit populärste Metal-Band METALLICA (Los Angeles, 1981) hatte ihre erste offizielle Veröffentlichung ebenfalls der *Metal Massacre* Compilation zu verdanken, allerdings veröffentlichten sie ihren Song *Hit the Lights* bereits auf der ersten Compilation von 1982.

neue Härte einführte: »die unerbittliche Aggressivität der Songs verdrehte Metalfans auf der ganzen Welt den Kopf« (McIver 2007: S. 150). 1986 arbeiteten SLAYER schließlich mit dem späteren »music business overlord« (Ferris 2008: S. 50) und Def Jam Chef Rick Rubin⁴², mit dem sie gemeinsam *Reign In Blood* produzierten. Dieses Album kann ohne Bedenken als das wirkmächtigste ihrer bisherigen Karriere gelten. Der britische *Metal Hammer* sah 2006 in der Scheibe »the best metal album of the last 20 years«. Die populäre britische Rock-Zeitschrift *Kerrang!* spricht bei *Reign In Blood* von »the heaviest album of all time« (Emily 2015). Dass es sich bei der Platte um eines der repräsentativsten Alben des Metal handelt, kann an der von Dietmar Elflein aus 68 Hitlisten und 24 verschiedenen Quellen bestehenden Meta-Liste der meist genannten Metal Alben abgelesen werden. Dort rangiert der angesprochene Tonträger auf Platz 4 der populärsten Metal-Scheiben (Elflein 2010: S. 86).⁴³

Reign in Blood ist seinerzeit als so kompromisslos hart und schnell wie kaum ein Tonträger zuvor wahrgenommen worden und perfektionierte 1986 zeitgleich mit METALLICAs *Master of Puppets*, MEGADETHs *Peace sells... but whos buying* und ANTHRAX' *Among the Living* ein von diesen Bands zuvor geschaffenes Subgenre des Metal, den sogenannten Thrash Metal, das historisch erste Genre, welches aufgrund seiner akustischen, visuellen und textlichen Eigenheiten in den engeren Bereich des von Fachkreisen bezeichneten »Extreme Metal« eingeordnet wird. Kahn-Harris schreibt mit Blick auf die Eigenheiten dieses Metal Genres: »Inspired by Venom, punk and the new wave of British heavy metal, a host of thrash metal bands quickly emerged. Metallica's *Kill 'Em All* (1983) and Slayer's *Show No Mercy* (1983) were land-

⁴² Die enorme, genreübergreifende Wirkmächtigkeit Rubins auf das gesamte Feld der Popmusik kann in Ansätzen erkannt werden, wenn ein Blick auf die von ihm produzierten Bands geworfen wird. Ohne Übertreibung könnte man Rubin als einen der wichtigsten Musikproduzenten der letzten 30 Jahren bezeichnen.

⁴³ Dieser Punkt ist insofern noch einmal gesondert hervorzuheben, als eine Untersuchung der anderen Bands zeigt, dass SLAYERS *Reign In Blood* subgenre-intern, d. h. innerhalb des extremen Metal, nur von METALLICAs *Master of Puppets* in puncto Verkaufszahlen übertroffen wird.

mark releases characterized by speed, aggression and an austere seriousness« (Kahn-Harris 2007: S. 3).

Das auf *Reign In Blood* enorm hohe Spieltempo (im Durchschnitt über 200 beats per minute), gepaart mit dem Einsatz des Palm Muting und Doublebass-Drumming, verlieh dem Album sehr schnell einen exemplarischen Charakter für einen besonders harten Metal Sound. Angela Gossow, die ehemalige Frontsängerin der schwedischen Death Metal Band ARCH ENEMY hält in diesem Zusammenhang fest: »Whoever does not own *Reign in Blood* doesn't know metal history. It's a genre-defining milestone, a relentless assault of some of the best thrash metal riffs one could ever come up with. Lots of bands are stealing from it, but never manage to execute it in the same sadistic manner« (Ferris 2008: S. 31).

Ebenso können die in den Lyrics verhandelten Stoffe und Motive als Mustersammlung für die weitere Entwicklung des extremen Metal angesehen werden. Von hoher Bedeutung ist die akustische Struktur sowie lyrische Ausgestaltung dieses Albums etwa für das kurze Zeit später sich entwickelnde Subgenre des Death Metal gewesen,⁴⁴ so wie die satanistisch gefärbten Stücke auch auf den Black Metal Einfluss ausgeübt haben. Die zehn Lieder des in der Originalversion gerade einmal 29-minütigen Tonträgers behandeln thematisch durchgehend brutale Gewalt, Mord, Angst und Tod, und sind textlich zum Teil so frappierend ausgestaltet, dass SLAYER sich – wie am Beispiel des Songs *Angel of Death* – bis heute permanent der Kritik von Seiten der Öffentlichkeit ausgesetzt sieht. Unter anderem waren die umstrittenen Songtexte der Anlass dafür, dass Columbia Records seinerzeit den Vertrieb des Albums kurzfristig ablehnte und über Umwege ein neuer Partner gesucht werden musste. Zugleich ist dem Album eine das Metal-Feld übergreifende Faszination zuteil geworden. So sampelte etwa die zu den einflussreichsten Hip-Hop Bands der Welt gehörende Gruppe PUBLIC ENEMY Versatzstücke aus SLAYERS *Angel of Death* in ihren populären Song »She Watch Channel Zero?!« (1988), während Popsängerin Tori Amos so beeindruckt von *Raining Blood* gewesen ist, dass sie 2001 eine Cover-Version dieses SLAYER-Klassikers

⁴⁴ »With *Reign in Blood*, they totally set the bar for all the death metal bands that came later« (Ferris 2008: S. 147).

einspielte. Schließlich schrieb der mehrfach ausgezeichnete Science-Fiction- und Fantasyschriftsteller sowie Comic- und Drehbuchautor Neil Gaiman eine Reihe von Kurzgeschichten (2006 unter dem Titel *Fragile Things: Short Fiction and Wonders* veröffentlicht), die von den einzelnen Songs auf *Reign in Blood* inspiriert wurden (vgl. Ferris 2008: S. 142f.).⁴⁵

Allein in diesen wenigen skizzenhaften Bemerkungen über die Wirkungsgeschichte des Albums wird deutlich, wie sehr sich SLAYER in die Kategorie einer zugleich massenwirksamen⁴⁶ und unpopulären Populärkultur einfügt, die Phänomenen kulturindustrieller Drastik einen partikularen Status verleiht.

a) »Enter to the realm of satan!« Moralische Grenzüberschreitungen

Our goal was to make the most serious, hardcore, extreme,
and pure Slayer album we possibly could.
(Rick Rubin, *Reign in Blood*)

Entstanden inmitten der konservativen Reaganära, stellen sämtliche Songs des Albums in ihrer thematischen Ausrichtung eine direkte Attacke auf die Moralvorstellungen und Normen der breiten Bevölkerungsschichten dar und situieren sich genau in *dem* drastischen »Genauigkeitsbereich«, der nach Meinung des Dathschen Ich-Erzählers erreicht ist, wenn man »das zeigt und formuliert, was man nicht sagt, solange man zivil und höflich ist« (Dath 2005: S. 30). Tipper Gore, die Ehefrau des späteren demokratischen Präsidentschaftskandidaten Al Gore, hatte zu dieser Zeit (1985) nicht nur das Parents

⁴⁵ Zum Status der Repräsentativität ließen sich noch die zahlreichen Coverversionen aufzählen, die innerhalb des Metal-Feldes produziert wurden und *Reign in Blood* beziehungsweise SLAYER einen spürbaren Grad an spezifisch symbolischen Kapital zugehen.

⁴⁶ Die Platte wurde am 20. November 1992 von der RIAA (der Recording Industry Association of America) mit einer goldenen Schallplatte ausgezeichnet, was dem offiziell verbuchten Verkauf von 500.000 Exemplaren entspricht.

Music Resource Center – das für die heute auf bestimmten CD's allgemein bekannten »PARENTAL ADVISORY EXPLICIT CONTENT«-Sticker verantwortlich ist – mitbegründet⁴⁷, sondern veröffentlichte 1987 das Buch *Raising PG Kids in an X-rated Society* und hielt hier insgesamt fünf Kategorien fest, durch welche die »rock music« die allgemein geteilten Standards gesellschaftlicher Anständigkeit (»the standards of the social decency«) überschreite: durch 1) Drogen- und Alkoholmissbrauch, 2) Selbstmorddarstellungen, 3) anschauliche und misogynen Gewaltdarstellungen, 4) Satanismus, Okkultismus und schließlich aufgrund 5) expliziter Thematisierung des Pornographischen (Gore 1987). Kein anderes Musikgenre ist durch diese Typologie von seiner lyrisch-verbale Dimension her so adäquat auf den Punkt gebracht wie der Metal. In der vom Gremium des Parents Music Resource Center 1985 veröffentlichten Songliste der »Filthy Fifteen« dominiert dementsprechend wenig überraschend klar die Präsenz von Metalsongs. Insgesamt neun der 15 Lieder gehören in das Metalgenre und fallen in die von Gore aufgeführten Kategorien gesellschaftlicher Unanständigkeit.⁴⁸ *Reign In Blood* und der Song *Angel of Death* finden in diesem Kontext bezeichnenderweise in Gores Buch eine gesonderte Aufmerksamkeit, wenn sie mit Blick auf die plötzliche Absage des Vertriebs durch Columbia Records festhält:

Thankfully, some in the music industry are also waking up. Columbia Records just canceled a deal to distribute Slayer's latest album, called *Reign in*

⁴⁷ Wie an den anderen Gründungsmitgliedern dieser Organisation erkennbar, ist das PM-RC als Organ des politischen Establishments anzusehen.

⁴⁸ Es handelt sich um: JUDAS PRIEST *Eat Me Alive* (»Sex«), MÖTLEY CRÜE *Bastard* (»Violence/Language«), AC/DC *Let Me Put My Love into You* (»Sex«), TWISTED SISTER *We're Not Gonna Take It* (»Violence«), W.A.S.P. *Animal (Fuck Like a Beast)* (»Sex/Language«), DEF LEPPARD *High 'n' Dry (Saturday Night)* (»Drug and alcohol use«), MERCYFUL FATE *Into the Coven* (»Occult«), BLACK SABBATH *Trashed* (»Drug and alcohol use«), sowie VENOM *Possessed* (»Occult«).

Blood, which includes sickening references to the infamous Nazi murderer Josef Mengele (Gore 1987: S. 166).⁴⁹

Bereits nach einer ersten kursorischen Lektüre des Songtextes von *Angel of Death*, dem Opener des Albums und der mit *Raining Blood* populärste Song der Band,⁵⁰ wird das kontroverse und transgressive Potenzial des Stückes ersichtlich, auf das Gore in ihrem Buch empört reagiert.⁵¹ Was der Titel noch an möglichen Lesarten offen lässt, wird mit den ersten beiden Zeilen vereinheitlicht: *Angel of Death* verweist klar auf Josef Mengele, dem »Todesengel von Auschwitz«, und der gesamte Text ist eine Inszenierung seiner verbrecherischen Menschenversuche als KZ-Arzt im Dienste des nationalsozialistischen Terrorregimes. »Auschwitz, the meaning of pain / The way that I want you to die« heißt es direkt zu Beginn des Songs, womit der zumindest für westliche Verhältnisse wohl ernsteste Stoff aufgegriffen wird, in dem sich ein Syntagma inhaltlich bewegen kann. Zweifellos ist dies eines der provokativsten Songtexteröffnungen seiner Zeit gewesen.⁵²

Der Text evoziert zunächst Josef Mengele als personalen, autodiegetischen Ich-Erzähler, der die Topographie Auschwitz als Inbegriff allen Schmerzes bezeichnet und hieraus die Motivation für seine perverse Brutalität ableitet, die nachfolgend in anatomischer Präzision beschrieben wird. Diese Erzählperspektive wird jedoch durch eine anscheinend heterodiegetische und allwis-

⁴⁹ Gerade die massive Kritik aus einer pädagogisch motivierten Perspektive sowie die Indizierungen und Beschlagnahmungen von Tonträgern zeigt, wie entgegen einer verbreiteten Ansicht, die rock- und popmusikalische Text-Musik-Relation keineswegs *a priori* zugunsten der musikalischen Ebene hierarchisiert werden sollte. Ein noch so chaotisch-dissonanter Krach ist bisher nicht in der Lage gewesen, eine Indizierung oder eine Initiative wie sie das PMRC darstellt, hervorzurufen.

⁵⁰ Als ein objektives Kriterium für die Popularität des Songs kann die Tatsache gelten, dass *Angel of Death* seit Veröffentlichung des Albums fester Bestandteil der Setlisten ist und häufig ganz zum Schluss gespielt wird.

⁵¹ Der Übersichtlichkeit halber sind alle hier relevanten Songtexte unter dem Abschnitt *Textbeilage* einsehbar.

⁵² Dass Auschwitz – unabhängig von der konkreten Ausgestaltung – überhaupt als Thema für einen Song gewählt wird, ist eine Seltenheit in der Geschichte der populären Musik. Das Aufgreifen eines derart ungewöhnlichen und delikaten Sujets und seine frappierende Ausgestaltung deutet an sich bereits die Positionierung in einen abseits vom popkulturellen Mainstream peripheren Raum der Kulturproduktion an.

sende Perspektive ergänzt, die dazu führt, dass Mengele selbst stellenweise zum Objekt der Erzählung wird. Die dann eingenommene Perspektive beschreibt Mengele auf eine ambivalente Art und Weise: Einerseits wird dieser fast hymnisch als der »Monarch to the kingdom of the dead« und als »Sadist of the noblest blood« bezeichnet; andererseits werden kritischere Bezeichnungen verwendet, so wenn Mengele etwa als »infamous butcher« und »rancid angel of death« titulierte wird. Aus raumsemantischer Sicht lässt sich eine Opposition zwischen der Topographie Auschwitz und der Position Menges herauslesen. Das zu Beginn genannte Auschwitz als abgeschlossener Ort des Todes steht dem »Angel of Death« und seinen Attributen diametral gegenüber. Die Häftlinge sind »forced in, like catttle«, sie brennen von innen, während Millionen bereits in ihren »Crowded tombs« liegen. Mengele dagegen, als Engel semantisiert, kann frei fliegen und auf die Insassen herabschauen (»Rancid angel of death / Flying free / His face staring down«). In dieser Dichotomie von Auschwitz als Hölle auf Erden und dem Himmel, der durch Mengele ebenfalls mit dem Tod konnotiert ist – was nebenbei einer im Metal üblichen Aushebelung der christlich semantisierten Topologie gleichkommt – spielen sich alle in den Lyrics beschriebenen Szenen ab.

Der moralisch-inhaltliche Tabubruch wird schnell klar: Dass sich SLAYER bis heute auf eine anhaltende Kontroverse rund um *Angel of Death* einlassen müssen, die aus dem Vorwurf der Faschismusverherrlichung und Jugendgefährdung besteht (vgl. Ferris 2008: S. 89f.), liegt nicht zuletzt daran, dass auf der Textebene keine eindeutigen Distanzierungsgesten gegenüber den dargestellten Ereignissen abgelesen werden können. Das erwähnte »infamous butcher« und »rancid angel of death« können schwerlich die in kühler Neutralität gehaltenen Folterbeschreibungen aufwiegen, um den Text als eine moralisch-pädagogische Anklage gegen das Verbrechen des Holocaust zu lesen. Ole Petras macht in diesem Kontext darauf aufmerksam, wie eng und wichtig die Verbindung zwischen Songtext und seiner Performance durch den Sänger beziehungsweise Interpreten in der Bedeutungserzeugung des Songs ist. An einer Stelle schreibt Petras über die Funktion der Textanalyse des Popsongs und ihre Beziehung zur Performance:

Die Analyse muss jene Geschehenselemente und Vermittlungsinstanzen isolieren, die als Grundlage der Produktion fungieren. In diesem Sinne ist der Text (wie auch die Komposition) eine Art Binnenerzählung, deren Präsentation durch einen Sprecher-Rahmen (in diesem Fall den Interpreten) weitere Bedeutungsnuancen aufwirft (Petras 2011: S. 77).

Aus dieser Perspektive verwundert es nicht, dass Zeilen wie »Destroying, without mercy / To benefit the aryan race«, »Inferior, no use to mankind« oder »sadist of the noblest blood« zu einer Identifikation zwischen Text-»Ich« und Äußerungssubjekt, also mit dem Sänger Tom Araya, führen kann, da aus hermeneutischer Sicht in popmusikalischen Kontexten eine besondere und nicht immer unproblematische Affinität vorherrscht, das Vorgetragene als ernstzunehmendes Statement zu verstehen. Verstärkt wird diese Problematik in dem vorliegenden Fall zudem durch die Präsentationsform des Songs, da auch aus dieser keine offen gegenläufigen Momente extrapolierbar sind, etwa durch eine ironisierende Verwendung des Tonfalls oder der Intonation. Schließlich ist die effektvolle Verwendung eines übergroßen Band-Logos auf der Bühne, das aus der Verbindung eines satanistischen Pentagramms und eines Reichsadlers besteht, vielmehr dazu angetan, den soeben erwähnten Identifikationsprozess zu verstärken.

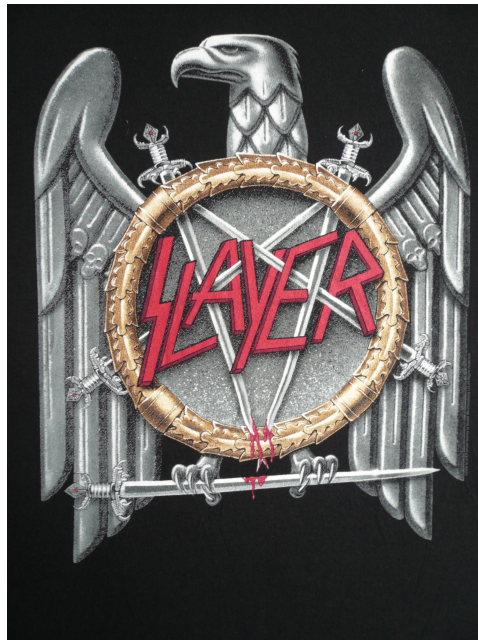


Abb. 1 Berühmtes Band-Logo von Slayer

Das moralisch und pädagogisch motivierte Hinterfragen von Kunst ist vermutlich genauso alt wie diese selbst – man erinnere sich nur an Platons Dichterkritik in seiner *Politeia*. Zu einer breit angelegten Debatte entwickelt sich die Frage nach dem Wert einer Kunst immer dann, wenn die evozierte Imagination eindeutig und in einem aggressiven Maße gegen die dominanten Vorstellungen von Sitte und Moral verstoßen, und dies ist bei SLAYERS *Reign in Blood* und dem weiteren, in den 1980er Jahren entstandenen Extreme Metal in besonders eindringlicher Weise der Fall.⁵³ Ein Blick auf die weiteren Songs von *Reign in Blood* entschärft dieses Problem keineswegs. Kritiker werden die Stücke vielmehr als Bestätigung der in *Angel of Death* wahrge-

⁵³ Aufgrund dieser Systematik der konsequenten Überschreitung moralischer Normen verwundert es auch nicht, dass kulturhistorisch zwar unterschiedliche Gegenstände als sittenwidrig und verrohend angesehen wurden, die Argumentationsstrukturen aber nahezu immer die gleichen bleiben. Jean Marie Goulemot zeichnet z. B. in Bezug auf die pornographische Literatur des 18. Jh. in Frankreich die damals entstandene Debatte nach (vgl. Goulemot 1993: S. 24ff.), und die dort referierten Positionen gleichen auf frappierende Weise den noch 200 Jahre später aufgeführten Argumentationslinien, die gegen die Produkte populärkultureller Drastik ins Feld gebracht werden.

nommenen Immoralität werten können. *Piece by Piece* stellt den Monolog eines Serienmörders dar, der fast gänzlich in emotionslosem Tonfall eine Reihe drastisch-kannibalistischer Bilder evoziert (»No emotion / Death is all I see [...] Bones and blood lie on the ground / Rotten limbs lie dead / Decapitated bodies found / On my wall, your head! [...] No Emotion / Your flesh is all I need«). Ähnlich gelagert ist *Necrophobic*, das die sadistisch perversen Vorstellungen und Handlungen eines nekrophoben Mörders behandelt. *Altar of Sacrifice* beschreibt ein Opferritual zu Ehren Satans, das in einem fließenden, kaum merkbaren Übergang in den Song *Jesus Saves* mündet, der eine mehr derb-vulgäre als sarkastische Abrechnung mit dem christlichen Glauben darstellt (»You have your own reality / Christianity / You spend your life just kissing ass / A trait that's grown as time has passed«) *Criminally Insane* ist mit Blick auf *Piece by Piece* als weiteres Serienmörder-Portrait einzustufen. In *Reborn* geht es um eine Hexe, die verbrannt werden soll und ihre Wiedergeburt verkündet. *Epidemic* imaginiert eine alles vernichtende Krankheit, und schließlich bilden die beiden letzten Titel *Postmortem* und *Raining Blood* eine Art diabolisches Diptychon, da auch diese Songs musikalisch fließend ineinander übergehen und inhaltlich vom Sterben einer psychisch kranken und lebensmüden Person und der Ankunft des Antichristen handeln.

Passend zur Melange aus religiöser Häresie und unmenschlicher Gewalt, die aus den Texten spricht, zeigt das Albumcover eine an Hieronymus Boschs Stil erinnernde dunkel gehaltene Höllenszenerie, in der sich im Zentrum ein an die Baphomet-Symbolik angelehnter Dämon auf einer Sänfte befindet, der von mindestens zwei gefallenen Engeln getragen wird. Während das Bild im Hintergrund dominiert wird von aufgespießten Körpern und einem Strom aus Verdammten, die sich zumindest im Vordergrund sichtbar bis zum Hals in Blut befinden, fallen auch explizite kirchenkritische Elemente auf. So sind zwei der im Strom befindlichen Figuren sowie einer der Sänfenträger mit einer Mitra dargestellt, und im rechten Bildrand ist eine als Jesus Christus identifizierbare Figur zu erkennen. Schließlich ist auch die Überschreitung sexueller Tabus in das Bild eingeschrieben, da die beiden vorderen Sänfenträger erigierte Penisse aufweisen.



Abb. 2 Plattencover von Slayers *Reign in Blood*

In einigen von SLAYERS Songtexten (die beispielhaft für einen wichtigen Teil des extremen Metal stehen) haben wir es mit einer höchst expliziten Inszenierung schmerzhafter und sterblicher Körperlichkeit zu tun, die im Wesentlichen das moralische Skandalon dieser Musik ausmacht. Die Überlegung Moras, »[i]m Nachhinein weiß ich, dass es das ist, was manche Leute als drastisch empfanden: dass alles darin so sehr Körper war« (Mora 2006: S. 69), kann mit Blick auf SLAYERS Schreibweise bestätigt werden, insofern die semantischen Strukturelemente auf die Destruktion des Körpers und die somatische Affektion des Rezipienten ausgerichtet sind. Dass der drastische Effekt und damit die moralische Übertretung, die von SLAYERS *Reign in Blood* ausgeht, jedoch nicht einfach im Sujet begründet liegt, sondern – äquivalent zur Pornographie – erst durch die spezifische Ästhetik bzw. ihre Darstellungsweise verstanden werden kann, soll im Folgenden verdeutlicht werden.

b) »Modulistic Terror«: Slayers Poetik der modularen Evidenz

Denn es macht großen Eindruck, bei einer Sache zu verweilen,
die Dinge anschaulich auszumalen und fast so vor Augen zu führen,
als trügen sie sich wirklich zu.
(Cicero, *Über den Redner*)

Es ist umstritten, sich dem Phänomen des Songs in seiner Hybridität aus einer narratologisch-semiotischen Perspektive zu nähern. Dass dies im Folgenden getan wird, liegt an der Überzeugung, dass Songs eng mit dem verwoben sind, was Diederichsen »Ich und Geschichte« nennt und in der Tradition erzählter Erfahrung situiert werden können. Im Gegensatz zu nicht-lyrischer Musik kann dem Popsong eine starke Verbindung zum Narrativen attestiert werden:

Musik des Moments und Musik der Erzählung. Beides sind wichtige und oft auf einander bezogene Funktionen von Pop-Musik. Grob kann man sagen, dass Techno von verschiedenen Tanzmusik-Vorläufern die Funktion übernommen hatte, den Moment zu organisieren: das intensive, vergängliche Jetzt, jenseits von Ich und Geschichte. Songs sind hingegen für die Erzählung zuständig, für die Rückblicke auf genau diese großen Momente von Befreiung, Körperlichkeit und Hier und Jetzt – nun aber in einem Medium eines Ichs mit Geschichte« (Diederichsen 2008: S. 185).

So ist es nicht unangemessen zu behaupten, dass ein Großteil der Musikstücke literaturwissenschaftlich betrachtet als Rollenlyrik operationabel wäre. Wenn man die eindeutig nicht-narrative Lyrik einmal in den Hintergrund treten lässt, erkennt man (entgegen traditioneller Gattungseinteilungen), wie auch ein Großteil rein literarischer Lyrik mit narratologischen Kategorien analysierbar ist, da auch Lyrik durch narratologische Elemente geprägt ist, »nämlich durch die Sequenzialität, d. h. durch die chronologische Anordnung der Geschehenselemente, und der Medialität, also der Vermittlung in Konstruktion, Präsentation und Interpretation der Sequenzialität aus einer bestimmten Perspektive« (Schönert u.a. 2007: S. 287).

Dass narratologische Kategorien produktiv auf die Struktur von Liedtexten anwendbar ist, verdeutlicht auch Ole Petras überzeugend (vgl. Petras

2011: S. 46f.) und Simon Frith ist sogar der Überzeugung, dass die »Narrativität, die erzählende Darstellung, die Basis des musikalischen Genusses darstellt« (Goer u.a. 2013: S. 215).⁵⁴

*

Repräsentativ nun für eine Reihe von Extreme Metal Lyrics ist die an dem *Angel of Death*-Text erkennbare Tendenz, gängige narrative Elemente der Popmusik durch die minutiöse Darstellung von Ereignissen zu ersetzen.

So haben wir es bei *Angel of Death* weitgehend mit einer Ereigniskette zu tun, die nicht nach einer zwingend chronologisch-kausalen Logik aufgebaut ist. Bei genauerer Betrachtung bestehen die Lyrics mehrheitlich aus einer Auflistung extremer Ereignisse, die sich alle thematisch um die gewalttätigen Persionen Mengeles bewegen. Narratologisch gewendet existiert auch kein sujethaftiges Ereignis in Form einer Grenzüberschreitung, das inszeniert würde. Der Song beschreibt insofern auch keine signifikante Entwicklung: mit dem ersten Wort (Auschwitz) ist die Katastrophe benannt und der darauf folgende Text bietet uns in sich abschließbare, konkrete Szenen der Grausamkeit und damit statische Ereignisse, die in ihrer Komposition den Status der Achronie erreichen (»Slow death, immense decay / Destroying, without mercy / Surgery, with no anesthesia / Burning flesh, drips away / Frigid Cold, cracks your limbs/ Seas of blood, bury life / Abacinate, eyes that bleed / Injecting cells, dying eyes«). Das Fehlen eines wie auch immer gearteten Reimschemas unterstreicht den Abgeschlossenheitscharakter dieser zwar thematisch verbundenen, aber für sich stehenden Ereignisse und trägt überdies zu einer eher prosaischen denn lyrischen Wirkung des Textes

⁵⁴ Schließlich wird hier ein besonderer Wert auf erzählanalytische Kategorien gelegt, da – auch wenn es sich bei Lyrics grundsätzlich um relativ narrationsarme Texte handelt – der drastische Effekt generell als Spannungsmoment zur erzähltheoretischen Ebene der Geschichte angesehen wird und es deshalb produktiv ist, mit diesen Kategorien auch in Bezug auf Songlyrics zu arbeiten. Entscheidend ist hierbei zunächst der Vergleich mit der narrativen Ausgestaltung anderer Songtexte, ohne jedoch die Äquivalenzen aus dem Blick zu verlieren, die sich durch eine intermediale Perspektive auf andere textuelle Repräsentationsformen (z. B. Literatur und Film) einstellen.

bei. Der Duktus, der nicht nur in *Angel of Death*, sondern in vielen anderen Songs des Extreme Metal vorherrscht, zeichnet sich dadurch aus, dass, statt auf die geordnete Darstellung von Handlungssequenzen mit erkennbaren Höhepunkten zu setzen, das möglichst perfekt inszenierte drastische Detail vorherrschend ist. Die »Vergötterung des richtig benannten Details [...], nicht logischer Zusammenhang« (Dath 2005: S. 205) lautet auch hier das Texterzeugungsprinzip. Statt an Prinzipien einer Erzählung anzuknüpfen, dominiert bei *Angel of Death* (und in anderen Songs des Extreme Metal) die Ausgestaltung möglichst drastischer Szenen, die ganz auf dem Stilprinzip einer der Chronologie und Kausalität enthobenen visuellen Evidenz basieren.⁵⁵

Eine solche Fokussierung auf die Nennung drastischer Ereignisse besitzt unmittelbare Konsequenzen für die Subjektkonstruktion; während zu Anfang noch suggeriert wird, dass die Ereignisse aus der Sicht Mengeles berichtet werden (diese Figur sozusagen eine autodiegetische Erzählperspektive einnimmt), löst diese sich unter den Ereignis- und Zustandsbeschreibungen auf und verliert damit ihre Relevanz, so dass deutlich gemacht wird, dass diese Instanz keinen Fixpunkt des Textes bildet.⁵⁶ Auch die Psychologie der Figuren (des Täters und der Opfer) spielt als Strukturelement dementsprechend keine nennenswerte Rolle. Was umgekehrt durch das Verschwinden eines signifikanten Textsubjekts befördert wird, ist eindeutig der Präsenzeffekt des Textes. Markant für viele Lyrics des Genres sind komplementär dazu die im Präsens, vor allem im Partizip Präsens gehaltenen und gerundivischen Konstruktionen (»Destroying, without mercy / Injecting cells, dying eyes /

⁵⁵ Allein durch die Entscheidung, ausschließlich auf solche Zeitformen zu setzen, die in Syntagmen ohne adverbiale Bestimmungen eingefügt sind, entsteht der Effekt, dass die Frage nach dem Geschehenscharakter der vorliegenden Ereignisketten gestellt wird und nicht eindeutig zu beantworten ist. Aufgrund der erwähnten Achronie der Ereignisse wird man nicht ohne Weiteres sagen können, dass hier Subjekte nacheinander mehrere Ereignisse durchlaufen. So steht etwa das »Surgery, with no anesthesia« (Zeile 18) in keinem definierten chronologischen Verhältnis zum »Injecting cells, dying eyes« (Zeile 51).

⁵⁶ So heißt es zunächst, dass Auschwitz der Grund sei, warum ›Ich‹ euch töten möchte (»The way that I want you to die«). Der angesprochene Perspektivenwechsel kann spätestens in Zeile 10 registriert werden, wo das Ich in die dritte Person wechselt (Human mice, for the angel of death) und nicht wieder aufgegriffen wird.

Burning flesh / Praying for the end / Flying free«), die der beschriebenen Thematik eine besondere Intensität und anschauliche Konkretisierung verleihen.⁵⁷ »It has a cinematic quality that takes me to a world similar to a Bosch painting« schreibt Ferris mit Blick auf den Song *Raining Blood* (Ferris 2008: S. 140); eine Assoziation, die in ihrem Verweis auf die bildhafte Schreibweise ebenso adäquat auf *Angel of Death* anwendbar wäre. Der narrativen Präsentationsform des telling ist hier eine besonders extreme Form des dramatischen showing gegenüber gestellt, die selbst die zeitliche Abfolge von Geschehnissen in den Hintergrund treten lässt und rhetorisch als *Ekphrasis* zu beschreiben ist (der amplifizierenden Beschreibung eines Gegenstandes durch affektive Details). Ein solches abweichendes und bewusst »defizitäres« ekphrastisches Erzählverfahren setzt die Simulation eines Gemäldes beziehungsweise einer Reihe von hergerichteten Szenen (Barthes) in Gang und erfüllt damit die aus dem Drastik-Diskurs herausgefilterten Momente der Vereinzelung (Schlegel) und des Anschaulichen auf der Ausdrucksebene.⁵⁸

Rich Stim von der Musikzeitschrift *Spin* bezeichnete den Song *Angel of Death* in einer Review in eindeutig pejorativem Sinne als »comic-book drama, as removed from reality as the Black Plague or Darth Vader« (Ferris 2008: S. 90). Ohne an dieser Stelle Stims Kritik kommentieren zu wollen (die Realismuskritik wird noch eine Rolle spielen), verbirgt sich in seiner Beurteilung eine perfekte Umschreibung der Darstellungsweise. Obwohl offensichtlich rein literarisch (bzw. verbal), ist die Schreibweise auf eine besonders bildhaft-grafische Darstellung aus, die an die Logik des Comicstrip erinnert, und dieser ist bekanntlich eine spezifische Form der Erzählung, die

⁵⁷ Parallel zu dieser markanten Tempusverwendung liest man z. B. in METALLICAS *Battery*, dem ersten Song ihres ebenfalls 1986 veröffentlichten Albums *Master of Puppets*, Zeilen wie: »Lashing out the action, returning the reaction / Hypnotizing power, crushing all that cover / Smashing through the boundaries / Pounding out aggression / Crushing all deceivers, mashing non-believers / Never ending potency / Hungry violence seeker, feeding off the weaker / Breeding on insanity«.

⁵⁸ »In der Antike im Rahmen der epideiktischen Redegattung für die Literatur entdeckt [...] und im Mittelalter scholastisch systematisiert [...], haben die ekphrastischen Figuren seit der Renaissance den Kampf mit den bildenden Künsten aufgenommen [...]; durch sie sollte Dichtung so enargetisch wie Malerei sein (*ut pictura poesis*)« (Plett 2001: S. 63).

auf der Erzeugung und Sequenzialisierung von Einzelbildern basiert: »This is a narrative in the form of a sequence of pictures« (Sabin 1993: S. 5). Das Prinzip einer drastischen Affekterzeugung vor Augen, wird ein Verfahren in Gang gesetzt, das ein Thema (hier Mengele/Auschwitz) durch immer neue äquivalente Details konkretisiert (im Sinne des rhetorischen *descriptio rei*), und die als quasi autonome und isolierbare Sequenzen wiederholt werden. Deutlich nähert sich *Angel of Death* damit strukturellen Grundelementen eines Dinggedichts an.⁵⁹ Wir haben es mit einer Schreibweise der anschaulichen Deutlichkeit zu tun, die sich in rhetorischen Kategorien durch eine horizontale (syntagmatische) Amplifikation im Sinne einer *enumeratio* (der Teilung eines Begriffs in Bestandteile), *accumulatio* (der Häufung semantisch gleichwertiger Syntagmen) und der *commuratio* (dem Beharren auf dem selben Thema) auszeichnet. Diese Schreibweise verfällt dabei nicht in einen Manierismus, nicht in Bombast und Schwulst, da der Inhalt der Lyrics mit Blick auf den lebensweltlichen Bezug strenggenommen keine übertriebene Diskrepanz darstellt. Weit entfernt von satirisch-ironischen Signalen, lässt sich auf der Ebene der Lyrics vielmehr eine »austere seriousness« (Kahn-Harris) wahrnehmen.⁶⁰ In diesem Kontext müssen auch die metaphorischen Wendungen angesprochen werden: »Angel of death«, »Wings of pain«, »Face of Death«, »Flying free« und »monarch to the kingdom of the dead«. Bei allem poetischen Abstraktions- und Reflexionspotenzial, den Metaphern haben können, sind die hier eingesetzten ohne hermeneutische Anstrengung dechiffrierbar, denn sie besitzen keine extensive oder gar verdunkelnde Wirkung. Sie führen dem Text mit anderen Worten keine neuen paradigmatischen Facetten hinzu, sondern intensivieren den schon bestehenden Bedeutungsrahmen, der wesentlich durch ein nicht metaphorisches Bildverfahren erzeugt wird. Als eine nennenswerte Ausnahme könnte die weiter oben erwähnte Inversion

⁵⁹ Gemeint sind Strukturelemente wie die Verwendung präsentischer und gerundivischer Zeitformen und die plastische Darstellung einer Sache bei gleichzeitiger Abwesenheit eines relevanten lyrischen Subjekts.

⁶⁰ Eine Analyse des gesungenen Textes unterstreicht die ironiefreie Präsentation der Lyrics und ist gemeinsam mit der instrumentalen Begleitung als komplementär zum Text anzusehen. So besitzt der Song auch in seiner klanglichen Dimension keinerlei episch-ausschweifende Strukturelemente.

christlicher Topologie gelten. Doch auch hier gilt, dass diese Konnotation intensivierend auf die Gesamtaussage des Textes wirkt und sich der drastischen Schreibweise nahtlos einfügt, ohne ihr ein abstrakt-symbolisches Reflexionspotenzial zu geben. Wie die anderen stilistischen Mittel sind auch die Metaphern im Dienst einer präsentisch-mimetischen Illusion eingesetzt und unterlegen den Text mit keinem tieferen, gar metaphysischen Sinn. Anhand des titelgebenden Ausdrucks kann das noch einmal veranschaulicht werden, denn »Angel of Death« ist metaphorisch vorbesetzt. Er ist eine von den KZ-Insassen eingeführte religiöse Metaphorisierung Mengeles und keine Erfindung SLAYERS.

Dem Umstand einer ekphrastischen Erzeugung isolierbarer Bilder ist es zu verdanken, dass einer Umstellung der Textzeilen (man tausche in Gedanken etwa die Position beliebig vieler Zeilen der Lyrics miteinander) keinerlei Beeinträchtigung des Gesamtsinns und der Struktur erfolgt.⁶¹ Da sich die Strophen hier in semantisch eng benachbarte »Erzählsplitter« atomisieren, brächte eine Umstellung des Refrains (»Angel of death / Monarch to the kingdom of the dead«) keinerlei divergierende Lesart mit sich. »Modulistic Terror / A vast sadistic Feast« lauten die Anfangszeilen von »Piece by Piece« (dem zweiten Albumtitel) und drücken im Prinzip das umschriebene poetologische Programm des Songtextes *in nuce* aus: Detailrealistische Bilder der Grausamkeit, die sich modular, d. h. gemäß eines Modulprinzips standar-

⁶¹ Ole Petras weist in diesem Kontext zurecht auf die für die Liedtextaussage eigentlich signifikante Stellung der Versgruppen und des Refrains innerhalb des Textgefüges hin: »Einerseits genießt der Text des Refrains quantitativen Vorrang, indem aus er Vielzahl möglicher Wörter eine identische Selektion vollzogen wird. Andererseits bewirkt die zwangsläufige sukzessive Wahrnehmung einen Kommentar auch dieses Textteils, insofern je nach Inhalt der vorangehenden Strophe der Refrain bei gleichem Textmaterial eine divergierende Aussage entfalten kann. Nicht die syntaktische Ordnung und die Worte allein sind somit von Interesse, sondern – wie im Fall musikalischer Themen und Motive – auch die Stellung der Versgruppen zueinander« (Petras 2011: S. 47).

disiert, austauschbar und flexibel einer Struktur anpassen lassen, oder aber selbst zur Strukturgrundlage werden.⁶²

Eine grundsätzliche Tendenz zur Verselbstständigung evidenzieller Sequenzen hatte bereits Quintilian in seinen rhetorischen Ausführungen erkannt. In Bezug auf die *enargeia* und *evidentia* schreibt er an einer Stelle:

Deshalb wollen wir die *enargeia* (Anschaulichkeit), deren ich schon bei den Regeln für die Erzählung Erwähnung getan habe, zu den Schmuckmitteln stellen, weil die Veranschaulichung [*evidentia*] [...] mehr ist als die Durchsichtigkeit [*perspicuitas*], weil nämlich die letztere nur den Durchblick gestattet, während die erstere sich gewissermaßen selbst zur Schau stellt (Quintilianus 1995: S. 177) [Hervorhebung E.S.M.].

Die »sich gewissermaßen selbst zur Schau« stellende Evidenz, die in den Ereignis-Sequenzen von *Angel of Death* beispielhaft wirksam ist, besitzt noch eine weitere wichtige wirkungsästhetische Implikation: Der exzessive Gebrauch anschaulicher Konkretisierung beeinflusst das Verständnis des zugrundeliegenden Themas. Auch diesen Aspekt findet man bereits in der klassischen Rhetorik. So heißt es bei Quintilian an einer anderen berühmten Stelle:

Zweifellos nämlich erfasst derjenige, der sagt, die Gemeinde sei erobert worden, alles, was nur ein solcher Schicksalsschlag enthält, jedoch dringt es wie eine knappe Nachricht zu wenig tief ein in unser Gefühl. Wenn du dagegen das entfaltetest, was alles das eine Wort enthielt, dann wird das Flammenmeer erscheinen, das sich über die Häuser und Tempel ergossen hat, das Krachen der einstürzenden Dächer und das aus den so verschiedenen Lärmen entstehende eine Getöse, das ungewisse Fliehen der einen, die letzte Umarmung, in der anderen an den Ihren hängen, das Weinen der Kinder und Frauen [...] *Mag das Wort ‚Zerstörung‘ all das, wie gesagt, umfassen, so ist es doch weniger, das Ganze auszusprechen, als alles* (Quintilianus 1995: S. 179) [Hervorhebung E.S.M.].

⁶² Was auf der rein lyrischen Ebene als eine Reihe vertauschbarer Bildsequenzen erscheint, erfährt durch die Musik jedoch eine entscheidende Präzisierung, die der Emanzipation der drastischen Bilder entgegenkommt. Der Breakdown im Song (ab 1:40 min.) unterstreicht die Fokussierung auf die besonders anschaulich konkreten Szenen. Da, wo es auf der Ebene der Lyrics besonders detailliert wird, wird das Tempo des Stückes gedrosselt und erfährt damit eine zusätzliche Emphase.

SLAYERS hyperrealistisch-mimetische und auf Evidenz setzende Zustandsbeschreibungen in *Angel of Death*, die thematisch durch die Holocaust-Problematik eingerahmt sind, tendieren durch ihre Ausgestaltung dazu, das gewählte Thema diskursiv zu verengen und sich zugleich davon zu emanzipieren, ohne aber sich völlig davon zu lösen (das ist sehr wichtig mit Blick auf die Wirkung der Lyrics). Die hier im Fokus stehenden kontigen Sequenzen (»Slow death, immense decay / Destroying, without mercy / Surgery, with no anesthesia / Burning flesh, drips away / Frigid Cold, cracks your limbs/ Seas of blood, bury life / Abacinate, eyes that bleed / Injecting cells, dying eyes«) fügen sich zwar einerseits in das identifizierbare Thema (Auschwitz) ein, übersteigen es aber andererseits aufgrund ihrer expliziten Ausgestaltung und Quantität. Bedingt durch eine solche Schreibweise lösen sich die genannten Syntagmen tendenziell von einer organischen Struktur und dies ist entscheidend für eine emphatisch drastische Schreibweise, wie sie hier definiert wurde (vgl. Kapitel II, 5). So wird die explizit gemachte intradiegetische Motivierung (Zeile 1-2) durch das quantitative Verhältnis, das auf der Seite der angesprochenen Ereignisse liegt, überlagert durch eine ästhetisch-funktionale Motivierung, die die Semiose des Textes stark beeinflusst. Die intratextuelle syntagmatische Verknüpfung drastischer Bilder tendiert mit anderen Worten dazu, weder Medium noch Zeichen für etwas anderes zu sein, sondern das Thema selbst zu werden.⁶³

Folgt man auf der Achse der Intertextualität einem Suchbefehl, der sich auf die Ausgestaltung des Themas Auschwitz in popmusikalischen Songs richtet, so wird das Oppositionsverhältnis zwischen der drastischen Schreibweise in *Angel of Death* und der überwiegenden Mehrheit der übrigen Songs klar ersichtlich. Als ein Beispiel aus der überschaubaren Menge an Songlyrics, die Auschwitz explizit erwähnen und zu ihrem thematischen Schwerpunkt machen, kann *Train For Auschwitz* vom US-amerikanischen Folksänger und Singer-Songwriter Tom Paxton angesehen werden. Paxton schrieb diesen Song zwischen 1961/62 unter den Eindrücken des Eichmann-Prozesses und soll hier als Kontrastfolie dienen. Ohne in eine detaillierte Songanalyse ein-

⁶³ Dies ist ein Aspekt, der ebenso konstitutiv für den Horror-Splatterfilm oder die Hardcore-Pornographie ist (und im weiteren Verlauf näher ausgeführt wird).

zutauchen, lässt sich präzise beschreiben, warum Paxtons Song eine dezidiert nicht-drastische Darstellung des delikaten Sujets ist: Als Erzählerbericht konzipiert, entwickelt das lyrische-Ich eine kausal motivierte (»Now the reason they are dying / I will explain to you«) und realistisch gehaltene Beschreibung der Deportation und Vernichtung der Juden. Moralisch explizit unproblematisch (»The passengers condemned to die / But no crime have they done«), steht die chronologische Entfaltung einer Erzählung im Vordergrund, die angesichts reuloser und der noch in Freiheit lebenden Vertreter des Nazi-Regimes mit einem verständnislosen Blick in die Gegenwart endet. Begleitet wird der Text von einer sanften, leisen akustischen Gitarrenmusik, die einer relativ einfachen musikalischen Struktur folgt. Passend dazu trägt Paxton die Geschichte mit einer elegischen Stimme vor, die Betroffenheit signalisiert. Text und Musik evozieren Traurigkeit und Melancholie, sind aber zugleich klar *didaktisch motiviert*. Die Vernichtung der Juden wird in der siebten und achten Strophe thematisiert, aber nicht ausgemalt. Von zentraler Bedeutung ist das in der dritten Zeile der achten Strophe einsetzende »And«, das mit Blick auf eine Sinnschließung eine wichtige elliptische Funktion besitzt und die Gesamtaussage des Textes und das damit verbundene Wirkziel steuert. Mit anderen Worten: Die schrecklichen Konsequenzen des Zyklon B Einsatzes gegen die Häftlinge lässt Paxton in einem »And not one soul is left alive« ausklingen und überlässt den Rest der Imagination der Rezipienten. Durch diese erzählstrategische Entscheidung distanziert sich der Text gerade an einer zentralen Stelle innerhalb des Erzählten von der Gefahr, gegenläufige Affekte zum anvisierten Wirkungsziel zu erzeugen. *Angel of Death* positioniert sich strukturell dagegen nicht nur genau in diesem von Paxton lediglich angedeuteten Raum grausamer Wirklichkeit, sondern beeinflusst unter Verwendung ekphrastischer Verfahren damit auf eine völlig andere Weise die Imagination der Rezipierenden. Die musikalische Ausgestaltung des Textes tut ihr übriges. Der für den Metal typisch schnell gespielte, elektrisch verzerrte Gitarrensound stellt für sich bereits eine spürbare Zunahme an Power, an »ästhetischer Energie« dar, die einer Melancholie wie in Paxtons Song klar entgegenarbeitet. SLAYER bricht in diesem Kontext allerdings auch auf signifikante Weise mit spezifischen Merkmalen des *Heavy Metal*; während vor

allem Gitarrensolos als Ausdruck einer individuellen Freiheit angesehen werden können (vgl. Walser 1993: S. 50f.), sind die Soli hier kurz, äußerst schnell und dissonant gehalten. Gemeinsam mit dem ansonsten vorherrschenden Tremolo picking (d. h. das möglichst schnelle und gleichmäßige Schlagen einer Saite im Wechselschlag) und Arayas in Teilen geschriene vocals, entsteht vielmehr der Eindruck von Chaos und Aggression, inmitten dieser von höchster Unfreiheit gekennzeichneten Szenerie, die Auschwitz darstellt.

*

Fassen wir das Partikulare dieser drastischen Schreibweise, die an *Angel of Death* ablesbar ist, kurz zusammen: Das hervorgehobene Erzählen in Bildern ist an sich nicht das Ausschlaggebende. Die meisten Balladen (und damit ein wichtiger Teil der Popmusik-Texte) erzählen ebenfalls szenisch, besonders wenn es sich um dramatische und nicht um epische Balladen handelt. Erst recht gilt dieser Umstand, wenn man Songtexte in Betracht zieht, die aus einer Reihung von Bildern unter ein spezifisches Thema bestehen (wie etwa Bob Dylans *Chimes of Freedom*, 1964). Es ist die Wiederholung erzählrahmensprengender, abstraktionsverweigernder, ironiefreier Szenen, die explizite körperliche Gewalt inszenieren und die in einer moralisch problematischen Erzählhaltung dargestellt werden. Entscheidend ist somit nicht nur die explizite Inszenierung physischer Gewalt, sondern erst die Kombination aus Explizitheit und Erzählhaltung zum Gegenstand, die Drastik als Verfahrensparadigma konstituieren. Wie an *Angel of Death* zu sehen, ist die moralische Problematik, die in der provokativen, scheinbar fast affirmativen Perspektivierung der Verbrechen Mengeles besteht, immer auch eine Problematik der semiotisch-narrativen Struktur des Textes. Der Song ist ein Beispiel für die Repräsentation einer moralisch-semiotischen Problemzone, vergleichbar mit den Erzählstrategien der verbal-sprachlichen und audiovisuellen Pornographie.⁶⁴ So lassen sich mit Jean Marie Goulemot und Werner Faulstich erzählstrategische Merkmale der Pornographie auf folgende Punkte verdichten:

⁶⁴ Siehe dazu auch Georg Seeßlens Artikel zum Begriff ›Sex‹ im *Handbuch Populäre Kultur* (vgl. Hügel 2003: S. 403-408).

1. das erotische Ich, ohne Psychologie, ohne Individualität, ohne Gedächtnis und Geschichte, ganz Funktion;
2. isolierbare Episoden, die in Wahrheit nichts eint außer Begierde und Lust, die sich darin wiederholen wie ein Leitmotiv;
3. die fragmentarische Wahrnehmung von Körpern und Akten;
4. ›der unartikulierte Diskurs der Lust, wo Sprache zu Schreien, Seufzern und unzusammenhängenden Wörtern wird‹ – der Held ist Akteur und Zeuge zugleich;
5. das Ausbleiben der beschreibenden Worte des Erzählers, selbst wenn er Teil des sexuellen Geschehens selbst ist, ›um den Effekt der Geschlossenheit des Gefangenseins im Körperlichen zu verstärken (und) zu beweisen, daß es hier keinen anderen Diskurs geben kann als den der sexuellen Begierde oder Erfüllung . . .) Jedes Wort, das nicht der Lust dient oder ihr Ausdruck verleiht, ist unnötig geworden. Es gibt nur noch Schreie, Befehle und Raserei (Faulstich 1994b: S. 145-146).

Leicht lässt sich auf Basis des bisher Analysierten erkennen, dass das Textverfahren in *Angel of Death* durch diesen Merkmalskatalog des pornographischen Erzählens treffend umschrieben wäre (und dies bis in semantische Feinheiten hinein, wie es Tom Arayas Schreie während der performance des Songs zeigen). Es bestätigt sich hier anhand einer exemplarischen Analyse die schon an anderer Stelle theoretisch skizzierte Argumentationslinie, dass Pornographie sowie Schreib- und Darstellungsweisen anderer verpönter Genres (wie etwa der Splatter) eben nicht nur als analoge Verfahrensstrategien zu verstehen sind, sondern als spezifische Modellierungen einer Ästhetik und Poetik des Drastischen (vgl. Kapitel I, 5). Drastik ist mit anderen Worten die diesen spezifischen Repräsentationen gemeinsame Kategorie.

c) Die dunkle Seite des populärkulturellen Archivismus

Art can be a reflection of society ... and we're picking up the dark reflections.
(Tom Araya, *Metal – A Headbanger's Journey*)

Eine der Konsequenzen, die Flaubert aus der Entdramatisierung des Romans gezogen hatte, war eine parodistisch-diskursanalytische und enzyklopädische Verfahrensweise, wie wir sie in *Bouvard et Pecuchet* erkennen können. Den

klassischen Erzählmustern steht nun auch bei *Angel of Death* bereits ein in weiten Teilen eher enzyklopädisches Vertextungsverfahren gegenüber, das als eine Art »Katalogisierung drastischer Bilder« präzisiert werden könnte. Was mit einem enzyklopädischen Verfahren gemeint ist, hat unter anderem Moritz Baßler im Kontext seiner Auseinandersetzung mit den Archivierungsstrategien der deutschen Popliteratur der 1990er Jahre festgehalten. In seiner Beschäftigung mit Stuckrad-Barres *Soloalbum* schreibt Baßler: »Das ist eben das Charakteristische für enzyklopädische Verfahren: Sie blähen den Text gerade dadurch auf, daß sie immer nur konkrete Elemente aneinanderreihen, ohne dabei jemals ins Abstrakte zu gehen« (Baßler 2005b: S. 104). Sehen wir uns im Vergleich dazu noch einmal Zeilen aus *Angel of Death* an:

Feel the knife pierce you intensely / Surgery, with no anesthesia / Frigid Cold,
cracks your limbs / Abacinate, eyes that bleed / Injecting cells, dying eyes /
Strapped down screaming out to die / Pumped with fluid, inside your brain /
Pressure in your skull begins pushing through your eyes / Test of heat burns
your skin / your mind starts to boil / Sewn together, joining heads / Your
blood running cold

Bei diesen Passagen handelt es sich augenscheinlich nicht um die Erzeugung von Lexemketten – etwa im Sinne von einzelnen Substantiven. Vielmehr werden Syntagmen semiotisch miteinander gekoppelt, die das Prinzip ihrer Äquivalenz erkennen lassen (eine Ästhetik des Drastischen) und die durch ihre Quantität einen enzyklopädischen Charakter annehmen. Mit anderen Worten: Das in *Angel of Death* ablesbare Vertextungsverfahren besteht im Wesentlichen aus einer Zusammenstellung semantisch äquivalenter Syntagmen – und was ist das anderes als ein typisches enzyklopädisches Verfahren, das zu einem Begriff adäquate Periphrasen sammelt? Diese Vertextungsstrategie lässt sich an der Komposition zahlreicher Extreme Metal Texte ablesen. Als das beste Beispiel für das Vorhandensein eines solchen enzyklopädischen Verfahrens auf *Reign in Blood* kann der Song *Necrophobic* angesehen werden. Hier besteht der Text zu wesentlichen Teilen aus einer asyndetischen Auflistung unterschiedlicher schmerzhafter Todesursachen. Wir haben es hier zwar mit keiner Liste in Reinform zu tun, wenn wir Diedrich Diederichsen darin folgen, dass ein Hauptmerkmal der Listenerzeugung im Verschwinden

der Verben liegt;⁶⁵ doch ist deutlich ersichtlich, wie ein signifikanter Teil der Lyrics dieses Kriterium erfüllen (»Strangulation, mutilation, cancer of the brain / Limb dissection, amputation / Asphyxiation, suffocation / Experimentation, slow infection, internal decay / Execution / Sliced incision, zero vision / Skin contortion, bone erosion«). Diederichsen folgert zudem, dass »Bewegung, Zeitlichkeit, Handlung, Narration« die weiteren »großen Abwesenden« einer jeden echten Liste seien (Linck/Mattenklott 2006: S. 117). Wie sieht es hier damit aus?

Die wenigen Passagen, die eine für Popsongs gängige direkte autonome Figurenrede bilden (wie »Explain to me the feeling after sitting in the chair?«, »your life becomes your fine« und »Scared to die«), evozieren die vage Vorstellung eines nekrophoben, möglicherweise Mengele-äquivalenten Erzählers, der eine andere Person (oder Personen?) sadistisch malträtiert, gehen aber sogleich unter in einem Durchdeklinieren semantisch eng begrenzter und chronologisch nicht einzuordnender drastischer Tableaus. Was strukturell für *Angel of Death* festgehalten wurde, gilt auch hier: Bewegung und Linearität sind entweder nicht vorhanden (wie an den zitierten Substantivkonstruktionen zu sehen) oder im wesentlichen in gerundvischen Konstruktionen gehalten (»Ripping apart / Severing flesh / Gouging eyes / Tearing limb from limb«), die das Gefühl eines »ekstatischen«, d. h. der Chronologie enthobenen »stehenden Jetzt« erzeugen. *Wer* zerreißt hier *wem wann* genau Glied für Glied? Das ist nicht zu entscheiden, denn eine durch die Figurenrede spärlich in Szene gesetzte Ich- bzw. Subjektkonstruktion wird von einer überbordenden Erzeugung drastischer Tableaux völlig in den Hintergrund gerückt. Dieser Umstand besitzt logischerweise auch Folgen für die Handlungsebene. Neben den Zeilen »Explain to me the feeling after sitting in the chair?« und »Necrophobic can't control the paranoia / Scared to die«, die noch als verbale Handlungen klassifiziert werden können, existieren lediglich Ereignistypen, welche am ehesten noch als Geschehnisse verstanden werden können. Schließlich gerät damit auch die narrative Struktur ins Wanken, denn allem Anschein nach besteht das Erzeugungsprinzip des Textes auch hier in einer narrationssprengenden Sammlung expliziter Bilder des Schmerzes und der

⁶⁵ »Denn der große Abwesende jeder Liste ist das Verb« (Linck/Mattenklott 2006: S. 117).

körperlichen Gewalt, die bis zu diesem Zeitpunkt innerhalb der Geschichte populärer Musik ihresgleichen suchen.

Noch konsequenter als an *Angel of Death* ist an *Necrophobic* somit ein Verfahren ablesbar, das frei von jeglicher tiefen Figurenzeichnung, von Humor und ironischer Distanz eine *denotative Deutlichkeit* inszeniert, die dem Text trotz vorhandener Reimstruktur (allen voran Schlagreime sowie sich abwechselnde unsaubere und saubere Endreime) einen insgesamt unpoetischen Charakter verleiht. Der Text, besonders der Refrain, besteht aus standbildhaften *Tableaux vivants* (»Ripping apart / Severing flesh / Gouging eyes / Tearing limb from limb«), die keinem Symbolismus zuarbeiten. Statt auf Metaphorik und damit einem semiotischen Prinzip der Übertragung zu folgen, ist ein metonymisches Schreiben erkennbar, dessen Kontiguitätsbeziehungen auf der semantisch motivierten Nachbarschaft der Elemente basiert. Allein durch dieses Prinzip wird Kohärenz gestiftet. Konnotationen und Polysemie werden dadurch klar unterdrückt, wodurch die Sprache auch keinen autofunktionalen Status erreicht.

Emphatische Drastik, verstanden als Kookkurrenz von moralisch problematischen Inhalten und einer strikt evidenziellen Darstellungsweise, die sich von einem Erzählrahmen emanzipiert, tritt spätestens mit SLAYER als generatives Schreibverfahren von Songlyrics in das kulturelle Archiv ein. Ausschlaggebend für eine Evidenzerzeugung ist hier die Akkumulation semantisch verwandter Lexeme. »Näher besehen, zeigt die Archivierung dabei eine deutliche Tendenz zum Seriellen. Nicht bloß *ein* Hinweis auf die Stelle, wo das Haltbarkeitsdatum steht, wird erfaßt, sondern möglichst viele verschiedene« (Baßler 2005b: S. 95). Was Max Goldt laut Baßler mit Haltbarkeitsdaten durchexerziert, ist bei SLAYER eine durch das Zurücktreten narrativer Ele-

mente ins Serielle gekippte Sammlung und Generierung drastischer Bilder und damit eine höchst partikuläre Archivierungsarbeit.⁶⁶

Hat man dieses Vertextungsprinzip einmal verstanden, lassen sich problemlos weitere Texte dieser Machart produzieren, und dass dies bis heute gemacht wird, zeigt das Subgenre des Death Metal. Ein Blick in die nachfolgenden Kompositionen innerhalb des Metal-Feldes zeigt den repräsentativen und paradigmatischen Charakter dieser Schreibweise. Unter den mannigfaltigen Beispielen, die sich äquivalent verhalten, seien exemplarisch die aus fachmedizinischen Termini durchsetzten frühen Lyrics von CARCASS (Liverpool, 1987) erwähnt, von denen Kahn-Harris sagt: »the lyrics of the [...] British band Carcass are a catalogue of bizarre and disgusting things that can happen to the human body« (Kahn-Harris 2007: S. 35). So liest man in ihrem Song »Maggot Colony« (1988) Zeilen wie

Oozing chyme reeks as your duodenum is hacked / Secreting gastric juices,
enzymes melt your faecal tract / Torn major arteries, your corpse with blood
is drenched / Your mouth is ripped inside-out as your oesophagus is
wrenched.

In AUTOPSY (San Francisco, 1987) »Charred Remains« (1990) wird beschrieben, wie jemand verbrennt, und in SLAYER Manier bestehen die Lyrics ausschließlich aus der Auflistung und Katalogisierung brutaler Bilder. Noch drastischer und anstößiger nehmen sich gewisse Lyrics der weltweit populärsten Death Metal Band CANNIBAL CORPSE (New York, 1988) aus. Der Song *Butchered at Birth* (1991) etwa beschreibt aus einer in der Musikgeschichte bis dahin wohl nicht erreichten Mischung aus Splatter, Kannibalismus und Gewaltpornografie wie ein Neugeborenes und ihre Mutter geschlachtet, teilweise verspeist und auf nekrophile Art und Weise sexuell missbraucht wer-

⁶⁶ Der Umstand des Seriellen und zugleich einer modularen Evidenz wird bei *Necrophobic* mit Blick auf die präsentative Gestaltungsebene noch einmal unterstrichen. Während die nicht zum Refrain gehörenden Textteile von Araya in einem »real urgent, drill-sergeant kind of vibe« (Ferris 2008: S. 122) komplementär zum extrem hohen Tempo der Musik heruntergespult werden und so der Eindruck einer Auflistung schematisch zusammengehöriger Elemente unterstrichen wird (in etwa so, wie wenn jemand versucht, in möglichst kurzer Zeit das Alphabet aufzusagen), werden die *Bilder* des Refrains durch eine verlangsamte und deutlichere Aussprache zusätzlich akzentuiert.

den (A butchered infant carcass / Meat from the unborn / Mother ripped apart / Smashing in her face / My knife cutting holes / Fucking her remains / Ejaculation over mutilation / On the mother's body hacked into pieces).⁶⁷

Als letztes Beispiel soll der Song *Krebskolonie* der deutschen Metal-Band EISREGEN erwähnt werden. Er erschien 1998 auf dem gleichnamigen Album, das 2003 von der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien indiziert und auf Liste B gesetzt wurde (was ein absolutes Verbreitungsverbot bedeutet), da nach Meinung des zuständigen Gremiums die Erfüllung des Strafbestands gemäß § 131 Abs. 1 StGB erfüllt sei, d. h. eine Verherrlichung unmenschlicher Gewalttätigkeiten. Der albumtitelgebende Song handelt von einem Virus, das sich unaufhaltsam ausbreitet (man denke an SLAYERS *Epidemic*) und die Menschen dazu genötigt hat, sogenannte »Krebskolonien« einzurichten, in welche die Infizierten abgeschoben werden um dort vor sich hin zu siechen.⁶⁸ Das lyrische Ich hat sich nach ersten Anzeichen der Krankheit freiwillig in eine solche Kolonie begeben und beschreibt im weiteren Verlauf des Songs was das Virus für Konsequenzen für ihn hat. Neben einer für EISREGEN typischen Ästhetik des Makabren finden sich auch hier drastisch-detaillierte Beschreibungen, die nicht auf klassische Symbolik abzielen, als vielmehr ein Ausleuchten des Ekelhaften darstellen. So heißt es in dem Song etwa:

An vielen Stellen platzt mein Körper entzwei / Durch faulendes Fleisch seh ich die eigenen Knochen / Mein Hirn zersetzt sich / Beständig, mit jeder Stunde / Metastasen verbeulen meinen Leib / Ein schmieriges Grau läuft aus meinem Auge / Der Gestank schreit himmelweit / Wenn ich an meinen Wunden sauge.

Bei allen Beispielen haben wir es mit aus *Reign in Blood* bekannten Textverfahren, Strukturen und Inhalten zu tun, die nicht zuletzt den Vorbildcharakter dieses Tonträgers auch in seiner sprachlich-lyrischen Dimension

⁶⁷ Das gleichnamige Album wurde in Deutschland von der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien indiziert und 1994 bundesweit beschlagnahmt.

⁶⁸ Die bei EISREGEN zu beobachtende Affinität zu einer drastischen Poetik der Morbidität erreicht einen Grad der Ausgestaltung, der stellenweise an Gottfried Benns expressionistische Lyrik erinnert. Man vgl. dazu EISREGENS *Krebskolonie* etwa mit Benns Gedicht *Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke* von 1912 (Benn 2006: S. 28).

unterstreichen. SLAYER haben in diesem Kontext als herausragende Drastiker einen Stil geprägt, der maßgeblich zur Entwicklung einer hochspezifischen Schemadichtung beigetragen hat. Wichtiger jedoch als die Tatsache, dass Einflüsse erkennbar werden, die von *Reign in Blood* ausgehen, ist die Beobachtung, dass diese Texte (und viele andere mehr) ein Netzwerk bzw. ein homogenes Teilarchiv bilden, deren Wert in der Konstruktion eines eingliedrigen Paradigmas besteht. Mögen die Lyrics solcher Machart auch vordergründig thematisch variieren (aber auch die Themen sind überschaubar, repetitiv und semantisch eng benachbart), sie zielen auf einen gemeinsam geteilten Gesamtsinn: nämlich Drastik. Die Lyrics bilden mit anderen Worten eine große Gruppe funktionell homogener Texte, deren Homogenität, man könnte auch sagen Invarianz, in der Aktualisierung des Drastik-Paradigmas liegt. Aus dieser Intention leiten sich wesentliche strukturelle Gemeinsamkeiten ab: Erzählung, Handlung, das (erzählende und erzählte) Ich, werden konsequent aufgelöst in der Produktion isolierbarer, detaillierter Einzelbilder, die die Zerstörung des Körpers zum Gegenstand haben. Dem gleichen Sinn folgend, werden gewisse adäquate Lexeme immer wieder aufgegriffen (Blut, Fleisch, Körper, Auge, Leichnam, Gehirn, Gestank, Tod, zerreißen, zerschlagen, verbrennen, widerlich, etc.) und neu zusammengefügt: »cancer of the brain« (SLAYER) – »Mein Hirn zersetzt sich / Metastasen verbeulen meinen Leib / Kraft durch Krebs« (EISREGEN). So liest man bei *Angel of Death*: »Burning flesh, drips away«; in AUTOPSY'S *Charred Remains*: »Smell the putrid stench of flesh / As it burns you to your death / Feel the flesh drip from your face«. SLAYERS »Ripping apart« kehrt in CANNIBAL CORPSES *Butchered at birth* als »mother ripped apart« wieder. »Rancid Angel of Death« (*Angel of Death*) und »Amputation« (aus *Necrophobic*) werden neu zusammengefügt bei CANNIBAL CORPSE und zu *Rancid Amputation* (dem Titel eines weiteren Songs auf *Butchered at Birth*). Es tauchen bestimmte Bilder immer wieder auf und werden zu Topoi, wie im Falle der »sterbenden Augen«: »Abacinate, eyes that bleed«, »Insecting cells / Dying eyes«, »Gouging eyes« (SLAYER) – »Eyeballs melt into their sockets« (AUTOPSY) – »Ein schmieriges Grau läuft aus meinem Auge« (EISREGEN).

Die Liste an Äquivalenzen auf dieser Ebene ließe sich weiterführen, doch sollte klargeworden sein, wie sehr die Lyrics gemäß einer der drastischen Schreibweise inhärenten Baukasten-Kombinatorik aufgebaut sind, die ein *beschädigtes Erzählen* evoziert, analog zu dem, was Barthes als die Sadesche »Rhapsodie« identifiziert. Sades »Erzählen«, so Barthes, »besteht vielmehr darin, ganz einfach wandernde und mobile Stücke nebeneinanderzusetzen: das Kontinuum ist dann nur eine Folge von Stückelungen« (Barthes 1986: S. 160). Der drastische »Code« setzt sich aus Einheiten zusammen, deren elementare Minimaleinheit das *Bild* ist, das grundsätzlich aus einer Kombination von Körper(-teil) und der Beschädigung desselben besteht, oder aber bereits das Resultat dieses Prozesses dokumentiert. Eine nächsthöhere Einheit, die eine integrierende Funktion hätte, ist nicht mehr mit Sicherheit festzustellen, wodurch deutlich wird, um was es in diesen Texten geht: Um die Inszenierung und Akkumulation hypertropher Schockbilder, die gegen die Einbildungskraft und Deutungsfreiheit arbeiten.

Es stellt sich an dieser Stelle der Eindruck einer paradox anmutenden Struktur ein, da diese nicht so ohne Weiteres in einer klaren binären Opposition von usueller und non-usueller Erscheinung aufgeht. Denn durch die Konstruktion unkonventioneller, skandalöser Kontiguitätszusammenhänge wird ein Moment aufgegriffen, das gemeinhin dem emphatischen Begriff der Kunst zugeschrieben wird (gemäß Hügel: Erwartungen zu unterlaufen, Sicherheiten zu erschüttern, Neues zu schaffen). Dass die Syntagmen dieser Kontiguitätszusammenhänge aber zumeist auf einen eng begrenzten semantischen Bereich beschränkt bleiben und nicht selten bis zur Langeweile wiederholt werden,⁶⁹ verleiht der drastischen Schreibweise dagegen einen sich

⁶⁹ Man erinnere sich wie die Wiederholung und Langeweile für D. ein weiteres, wichtiges Element drastischer Verfahren darstellt (vgl. Dath 2005: S. 72 und S. 75).

schnell einstellenden Verschleißcharakter.⁷⁰ Man könnte diesen Umstand als das scheinbare Paradox der Zusammenführung von *Tmesis* (dem neuartigen Bildbruch) und *Stereotypie* bezeichnen. Wie geht das zusammen?

Diese Spannung löst sich auf, wenn der *Tmesis*- und *Stereotypie*-Charakter auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelt werden. Während die Texte aus Sicht des kulturellen Archivs (kultursoziologisch: des übergreifenden Raums der kulturellen Produktion) ungewöhnlich sind, stellen sie aus der Perspektive eines klar umrissenen Teilarchivs (eines Subfeldes der kulturellen Produktion) seit *Reign in Blood* erwartbare Muster dar. Die Form der Archivierung ist feld-intern strukturkonservativ und im gleichen Moment permanent transgressiv. Damit ist die Eintragung solcher Syntagmen in das popmusikalische Feld im Sinne einer Archivierungsleistung insgesamt als subversiv zu bezeichnen. SLAYERS emphatische Drastik (und die der Folgetexte) sprengt bis heute den Rahmen des Mainstreams, mag dieser auch seit den 1990er Jahren als ein »Mainstream der Minderheiten« zu sehen sein (vgl. Holert/Terkessidis 1997). »Pop, als Medium des Neuen«, schreibt Baßler, »sei zuallererst eine Archivierungs- und Re-Kanonisierungsmaschine. Erinert wird dabei immer, es kommt darauf an, was und wie« (Baßler 2005b: S. 46). Populärkulturelle, »literarische« Drastik wie sie SLAYER und die aufgeführten Extreme Metal Lyrics inszenieren, vollziehen en passant eine völlig andere Archivierungsarbeit als es zum Beispiel die deutsche Pop-Literatur der 1990er Jahre mit ihrem Transfer profaner Gegenstände der Alltagskultur in das kulturelle Archiv leistet, oder aber im Vergleich zur überwiegenden Mehrheit der Popmusik. Jedes dieser Syntagmen schreibt sich ein in eine

⁷⁰ Auch wenn Lester Bangs in seinem Ende der 1970er Jahre erschienen – und für die Genrebezeichnung der Musik so einflussreichen – Aufsatz *Heavy Metal* daneben gelegen hat mit seiner Aussage, dass diese Art von Musik bereits kurz vor ihrem Tod sei, so ist seine Beobachtung der inneren Bewegungsgesetze bis heute gültig. Bangs schrieb damals schon: »Von allem kontemporären Rock ist Heavy Metal das Genre, das am ehesten mit Gewalt und Aggression, Plünderung und Gemetzel gleichgesetzt wird. Es orchestriert technologischen Nihilismus, was ein Grund dafür sein könnte, daß er sich in den siebziger Jahren trockenläuft. [...] Heavy Metal ist das erste beste Opfer einer kybernetischen Revolution geworden, die sich selbst hervorgebracht hat – und somit schließt die Technologie wieder einmal die Kluft zwischen Frustration und Profit« (Bangs 1979: S. 293f.).

Universal-Enzyklopädie der drastischen Bilder, die mehrheitlich unterhalb der Wahrnehmungsschwelle des popmusikalischen Mainstreams mit seinen omnipräsenten Themen wie Liebe, Sexualität, Alltagsbewältigung, Party, oder aber auch Gesellschaftskritik bis heute wuchert. Selbst im Vergleich mit Songs, zumeist aus dem engeren Bereich der Rockmusik, die thematisch von Aggressivität und Gewalt handeln, ist es die hier an *Angel of Death* und *Necrophobic* exemplarisch aufgezeigte spezifische Formung des Themenbereiches, die eine distinkte Paradigmatisierung anzeigt und über konventionalisierte Genregrenzen hinaus an einer (transmedialen) Ästhetik des Drastischen teilhaben.⁷¹

Eine weitere nennenswerte Besonderheit an diesem Archivismus sei erwähnt: er markiert trotz seiner entschiedenen Absage an eine wie auch immer geartete Ästhetik der Distanz eine signifikante Differenz zum emphatischen Verhältnis zur Gegenwart, zum ›Jetzt‹, das Pop und Pop-Literatur wiederholt auszeichne (vgl. Schumacher 2003). Die inszenierte sinnliche Unmittelbarkeit der drastischen Metal-Lyrics ist nicht die eines rockästhetischen »We want the world and we want it now / Now, now« (THE DOORS, *When The Music's Over*). Verfahrenstechnisch auf vehemente Präsenz konzipiert, spielt in den ästhetischen Konfigurationen des Drastischen, die vom Metal ausgehen, ein inhaltlicher Gegenwartsbezug keine signifikante Rolle, wodurch sich Jugend-, Marken- und Medienkultur motivisch und gesellschaftspolitisch auch nicht entdecken lassen.⁷² In diesem Kontext kommt der *vor-moderne* Charakter des Extreme Metal zum Vorschein. Denn dieser kommt

⁷¹ Vor der »Genrefizierung« dieser Verfahrensweisen im Extreme Metal gibt es nur vereinzelte Ausnahmen, die sich diesem Schema einfügen ließen, wie THROBBING GRISTLES *Slug Bait* (1977). Überhaupt ist die avantgardistische Industrial Music, eingeführt durch THROBBING GRISTLE Mitte der 1970er Jahre in dem hier vorliegenden Kontext von erwähnenswerter Bedeutung. So ist das irritierende popmusikalische Aufgreifen der Holocaust-Thematik ebenfalls bereits bei THROBBING GRISTLE zu finden. So besteht das Logo des von der Band gegründeten Label *Industrial Records* aus einem nicht weiter kommentierten Bild, das eines er Verbrennungsöfen von Auschwitz zeigt. Vgl. hierzu auch Büsser 2000b: S. 32f.

⁷² Dieser Umstand macht auch einen maßgeblichen Unterschied zum Punk (vgl. SEX PISTOLS' *Anarchy in the UK*, *God Save the Queen* oder *London Calling* von THE CLASH), Grunge oder Hip-Hop aus.

perfekt ohne die erwähnten Motive und Stoffkreise aus, wäre jedoch undenkbar ohne das Christentum, Mystizismus, Mythologie, Fantasy und Horrorliteratur.⁷³

Die »Frage nach der schriftlichen Darstellbarkeit des Jetzt« (Schumacher 2003: S. 12) ist in Teilen des Metal somit von einer ganz anderen Bedeutung. Das Moment des Gegenwärtigen spielt freilich eine wichtige Rolle, nur geradezu spiegelverkehrt zum »fehlende[n] historischen Abstand zu den Gegenständen des Schreibens« (Schumacher 2003: S. 12) im sogenannten Pop. Ein entscheidender Aspekt der Schreibweise des Metal liegt in der Rückbindung der profanen Jetztzeit an die »zeitlose Immer-Gegenwart« (Thomas Mann) des Mythos. So kreisen etwa ganze Subgenres wie der Black, Dark oder Pagan Metal sowohl auf Ebene der Lyrics als auch in ihrer performativen Dimension um die ironiefreie Erzeugung einer vorindustriellen, anti-urbanen Ritualität, die, nicht selten verbunden mit der Zurschaustellung archaischer Männlichkeitswerte wie Ehre, Tapferkeit und Mut, zum Ziel hat, aus den Eingeweihten eine Art widerständige Stammesgemeinschaft zu bilden.⁷⁴ Es ist dabei klar, dass dieser allenthalben vorzufindende *antimoderne Trotz* des Metal sich nicht gegen die Moderne als solche richtet (ohne Verstärker und E-Gitarren gäbe es ihn nicht), sondern um symbolische Gegenentwürfe zu einem allzu ironisch-distanzierten Zeitgeist, der die angesprochenen Werte nicht mehr wirklich ernst nehmen kann, sofern das Dargebotene als ästhetisch wertvoll gelten möchte.

⁷³ Vgl. zum Thema Metal und (Vor-)Moderne besonders die diesem Thema gewidmeten Aufsätze im Band *Metal Matters*: Noor/Schwaab 2011: S. 243ff.

⁷⁴ Es wäre nicht zu weit hergeholt, wenn die kulturelle Formation, die der Metal darstellt, als eine Repräsentation dieser »neuen Primitivität« innerhalb einer »Romantik des postelektronischen Zeitalters« angesehen wird, von der Fiedler spricht. All dies kann als Versuch gelesen werden, auf dem »breiten Rücken aus Stahl und Beton« wieder ein »Leben des Stammes« zu errichten (Fiedler 1994: S. 37). Es sind dies alle Elemente, die führende Pop-Analytiker wie Diederichsen sicherlich unter dem allzu despektierlichen Label eines »reaktionären rockabgeleiteten Selbstverwirklichungstumpfsinn[s]« (Goer u.a. 2013: S. 193) subsumieren würden.

d) »Death is all I see«: Enthaltene Deutlichkeit

But the merit of these works lies elsewhere
than in their "meanings."
(Susan Sontag, *Against Interpretation*)

An *Angel of Death* oder an *Necrophobic* (und den dazu äquivalenten Lyrics) ist ein Verfahren abzulesen, das in einem eindeutigen Oppositionsverhältnis steht zu einer symbolistischen Poetik, die darauf aus ist, »dass der Leser immer durch Anspielungen und nicht durch unmittelbare Aussagen verstehe« (Eco 1977: S. 378). Bei den dargestellten Konfigurationen des Drastischen geht es nicht um eine Repräsentation zeichentheoretischer Überlegungen im Sinne Jacques Derridas, bei dem etwa das Subjekt als Effekt des unendlichen und nicht fixierbaren Differenzspiels der Sprache erscheint. Man hat es nicht mit einer intellektualistischen, metapoetischen oder modernistischen Dichtung zu tun, die in einem hochliterarischen Sinne durch eine stilisierte, selbst-reflexive Sprachkritik erzeugt würde (wie bei Octavio Paz, Paul Celan, oder Stéphane Mallarmé). Struktural betrachtet verbindet *Angel of Death* oder *Necrophobic* somit auch nichts mit Songs wie Bob Dylans sprachlich komplexes und surrealistisch wirkendes Versepos *Desolation Row* (1965) oder der linksintellektuellen und gesellschaftskritischen Lyrik der *Hamburger Schule*. Solche Extreme Metal Lyrics verletzen somit nicht nur die klassischen poetologischen und rhetorischen Richtlinien für ein »angemessenes« und »gutes« Dichten, sondern stellen auch keine poetische Ausdrucksweise im strengen Sinne dar.

Es liegt nahe anzunehmen, dass das Oppositionsverhältnis zu radikalpoetischen Texturen aus einer realistischen Schreibweise heraus entsteht. Offensichtlich ist für Slayers Schreibweise nicht das mehrdeutige Spiel mit der bedeutungserzeugenden Sprache entscheidend, sondern die mimetische Darstellung einer grausamen Wirklichkeit und die damit einhergehende physiologische Wirkung, die mit der kantianisch-idealistischen Ästhetik eines »interesselosen Wohlgefallens« sowie mit einer Ästhetik der Artifizialität des Kitschs oder Camp wenig zu tun haben. Doch aus einer erzähltheoretischen Perspektive verletzt das analysierte drastische Vertextungsverfahren bestimmte Kon-

ventionen des realistischen Schreibens, insofern eine kausal motivierte narrative Struktur ihre Bedeutung als zentrales Strukturprinzip verliert, ohne dass dabei die Struktur – wie gezeigt – narrationslos wäre.⁷⁵ Kausal motivierte narrative Elemente als signifizierende Einheiten in Popsongs sind weit verbreitet: In Songs wie Madonnas *Live to Tell*, *Papa Don't Preach*, Simply Reds *Holdin' Back the Years* oder Genesis' *Invisible Touch* lässt sich ein solches Verfahren ablesen, das maßgeblich zu einem Realismuseffekt der in den Songs erwähnten Ereignisse beiträgt.⁷⁶ Dieser Aspekt des realistischen Schreibens wird im Extreme Metal – wie weiter oben erwähnt – überwiegend überformt durch eine ästhetisch-kompositorische Motivation, die in der wiederholten Produktion evidenzieller und moralisch problematischer Syntagmen besteht.

Mögen *Angel of Death* oder *Necrophobic* in die Jahre gekommen sein, sie sind bis heute auch deswegen nicht problemlos als »realistisch« zu bezeichnen, weil sie im Vergleich zu den dominanten narrativen und diskursiven Ausgestaltungen der Popmusik keine selbstverständlichen Skripts darstellen. Sie erscheinen mit anderen Worten in einem realistisch-konservativen rezeptionsästhetischen Sinne als *unwahrscheinlich*.⁷⁷ Die im Mittelpunkt stehenden detaillierten Zustandsbeschreibungen und Ereignisse gehen außerdem nicht auf in dem von Barthes sogenannten Wirklichkeitseffekt, da sie keine »struktural überflüssigen Eintragungen« (Barthes 2012: S. 170) darstellen, die sich in Zwischenräume eines Erzählgewebes positionieren.⁷⁸ Das Verhältnis ist vielmehr auf den Kopf gestellt, eine Inversion liegt vor: es sind Reste eines Erzählgewebes, die als Zwischenräume für die Inszenierung drastischer Tableaus fungieren. Von einem klassisch realistischen Effekt im Barthschen

⁷⁵ Dass Motivierung grundsätzlich als ein Merkmal des Realismus angesehen wird, macht Roman Jakobson in seinem Aufsatz »Über den Realismus in der Kunst« deutlich, und liegt der von ihm ausgearbeiteten »Bedeutung E« von Realismus zugrunde: »die Forderung nach konsequenter Motivierung« (Striedter 1971: S. 389).

⁷⁶ Die hier angeführten Songs stellen Nr. 1 Hits der US Singlecharts von 1986 dar.

⁷⁷ Siehe Jakobsons »Bedeutung B« von Realismus: »Realistisch wird ein Werk genannt, das ich kraft meines Urteilsvermögens als wahrscheinlich rezipiere« (Striedter 1971: S. 375).

⁷⁸ Barthes' berühmte Formel korrespondiert mit Jakobsons literaturtypologischer Realismusdefinition »D«: Ein Realismus, »als von einem Charakterisieren durch unwesentliche Merkmale« bestimmt (Striedter 1971: S. 385).

Sinne kann hier somit nicht die Rede sein, wenn das Prinzip der Streuung funktional überflüssiger Details zum Strukturprinzip erhoben wird, so dass die Details die Kerne bilden.⁷⁹

Es stellt sich an diesem Punkt die Frage, worin eigentlich der konkrete ästhetische Reiz einer solchen Schreibweise liegt? Weit davon entfernt, unverständliche Textur im engeren Sinne zu sein, ist die hier identifizierbare Schreibweise dazu angetan, ein Kommunikationsproblem zu erzeugen, das in einer *Dialektik aus extremer Deutlichkeit und Enthaltung* begründet liegt. »Die Belastung des Gesprächs mit zuviel Transparenz«, schreibt Dath an einer Stelle seines Romanessays, »das grelle Aufblitzen einer Art semiotischen Tourette-Syndroms, die an drastischer Kunst auffallen, sind als etwas, das dem zivilisierten Miteinanderreden widerspricht [...]. Sie zielen nämlich gar nicht auf Verständigung ab« (Dath 2005: S. 33). Dass drastische Kunst nicht auf Verständigung abzielt, kann hermeneutisch umformuliert werden in die Beobachtung, dass die Schreibweise nicht mehr auf die Bedeutung des Dargestellten vorstößt (oder vorstoßen möchte), und dies trifft auf die hier behandelten SLAYER-Texte zweifelsohne zu, was unmittelbar zu einer Offenheit und damit zusammenhängenden Konfusion führt. Die allgemein geteilte und zutreffende kommunikationstheoretische Regel, wonach eine »Botschaft [...] folglich um so eindeutiger sein [wird], je *redundanter* sie ist und je öfter die Signifikate bestätigt werden« (Eco 1987: S. 78), gilt in diesen Fällen nicht mehr so ohne weiteres. Es tritt hier der Fall ein, dass ein Zuviel an bildhafter Vorstellung ein klares hermeneutisches Verstehen blockiert.

Selten vorhandene, ambivalente und in den Lyrics nicht zwingend kausale Urteile werden durch auf Konkretisierung setzende Gewaltszenen überlagert und verleihen den Texten eine gewisse Individualität, damit eine interpretatorische Polysemie, die auf der Rezeptionsseite bis heute Probleme bereitet. Der Text wird mehrdeutig, nicht durch die Produktion konnotierter Bedeutungen oder durch die asyndetische Zusammenführung heterogener Elemente (im Sinne einer *Tmesis*), sondern durch eine *epoché*, die durch eine Überschwemmung der narrativen Syntax mit narrationssprengenden De-

⁷⁹ Vgl. zum Verhältnis von Drastik und Realismus vor allem das Kapitel VI der vorliegenden Arbeit.

tailbeschreibungen in Gang gesetzt wird, die einer moralisch-pragmatischen Vermittlung entbehren.⁸⁰

Der nicht vorhandene didaktische Charakter wird nicht selten gleichgesetzt mit einer gewaltverherrlichenden, faschistoiden Ideologie. Aus einer hermeneutischen und textanalytischen Sicht ist das jedoch eine gewagte Lesart. So wäre es (unabhängig von den etwaigen Intentionen der Urheber) ebenso möglich, die in *Angel of Death* aus einer Narration gehobenen drastischen Sequenzen als eine durch die unvorstellbare Katastrophe der Shoa aus den Angeln gehobene Geschichte zu deuten. Die erkennbaren Widerstände gegen eine geordnete Struktur mit positiver Sinnerwartung als die Repräsentation der Auschwitz-Erfahrung zu sehen, die eine tiefe Zäsur bedeutet und die ein chronologisches und historiographisches »Weiter so« nicht mehr erlaubt. Inmitten des Postmoderne-Diskurses und seiner Parole vom Ende der Metanarrationen entstanden (1986), hätten wir es mit einer zerstörten Erzählung zu tun, die die Zerstörung der Geschichte (»Nach Auschwitz ist nichts so geblieben wie es vorher war«) selbst zu Thema macht. Das wäre eine allegorische Interpretation, die zweifellos ihren Reiz hat, und doch am Zustand des Textes vorbeigeht. Der genaue, indifferente Tonfall in den detaillierten Beschreibungen der Ereignisse, kombiniert mit sich gegenseitig neutralisierenden Attributionen (»Sadist of the noblest blood« - »Infamous butcher«; »Destroying without mercy / To benefit the aryan race« - »Sickening ways to achieve / The holocaust«) verschließt die Integration einer solchen allegorischen Lesart. An der Textstruktur lässt sich kein allegorischer Bedeutungskern herauslesen, genauso wenig wie eine faschistoide Gewaltverherrlichung.

Selbst Reto Wehrli, dem das Verdienst zukommt, innerhalb des deutschsprachigen Raums als einer der ersten eine fundierte und breit angelegte Stu-

⁸⁰ Bei aller Sinnenthaltung, erzeugt durch die exzessive Sammlung, Generierung und Montage grausamer Bilder, hat eine derartige Schreibweise wenig mit den gesellschafts- und sprachkritischen Sinnzertrümmerungen des Dadaismus oder des SEX PISTOLS-Punk von 1976-77 zu tun, wenn man mit Greil Marcus ein Äquivalenzverhältnis zwischen den beiden Phänomenen postuliert, das sich vor allem in ihrem avantgardistisch-sozialkritischen Charakter offenbare (vgl. Marcus 1989). Vgl. dazu auch Kahn-Harris: »[P]unk has always been much more concerned with social criticism than extreme metal« (Kahn-Harris 2007: S. 48).

die über die Kultur des Heavy Metal verfasst zu haben, kann nicht umhin, eine in diesem Kontext fragwürdige apologetische Lesart der drastischen Texte vorzunehmen. An einer Stelle kommt er auf die inhaltliche Radikalität der Extreme Metal Lyrics zu sprechen und führt als paradigmatische Beispiele die (oben zitierte) Band AUTOPSY sowie REPULSION (Michigan, 1984) an:

Die Band Autopsy besingt in ihrem Text zu ›Your Rotting Face‹ einen nekrophilen Akt, wie ihn nicht einmal Alice Cooper zu thematisieren gewagt hätte: ›I don't care if you're alive or dead. / Lovingly your body I embrace. / Your rotten lips still give me head; / I spill forth my love onto your rotting face‹ (›Es kümmert mich nicht, ob du lebst oder tot bist. / Liebevoll umschlinge ich deinen Körper. / Deine verrotteten Lippen machen mich immer noch spitz; / ich ergieße weiterhin meine Liebe über dein moderndes Gesicht‹). Daneben pflegen Formationen wie Repulsion (im gleichnamigen Song) jedoch mit Vorliebe den puren Ekel, wie ihn die bluttriefenden Effekte in modernen Horrorfilmen kultivieren: ›Vomit on a corpse face – maggots eat the crust, / fornicating zombies in a grave that reeks with death; / rotten fetus in the garbage – hanger through its head‹ (›Erbrochenes auf dem Gesicht einer Leiche – Maden fressen die Kruste; / bumsende Zombies in einem nach Tod stinkenden Grab; / verrotteter Fötus im Abfall – Kleiderbügel durch seinen Kopf‹) (Wehrli 2001: S. 25).

Daraufhin erklärt Wehrli in Übereinstimmung mit der hier angesprochenen Schwierigkeit einer hermeneutischen Interpretation der Texte: »Solche Textbilder haben natürlich nichts mehr mit der eskapistischen Rebellion des allgemeinen Heavy Metal gemein, sie lassen sich vom Standpunkt der herkömmlichen Kulturinterpretation auch gar nicht mehr vernünftig ausdeuten – vielmehr gehen die Intentionen dahin, eine eigenständige Gegenästhetik zu schaffen« (Wehrli 2001: S. 26). Diese Gegenästhetik wird nun aber auf eine problematische Weise funktionalisiert:

Ähnlich wie im literarischen Horror von H.P. Lovecraft oder – modernerweise – von Clive Barker sind Death-Metal-Texte dem Anliegen gewidmet, im menschlichen Dasein lediglich eine hauchdünne, schützende Membran der Rationalität zu postulieren, welche jederzeit in Gefahr steht, von durchdringenden Über-Mächten, welche Chaos, Irrsinn und Tod verbreiten, eingerissen zu werden. Triebfeder der Death-Metal-Scheußlichkeiten ist allerdings nicht die Freude daran, sondern die Angst davor. Der Tod als unausweichliches und deswegen bestverdrängtes Ereignis in jedem menschlichen Leben wird

im Death Metal auf die Angst bezogen, sich nicht mehr unter Kontrolle zu haben, seine Sinne zu verlieren, von irgendetwas Mächtigerem überwältigt zu werden. Die Ohnmachtsäußerungen, die sich in den Songtexten spiegeln, konstituieren aber zugleich den Bewältigungsversuch dieser Angst: Die Ästhetisierung höherer (unter Umständen okkulten) Erfahrungsmöglichkeiten soll die Unfähigkeit, außerhalb von rationalem Verstand und vernunftgeleiteter Sinneswelt wahrnehmen zu können, kompensieren helfen – d.h. das Schreckliche, das jenseits aller sinnlichen Erfahrbarkeit liegt, soll auf artifiziellem Wege zumindest nachfühlbar gestaltet werden, innerhalb kontrollierter Grenzen und im Rahmen des Berechenbaren. Auf diese Weise trägt gerade das Spiel mit übermächtigen Bedrohungen zur emotionalen Stabilisierung des Subjekts bei: Die Konfrontation mit der ohnmächtigen Angst vor etwas diffusem Schlimmen wird durch reale (durch Medien vermittelte) Begegnung mit konkreten Substituten auf erträgliche Dimensionen reduziert (Wehrli 2001: S. 26).

Während als unstrittig gelten kann, dass die Texte das »Schreckliche« – wie Wehrli die unterschiedlichen Motive und Stoffe zusammenfasst – (auf drastische Weise) erfahrbar machen, ist die von Wehrli daran angeknüpfte psychologische These von der Kompensation und Stabilisierung so alt wie umstritten, und in ihrer Allgemeinheit kaum wahrer als ihr theoretischer Gegenpart (siehe Tipper Gore). Äußerst fragwürdig erscheint die These vom Postulat einer hauchdünnen Membran der Rationalität, die sich in diesen Texten intentional zeige. Rationalität als fragile Denkart wird auf der Textebene so gut wie nie thematisiert, sie allegorisch aus den Texten heraus zu deuten ist insofern problematisch, als es gemäß einer solchen Logik offenkundig näherläge, die Texte als eine dionysische Zelebrierung des Irrationalen zu lesen (↳ Erbrochenes auf dem Gesicht einer Leiche – Maden fressen die Kruste; / bumsende Zombies in einem nach Tod stinkenden Grab; / verrotteter Fötus im Abfall – Kleiderbügel durch seinen Kopf) – eine Position, die hier lediglich im Sinne des *Advocatus Diaboli* angeführt wird. Noch weniger überzeugend ist damit die Verknüpfung der drastischen Schreibweise mit der These, dass Angst vor dem Chaos und dem Tod die »Triebfeder« einer solchen Textproduktion sei. Auch hier stellt die Angst nur sehr selten ein auf der Textebene iden-

tifizierbares Moment dar;⁸¹ dies dagegen naiv-hermeneutisch auf die Ebene der Autorintention anzusiedeln, wäre die andere, noch gewagtere Hypothese, die analytisch ohne eine übergreifende Untersuchung kaum mehr als eine spontane subjektive Sinnggebung Wehrlis darstellt.

Einerseits wurde von Drastik als einzigen selbstzweckhaften Sinn, andererseits nun von einer beobachtbaren Sinnverweigerung gesprochen. Wie ist dieses Problem operatorisch aufzulösen? Was Karl Heinz Bohrer an Flauberts Moloch-Kapitel aus *Salammbô* diagnostiziert, trifft ebenso auf *Angel of Death* und den anderen zitierten Lyrics zu, wenn er schreibt: »Die wahrnehmbare Welt ist in dieser semantischen Form reduziert auf sinnliche Vorgänge ohne Sinn außer dem einen, daß sie die ästhetisch-emotionale Imagination evozieren« (Bohrer 1988: S. 127). Die Lyrics besitzen mit anderen Worten auf der denotativen Ebene einen Sinn, der zwar als unkonventionell, aber leicht verständlich gelten kann und strukturell im Vordergrund steht. Zugleich tendieren sie dazu, sich von kodierten, symbolischen, konnotativen Botschaften zu distanzieren, so utopisch eine Ausschaltung dieser Ebene auch sein mag. Während auf die Frage *Was ist das?* eine mehr oder weniger klare Antwort gegeben wird, ist eine Antwort auf die Frage nach dem *Was soll das?* – jenseits der drastischen Effekterzeugung – nur bruchstückhaft konturiert. Damit ist ein Nullpunkt realistisch-bedeutsamen Schreibens erreicht, der sich vor jeder Festlegung, Bestätigung und Kritik gesellschaftlicher Strukturen positioniert. Aus hermeneutischer Perspektive können die Signifikanten der zitierten Lyrics auf dieselben Signifikate zurückgeführt werden, die in Ermangelung besserer metasprachlicher Ausdrücke mit *Tod*, *Zerstörung* und *Gewalt* (um eben nicht von Drastik zu sprechen) benannt werden können. Diese Signifikate reichern sich jedoch ohne normative Setzungen nicht mit weiteren Bedeutungselementen an, die eine klare ideologische Positionierung erkennen ließen. Ob die minutiöse Inszenierung grausamer Gewalt (»Pumped with fluid, inside your brain / Pressure in your skull begins pushing / through your eyes / Burning flesh, drips away / Test of heat burns your skin, / your mind starts

⁸¹ In SLAYERS *Necrophobic* kann man zwar die signifikanten Zeilen lesen: »Necrophobic can't control the paranoia / Scared to die«. Verglichen mit den vielen anderen drastischen Lyrics kann dieser Umstand als eindeutige Ausnahme gesehen werden.

to boil« ...) semantisch als kritisch oder reaktionär, als Angst vor dem Chaos oder als Zelebrierung des Chaos zu lesen sind, ist werkseitig schlichtweg objektiv nicht zu ermitteln. Die Fokussierung auf das denotierte Wort und die daran anknüpfende Konstruktion in sich abgeschlossener ›Bilder‹, die keiner höheren Logik integriert werden, lassen die Frage nach einer ideologischen Ausrichtung im Dunklen bleiben.

Dennoch – oder gerade deswegen – lässt sich eine spezifische Strategie dieser drastischen Grammatik innerhalb der Extreme Metal Lyrics herauslesen: Alle narrativen, semiotischen, rhetorischen und inhaltlichen Eigenheiten der Texte folgen einer *Logik der Sensation* (Deleuze), die selbst wohlwollende Interpreten wie Wehrli nicht recht erkennen, wenn »Rationalität« und »Angst vor dem Chaos« als letzte große Signifikate gesetzt werden. Die emphatisch hyperrealistische Drastik resultiert hier aus einem parasitären Gebrauch der repräsentativen Sprache, denn sie läuft nicht nur auf Abstraktionsverweigerung hinaus, sondern auch auf die Unterminierung realistisch-identifikatorischer Formen. Symbolik und Illusionismus implodieren gleichsam unter der Last der Affektbilder. Die Zerstörung des Körpers – als omnipräsentes Motiv – ist zugleich ein Zerstören der objektiven Formen als solche (des Menschen, des Subjekts, des Erzählers, der Zeit), ohne je ins Symbolische zu kippen. Die Zerstörung der Organe (»Oozing chyme reeks as your duodenum is hacked / Secreting gastric juices, enzymes melt your faecal tract«) geht einher mit einer Zerstörung der ›organischen‹ Textstruktur. Ohne sich je ganz aufzulösen (es herrscht kein reines Chaos), deformiert sich dadurch der gegebene reale oder imaginäre Kontext der Lyrics. Auschwitz, Mengele und die Häftlinge bleiben in *Angel of Death* als Markierungen präsent, werden aber durch einen in sich geschlossenen affektiven Bilderstrom (»Pumped with fluid, inside your brain / Pressure in your skull begins pushing / through your eyes ...«) entindividualisiert, enträumlicht und entchronologisiert. Sie entledigen sich mit anderen Worten ihrer gängigen syntagmatischen und paradigmatischen Beziehungen und werden durch die drastischen Bilder selbst zu »Präsenzen unterhalb der Repräsentation« und fügen sich einem System »unmittelbarer Einwirkung auf das Nervensystem« (Deleuze 1995: S.36) . Vergleichbar der

sexuellen Lexik Sades, basieren die Texte auf einer »Roheit der Sprache«, die laut Barthes eine »Rede *außerhalb des Sinns*« bildet, »die jede ›Interpretation‹ und selbst jeden Symbolismus vereitelt, ein zollfreies Gebiet außerhalb von Tausch und Strafrecht, eine Art Adamssprache, versessen darauf, nicht zu signifizieren: es ist gewissermaßen *die Sprache ohne Zusatz* (die große Utopie der Poesie)« (Barthes 1986: S. 153). Die Stärke der besseren Lyrics liegt in der konsequenten Ausgestaltung dieser scheinbar paradoxen Verbindung von monosemischer Deutlichkeit und Enthaltungsgestik, die umso wirkungsvoller ist, je konsequenter die Negation eines symbolischen Sinnangebots *und* eines klassischen Realismus durchgezogen wird, und die Texte sich dem *einen* erkennbaren Prinzip unterordnen, den Paul Valéry einmal so formuliert hat: »den Weg der Wahrnehmung rückwärts zu gehen in Richtung auf den Eindruck-ohne-Bedeutung« (Valéry 1993: S.175).

e) »Auschwitz, the meaning of pain«: *Angel of Death* als »authentische« Kunst?

Die authentischen Künstler der Gegenwart sind die,
in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert.
(Theodor W. Adorno, *Jene zwanziger Jahre*)

Aus einer kulturpoetologischen Sicht liegt es aus mehreren Gründen nahe, Adornos ästhetische Reflexionen im Umfeld seines berühmten Ausspruchs, dass nach Auschwitz Gedichte zu schreiben, barbarisch sei, nun mit in die weiteren Überlegungen zur Struktur von SLAYERS signature song *Angel of Death* hinzuzuziehen und auf die Partikularität der drastischen Schreibweise zu beziehen. Der Song ist mit Blick auf seine Lyrics nicht nur als Dichtung nach, sondern über Auschwitz verstehbar; auch gehört er kultursoziologisch einem Produktionsraum an, den Adorno nicht nur disqualifiziert, sondern begrifflich geprägt hat: der Kulturindustrie. Die Frage wie sich *Angel of Death* zur »Ästhetischen Theorie« Adornos verhält, verfolgt dabei das Ziel, weitergehende Erkenntnisse über die Logik kulturindustrieller Drastik zu erschlie-

ßen, die sich aus dem konkreten Beispiel und seinem Wechselverhältnis zu einer »Negativitätsästhetik« (Adorno) ergeben.⁸²

Nach dem Zivilisationsbruch, den Auschwitz markiert, kann die Kunst bekanntlich für Adorno nicht mehr in Form »heiterer« Literatur irgend einen positiven Sinn suggerieren, wenn sie nicht banal und letztlich Komplizenhaft wirken möchte:

Der Satz, nach Auschwitz lasse kein Gedicht mehr sich schreiben, gilt nicht blank, gewiß aber, daß danach, weil es möglich bleibt, keine heitere Kunst mehr vorgestellt werden kann. Objektiv artet sie in Zynismus aus, mag immer sie die Güte menschlichen Verstehens sich erborgen. [...] Vor einigen Jahren gab es eine Debatte darüber, ob der Faschismus komisch oder parodistisch dargestellt werden dürfe ohne Frevel an den Opfern. Unverkennbar das Läppische, Schmierikomödiantische, Subalterne, die Wahlverwandtschaft Hitlers und der Seinen mit Revolverjournalismus und Spitzeltum. Lachen läßt sich darüber nicht. Die blutige Realität war nicht jener Geist oder Ungeist, dessen der Geist zu spotten vermöchte (Adorno 1981a: S. 603f.).

Kunst, die gemäß einer idealistisch-bürgerlichen Ästhetik funktioniert (»Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst«, zitiert Adorno stellvertretend aus Schillers *Wallenstein* (Adorno 1981a: S. 603)) könne zwar einerseits subjektive Distanzierung schaffen und eine Selbstreflexivität im Individuum in Gang setzen, sei jedoch zugleich nicht in der Lage, die gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnisse, die zum Holocaust geführt haben, angemessen zu objektivieren. Da das Heitere der bürgerlichen Kunst untrennbar mit dem fatalen zweckrationalistischen Identitätsdenken verbunden sei, sei es dazu verdammt, vor der Objektivität der eingetretenen Katastrophe zu kapitulieren und in ein regressives Moment zu verfallen: »Je gründlicher die Gesellschaft jene Versöhnung schuldig bleibt, die der bürgerliche Geist als Aufklärung des Mythos versprach, um so unwiderstehlicher wird Komik in den Orkus gerissen, Lachen, einst Bild von Humanität, zum Rückfall in die Unmenschlichkeit«

⁸² Es geht im Folgenden somit nicht um eine historische Kontextualisierung der Adornoschen Ästhetik, sondern um einen systematisch ausgerichteten Vergleich seiner signifikanten Grundsätze mit den in *Angel of Death* identifizierbaren Verfahren, die das Problem der Darstellbarkeit in einer Kunst nach und vor allem über Auschwitz berühren. Vgl. zu einer historisch angelegten Studie über die Darstellungen des Holocaust nach den Reflexionen Adornos exemplarisch: Krankenhagen 2001.

(Adorno 1981a: S. 603). Schließlich müsse Kunst nach Auschwitz das »Grauen« präsent halten: »Das Übermaß an realem Leiden duldet kein Vergessen« (Adorno 1981a: S. 423), wie Adorno an einer Stelle resümiert. Allein aus diesem Grund verlöre eine komisch-humoristische Kunst ihre Legitimation, wenn sie noch nach den gleichen Strukturprinzipien funktioniert, die vor der Shoa gegolten haben.

Das gleiche negative Urteil erfährt eine Kunst, die sich als politisch motivierte zu erkennen gibt. Sartre ist für Adorno der paradigmatische Vertreter einer rationalistischen und engagierten Kunst,⁸³ die in Homologie zur klassischen Heiterkeit auf einen intakten Subjekt-Begriff und auf eine Vorstellung vom Individuum rekurriert, die den Ausgangspunkt für die inhaltliche und formale Ausgestaltung eines Kunstwerks bildet. Eine auf solche Art funktionierende Kunst, die auf Sinnhaftigkeit und auf eine klar dechiffrierbare eindeutige Botschaft von Individuen an Individuen hinausläuft, stellt nach Auschwitz keine brauchbare mehr da, weil sie die abstrakt vermittelten gesellschaftlichen Herrschaftstrukturen personalisiere und durch ihren zweckrationalistischen Charakter systemisch liiert sei mit *dem* Denken, das die größte Katastrophe der Menschheitsgeschichte möglich gemacht hat. Auf diese Weise spräche zwar engagierte Kunst *prima facie* von einer Verhaltensänderung, unterliege aber demselben Rationalitätsprinzip (der instrumentellen Vernunft), der vor die Tore der Konzentrationslager geführt habe. An einer Stelle schreibt Adorno: »Die Kunstwerke, welche durch ihre Existenz die Partei der Opfer naturbeherrschender Rationalität ergreifen, waren im Protest stets auch der eigenen Beschaffenheit nach in den Rationalisierungsprozeß verflochten« (Adorno 1981a: S. 427). Der Vorwurf lautet: Solange Kunst als zweckbestimmtes System verstanden wird, kann sie sich bei aller humanistischen Intention nicht wesentlich vor ihrer Pervertierung schützen.⁸⁴

⁸³ Die Theorie einer engagierten Literatur hat Sartre durch seinen Essay *Was ist Literatur?* geprägt.

⁸⁴ So hält Adorno mit Blick auf Sartres Theorie der engagierten Literatur an einer Stelle kritisch fest: »Manche seiner Parolen könnten von seinen Todfeinden nachgeplappert werden« (Adorno 1981a: S. 415).

Emanzipatorische Kunst sei auf derartige Weise nicht zu bewerkstelligen, da eine solche Poetik mit ihren konstitutiven Elementen wie handlungsge-tragener Realismus, Identifikation und klarem pädagogischen Sinnangebot die Illusion erschaffe, dass Herrschaftsverhältnisse auf den Entscheidungen von Individuen basierten, und es dementsprechend durch Entscheidungen auf individueller Ebene zu Korrekturen kommen könne. Eine so verstandene Kunst gehe also nicht nur von einem falschen Verständnis der gesellschaftlichen Machtstrukturen aus, sondern untergrabe ihr eigenes emanzipatorisches Potenzial, das in ihrer Autonomie liege. »Authentische« Kunst könne nur die sein, die sich gegen das Identifikationspostulat wendet und auf ihren autonomen Status insistiert. Erst indem Kunst sich in Differenz zur Gesellschaft setzt, entgehe sie der fatalen Zweckrationalität und eröffne einen Raum zum Engagement gegen die herrschenden Verhältnisse: »Jedes Engagement für die Welt muß gekündigt sein, damit die Idee eines engagierten Kunstwerks genügt werde« (Adorno 1981a: S. 425f.).

Nun sah Adorno besonders in den absurden Stücken Becketts die adäquate Ausdrucksform einer nach Auschwitz noch »authentischen« Kunst (»sie genießen den heute einzig menschenwürdigen Ruhm« (Adorno 1981a: S. 425)). Authentizität meint hier gerade kein Realismus, sondern im Gegenteil eine formensprengende, sinnaufhebende, abstrakte und selbstreflexive autonome Kunst, denn nur eine solche könne noch als wirkliche Reaktionsform auf die Verdinglichung der Welt gelten und als einzig noch legitime Form von Engagement verstanden werden: »Das aller Spiegelbildlichkeit ledige Spiel mit Elementen der Realität, das keine Stellung bezieht und in solcher Freiheit, als der vom verordneten Betrieb, sein Glück findet, enthüllt mehr, als wenn ein Enthüller Partei ergreift« (Adorno 1981a: S. 290). Erst auf dieser erhöhten Reflexionsebene kann auch die Heiterkeit wieder Eingang in die Kunst finden, freilich als dekonstruierte, selbstreflexive »Komik der Komik«, als »komisches Gericht über die Komik« (Adorno 1981a: S. 605), wie es Becketts Stücke oder Kafkas Prosa inszenieren. Genau hier setzt auch der zentrale emanzipatorische Begriff der ›Wahrheit‹ des »authentischen« Kunstwerks an: wahr sei Kunst demnach, wenn sie gegen die bewusste Reproduktion der Realität und eines im Dienste einer totalitären verwalteten Gesellschaft ei-

ne bewusste Negation setzt, wie sie Becketts Kunst inszeniere (vgl. Adorno 2003b: S. 52f.).

Wie steht *Angel of Death* in Bezug zu Adornos kunsttheoretischen Ausführungen? Heiterkeit, Humor, Komik, polemische Parodie sind Eigenschaften, die *Angel of Death* in allen Belangen abgehen. Adornos Kritik an einer ideologisch motivierten engagierten Literatur erscheint durch das sinnwidersetzende Vertextungsverfahren, das *Angel of Death* organisiert, in gewisser Weise berücksichtigt. Nicht nur stellt der Song keine Tendenzliteratur dar,⁸⁵ er kann aufgrund seiner Struktur auch nicht als didaktisch und engagiert in einem Sartreschen Sinne angesehen werden. Spätestens mit Blick auf Becketts Werke jedoch wird deutlich, dass die drastische Schreibweise in *Angel of Death* nicht in den Begriff des authentischen Kunstwerks nach Adorno zu fallen scheint, da das Postulat von der Erinnerung an das Grauen keineswegs eine inhaltsästhetisch motivierte Forderung (im Sinne eines expliziten Bezugs) darstellt. Adorno ist diesbezüglich eindeutig, wenn er schreibt: »Schweigend nur ist der Name des Unheils auszusprechen« (Adorno 1981a: S. 290). Seine Mahnung ist vielmehr als ein auf Abstraktion zielendes produktionsästhetisches Apriori zu verstehen, das maßgeblich auf die Formebene referiert. Das Unbegreifbare des Ereignisses Auschwitz könne nur in einem Kunstwerk begreifbar werden, »das durch eine bewußte und damit gerade sinnhafte Dekonstruktion ihrer ästhetischen Formen auf die Sinnlosigkeit jeglicher Kunst nach Auschwitz reagierte« (Krankenhagen 2001: S. 67). Die Authentizität eines Kunstwerks ist mit anderen Worten also an die Frage gekoppelt, inwiefern das Werk die gesellschaftliche Zäsur, die Auschwitz repräsentiert, in seiner formalen Ausgestaltung objektiviert und damit der Reflexion zuführt.

Durch die überdeutliche Darstellung der Grausamkeiten fällt *Angel of Death* offensichtlich tendenziell aus der Kategorie noch möglicher Kunst. Entwickelt sich Drastik zum dominanten Formgesetz, rückt eine Produktion von ›Bildern‹ in den Vordergrund, die für Adorno unangemessen ist und

⁸⁵ Mit Tendenzliteratur ist eine Literatur gemeint, die ihre ästhetische Beschaffenheit erkennbar ganz der Propaganda einer außerliterarischen (politischen, religiösen, ökonomischen etc.) Intention unterordnet.

ein ernstzunehmendes Problem erzeugen. Am Beispiel von Arnold Schönbergs *A Survivor from Warsaw* (1946) thematisiert Adorno diesen Aspekt:

Ein Peinliches gesellt sich der Komposition Schönbergs. Keineswegs das, woran man in Deutschland sich ärgert, weil es nicht zu verdrängen erlaubt, was man um jeden Preis verdrängen möchte. Aber indem es, trotz aller Härte und Unversöhnlichkeit, zum Bild gemacht wird, ist es doch, als ob die Scham vor den Opfern verletzt wäre. Aus diesen wird etwas bereitet, Kunstwerke, der Welt zum Fraß vorgeworfen, die sie umbrachte. Die sogenannte künstlerische Gestaltung des nackten körperlichen Schmerzes der mit Gewehrkolben Niedergeknüppelten enthält, sei's noch so entfernt, das Potential, Genuß herauszupressen. Die Moral, die der Kunst gebietet, es keine Sekunde zu vergessen, schliddert in den Abgrund ihres Gegenteils. Durchs ästhetische Stilisationsprinzip, und gar das feierliche Gebet des Chors, erscheint das unausdenkliche Schicksal doch, als hätte es irgend Sinn gehabt; es wird verklärt, etwas von dem Grauen weggenommen; damit allein schon widerfährt den Opfern Unrecht, während doch vor der Gerechtigkeit keine Kunst standhielte, die ihnen ausweicht (Adorno 1981a: S. 423).

Die Kritik an Schönbergs Stück scheint auf den ersten Blick übertragbar auf *Angel of Death*, existieren doch Äquivalenzen, die sich durch einen drastischen Realismus charakterisieren, der in Schönbergs Stück in der Beschreibung der Gewalt an den Juden durch die nationalsozialistischen Soldaten kulminiert:

The Feldwebel shouts: „Achtung! Stilljestanden! Na wirds mal? Oder soll ich mit dem Jewehrkolben nachhelfen? Na jutt; wenn ihrs durchaus haben wollt!“
The sergeant and his subordinates hit everybody: young or old, quiet or nervous, guilty or innocent. It was painful to hear them groaning and moaning. I heard it though I had been hit very hard, so hard that I could not help falling down. We all on the ground who could not stand up were then beaten over the head.

Das vierzig Jahre später und in einem anderen soziokulturellen Kontext entstandene *Angel of Death* ist aber bei genauer Beobachtung (und im Vergleich zu Paxtons *Train for Auschwitz* bereits dargestellt) auf eine so signifikante Weise »härter« und »unversöhnlicher«, dass die spezifischen Kritikpunkte an Schönbergs Stück nicht ohne Weiteres transferiert werden können. Das drastische Moment fügt sich bei Schönberg noch in eine intakte Erzählung ein,

in ein Werk Ganzes, das besonders durch das Gebet (der Text endet mit der Zeile: »and all of a sudden, in the middle of it,/ they began singing the Shema Yisroel«) und der Orchestrierung einem – wie Adorno richtig feststellt – verklärendem Stilisationsprinzip unterworfen wird, das Hoffnung und eine Art metaphysischen Sinn suggeriert, der in der emphatischen Drastik SLAYERS vergeblich gesucht wird.

Es wurde bisher bewusst so getan, als ob Adornos kunsttheoretische Überlegungen unproblematisch auf SLAYERS *Angel of Death* beziehbar wären. Müßig sich zu fragen, was SLAYERS Song aus der Perspektive Adornos zunächst darstellt: eine dieser vielen »stilisierten Barbareien« (Horkheimer/Adorno 1988: S. 146) der Kulturindustrie, dieser durch Technologie und wirtschaftlichen Interessen dominierten Kulturform, die gänzlich durch die »Vorrherrschaft des Effekts« (Horkheimer/Adorno 1988: S. 133) durchdrungen sei. Man könnte sagen, dass SLAYERS *Angel of Death* als Produkt der Kulturindustrie aus Adornos Sicht *a priori* nicht als Kunst behandelt werden kann, da es nicht auch Ware, sondern durch und durch Ware sei. Dies führe unmittelbar dazu, dass derartige Produkte den Autonomie-Charakter der Kunst gegen eine Logik der absoluten Heteronomie eintauschen, die die »Widersprüche des Daseins« nicht selbstreflexiv vor Augen führten und stattdessen diese vielmehr reproduzierten, indem sie »die denkende Aktivität des Betrachters geradezu verbieten« (Horkheimer/Adorno 1988: S. 134). Unter der Maxime der Massenwirksamkeit und des kommerziellen Erfolgs presst die Kulturindustrie jeglichen Stoff in »gefrorene Formtypen« (Horkheimer/Adorno 1988: S. 142), die, bei aller Durchmischung von leichten und ernsten Elementen, immer dem Prinzip des Amusement unterstehen, und damit »auf eine einzige falsche Formel gebracht werden: die Totalität der Kulturindustrie. Sie besteht in der Wiederholung« bzw. »bloß in Verbesserungen der Massenproduktion« (Horkheimer/Adorno 1988: S. 144).

Eine kritische Replik auf die Überlegungen Adornos ist heute nicht mehr unbedingt originell, neuere Ansätze haben sich damit beschäftigt;⁸⁶ um eine solche soll es hier nicht gehen. Wichtig an dieser Stelle ist, dass Adornos Grundannahmen zur Kulturindustrie genau dort ins Wanken geraten, wo gesehen werden kann, wie innerhalb der Kulturindustrie Produktionsräume existieren, die explizit nicht in dem von Adorno postulierten Maße einer rein profitmaximierenden Verwertungslogik unterliegen und verfahrenstechnisch bzw. strukturell eher der von Adorno sogenannten »ernsten Kunst« als dem »Amusement« der Massenkultur angehören. Allein die Zensurdebatten über Werke des Extreme Metal können in diesem Zusammenhang als eindeutiges Zeichen gelesen werden, dass diesen Werken eine ernstzunehmende Wirkungskraft attestiert wird, die zwar ökonomisches Kapital generieren kann, aber als Antithese zu dem von Adorno identifizierten dominanten melodramatischen und moralkonformen Happy-End Schema funktioniert.⁸⁷ Die in den Werken des Extreme Metal identifizierbare emphatische Drastik kann im Sinne Adornos als »gefrorener Formtyp« verstanden werden, der aber wesentlich einer vom Mainstream abweichenden Logik der anti-kommerziellen (unpopulären) Kommerzialisierung (Massenwirksamkeit) folgt. Sie stellt mit anderen Worten eine standardisierte Transgression dar.

Historisch gewachsene, interne Feldstrukturen sind maßgeblich dafür verantwortlich, dass die Text-Kontext-Relationen rezeptionsseitig so ausfallen, dass üblicherweise Oppositionen und Äquivalenzen in einem engen Rahmen

⁸⁶ Vgl. Richard Shustermans Untersuchung über die »hohe Kunst des Rap« (Shusterman: 1994). Häufig kommen die zum Teil sehr positiven Bewertungen der kulturindustriellen Produkte aus dem Umfeld der cultural studies, die ihrerseits jedoch nicht selten eine gewisse Komplexitätsreduktion in der Frage nach dem konkreten Subversionspotenzial der Kulturindustrie erkennen lassen (z. B. John Fiske). Es wären diejenigen Kritiken an Adornos Theorie der Kulturindustrie zu hinterfragen, die aus dem dort ablesbaren komplexen dialektischen Gedankengang eine einfache kulturelitäre Abrechnung der populären Kultur machen.

⁸⁷ »Die Beschreibung der dramatischen Formel durch jene Hausfrau: getting into trouble and out again umspannt die ganze Massenkultur vom schwachsinnigen women serial bis zur Spitzenleistung« (Horkheimer/Adorno 1988: S. 161).

verbleiben.⁸⁸ Für den Extreme Metal und konkret für SLAYERS Song bedeutet dies, dass die intertextuelle Arbeit sich zumeist auf die expliziten Markierungen konzentriert. Sie bleibt mit anderen Worten auf *die* paradigmatische Ebene bezogen, aus denen die Werke zuallererst ihre spezifische Produktionslogik gewinnen (z. B. auf der musikalischen Ebene der Hard Rock und Punk, auf der stofflich-motivlichen Ebene der moderne Horrorfilm). Folgt man den aufgefundenen Merkmalen und treibt die Suche nach Echos über die Grenzen der Felder der populären Musik und Kultur hinaus, entdeckt man möglicherweise unerwartete (unterhalb der öffentlichen Wahrnehmungsschwelle existierende) Äquivalenzen: Keine stringent-chronologische Erzählweise, keine individuelle Charakterisierung der Figuren und Subjektivität, sowie die Missachtung der Vorstellung von »Literatur« als einer moralischen oder politischen Kraft: das sind nicht nur kontradiktorische Momente zu einer klassisch-realistischen Poetik, sie erinnern an eine von Beckett inspirierte experimentelle Schreibweise, die unter dem Begriff des *nouveau roman* subsumiert wurde.⁸⁹ So unterschiedlich die Paradigmatisierungen des *nouveau roman* und Extreme Metal logischerweise sind, so produktiv und übertragbar ist die Kritik Leslie Fiedlers an dem experimentellen französischen Roman in einem entscheidenden Punkt. Fiedler schreibt: »Und der sogenannte *nouveau roman* ist in seinem tödlichen Ernst alles andere als wirklich neu, was bedeutet, anti-künstlerisch« (Fiedler 1994: S. 20). Der Extreme Metal kann gerade durch den »tödlichen Ernst« auf der Sound-, Lyric- und Bild-Ebene

⁸⁸ Diese Vorgehensweise ist ohne Frage eine legitime, da feldinterne Verknüpfungsregeln in gewisser Weise einen höheren Relevanzgrad aufweisen als solche, die über die identifizierbaren Felder hinausgehen (vgl. Ansel 2007: S. 78).

⁸⁹ Man vergleiche diesbezüglich die herausgearbeiteten Merkmale der Lyrics mit den Beobachtungen Barthes' zu Michel Butors *Mobile*. Barthes schreibt, dass im Gegensatz zur literarischen Tradition bei Butor »das Detail in den Rang der Struktur erhoben« ist (Barthes 2006: S. 141). »Dadurch daß innerhalb des Diskurses der Begriff der großen Teile zerstört wird, verweist es auf eine unendlich empfindliche Mobilität in sich abgeschlossener Elemente« (Barthes 2006: S. 144). »Das Buch will einem großen [...] Gemälde gleichkommen, in dem die Objekte in ihrer eigenen Diskontinuität zugleich Splitter der Zeit und erste Gedanken sind« (Barthes 2006: S. 146). »Unveränderliche Zeilen sind unendlich vielfältig kombiniert, ohne daß eine innere Verwandlung der Elemente stattfindet« (Barthes 2006: S. 147).

in wichtigen Punkten als Abweichung zum spielerischen jugendkulturellen Duktus anderer populärkultureller Phänomene angesehen werden, auf die Adornos Kulturindustriekritik bis heute zutreffen mag.

Die von W.G. Sebald in seinem Essay *Luftkrieg und Literatur* formulierte Kritik, dass die überwiegende Mehrheit der deutschen Nachkriegsliteratur nicht in der Lage gewesen sei, die Schrecken des Luftkrieges ästhetisch auch nur annäherungsweise adäquat zu beschreiben, korreliert ebenso auf eine interessante Weise mit der Struktur von SLAYERS *Angel of Death*. Das ästhetische Versagen, das Sebald den Nachkriegsautoren vorwirft, basiert auf dem Gedanken, dass die Autoren nicht in der Lage gewesen seien, eine der Katastrophe angemessene Schreibweise gefunden zu haben. Statt einer sezierenden Erzählhaltung sei die Mehrzahl der Nachkriegsprosa, die sich mit dem Luftkrieg befasst, gelinde gesagt als unbrauchbar einzustufen. Sie sei voller Symbolisierungen, Mythisierungen und sprachreflexiven Spielereien, die ihr nach Sebald jegliche Existenzberechtigung entziehe. Bezeichnenderweise verweist Sebald in diesem Kontext auf eine Passage in Hubert Fichtes *Detlevs Imitationen ›Grünspan‹*, die ihm im Gegensatz zum »Sprachaktionismus« Arno Schmidts, zur peinlich »fatalen Neigung zum Melodramatischen« bei Peter de Mendelsohn, zum »symbolistischen Brimborium« Hermann Kasacks (vgl. Sebald 2005: S. 59f.) als eine »authentische« Darstellungsweise der Kriegsgreuel erscheint:

›Die Autopsie der Schrumpfleiche. Zur Verarbeitung lagen somit Hitzeschrumpfleichen mit den Begleiterscheinungen mehr oder weniger vorgeschrittener Fäulnis vor. Bei diesen Schrumpfleichen konnte von einer Sektion mit Messer und Schere keine Rede sein. Als erstes waren die Kleider zu entfernen, was bei der außergewöhnlichen Starre der Körper in der Regel nur durch Zerschneiden oder Zerfetzen und unter Beschädigung einzelner Körperteile zu bewerkstelligen war. Köpfe oder Extremitäten konnten je nach der Trockenheit der Gelenkverbindungen vielfach mühelos abgebrochen werden, wofern sie überhaupt noch im Laufe der Bergung und des Transportes den Zusammenhang mit dem Körper bewahrt hatten. Insoweit die Körperhöhlen nicht schon durch Zerstörung der Decken frei vorlagen, bedurfte es der Knochenschere oder der Säge, um die erhärtete Haut zu durchtrennen. Verfestigung und Schrumpfung der inneren Organe, besonders die Brustorgane auch mit anhängender Trachea, Aorta und Karotide, mit Zwerchfell, Leber und

Nieren als Ganzes herausgebrochen werden. Organe, die sich in fortgeschrittener Autolyse befanden oder durch die Hitzewirkung vollkommen durchhärtet waren, waren mit dem Messer meist schwer zu durchtrennen; faulende, weich-feste, lehmartige, schmierige oder zundrig-bröckelige Gewebsmassen oder Organrückstände wurden zerbrochen, zerrissen, zerkrümelt oder zerpfückt. Hier, in der fachmännischen Beschreibung der nochmaligen Zerstörung eines durch den Feuersturm mumifizierten Leibes, wird eine Wirklichkeit sichtbar, von der Schmidts linguistischer Radikalismus nicht weiß (Sebald 2005: S. 65-66).

Man kann sagen, dass Sebald eine drastische Schreibweise einfordert, die kühl, aber nicht distanziert, sondern ohne Umschweife die Grausamkeiten des Bombenkrieges erfahrbar machen sollte: »Unpräventöse Sachlichkeit« – Sebald spricht auch von »schierer Faktizität« (Sebald 2005: S. 57) – meint im Falle des Krieges logischerweise auch die Darstellung der schrecklichen Einzelheiten. SLAYERS *Angel of Death* tut in weiten Teilen genau dies mit den Verbrechen Mengeles, er trägt ein »der tradierten Ästhetik inkommensurable[s] Material« (Sebald 2005: S. 65) vor. Die Generierung und Archivierung drastischer Bilder ist hier zugleich ein konkret-dokumentarisches Verfahren, das für Sebald im Kontrast zu abstrakt-imaginären die einzig legitime Darstellungsweise repräsentiert. »Das Übermaß an realem Leiden duldet kein Vergessen« (Adorno 1981a: S. 423): Zeilen wie »Sewn together, joining heads / Abacinate, eyes that bleed / Incesting Cells, dying eyes« oder »Surgery, with no anaesthesia« sind in diesem Kontext weder verklärender Realismus noch Repräsentationen eines Verdrängungsprozesses, sondern zeugen von historisch verbürgten Tatsachen, die ästhetisch re-dokumentiert werden. Diese Szenen lassen sich auf Mengeles Medizinverbrechen beziehen, die dieser etwa an Zwillingen in Form von makabren Augenexperimenten und Bluttests durchgeführt hat – in der Regel ohne Anästhesie.⁹⁰ Es wäre keine Übertreibung, wenn man sagte, dass Slayers *Angel of Death* dieses Grauen überdeutlich in Erinnerung hält. Und so verwundert es nicht, wenn D.X. Ferris in seinem Buch über SLAYERS *Reign In Blood* eine Stellungnahme Jeff Hanne-

⁹⁰ Vgl. dazu Zdenek Zofkas Aufsatz *Der KZ-Arzt Josef Mengele. Zur Typologie eines NS-Verbrechers* (Zofka: 1986).

mans festhält, die dem Sebaldschen Faktizitätsanspruch entspricht, wenn es über *Angel of Death* heißt:

›Just read the lyrics‹, says Hanneman. ›Writing that, I wasn't going to state the obvious. That's like talking down to whoever's reading it. I think they know he's a bad guy. I don't have to say, 'Angel of Death / Bad Guy.' That would be stupid. I thought it was a great documentary‹ (Ferris 2008: S. 114f.).

Dass SLAYERS Lyrics von *Angel of Death* in keinem Sammelband zum Thema »Lyrik nach und über Auschwitz« auftauchen,⁹¹ ist weniger ein Problem der Textstruktur als vielmehr in der objektiven Tatsache begründet, dass SLAYER sich im Unterschied zu den rein literarischen Beispielen in eine andere Traditionslinie, d. h. in eine andere Paradigmenbildung und in ein anderes Feld der kulturellen Produktion einreicht und damit anderen Produktions-, Distributions- und vor allem Rezeptionsmechanismen unterliegt. Produktionsästhetisch reagiert SLAYERS *Angel of Death* primär nicht auf den akademischen Nachkriegsdiskurs, sondern schreibt sich in eine ganz spezifische Thrash und Death Metal Semiotik ein, die eigenen teilautonomen ästhetischen Spielregeln folgt, so wie es das Verfahren einer »Archivierung drastischer Bilder« im Extreme Metal andeutet – sie bilden eine »eigenständige Gegenästhetik«, wie Wehrli schreibt (Wehrli 2001: S. 26).⁹² Aus dieser Perspektive kann diese Praxis des Sammelns und Generierens von drastischen Bildern als ein postmodernes Zeichenspiel interpretiert werden, da sich die Zeichen, etwa der Text von *Angel of Death*, primär auf ein vorhandenes Genre mit einem eigenen Zeichensystem und Erzählmustern referiert. Anders

⁹¹ Dass es sich hierbei um Lyrics handelt und nicht um rein geschriebene bzw. gesprochene Gedichte, ist nicht notwendigerweise ein Ausschlusskriterium für die Aufnahme in eine Anthologie, wie der von Jürgen von Stackelberg herausgegebene Band *Spanische Lyrik. 50 Gedichte aus Spanien und Lateinamerika* zeigt. In dieser Anthologie wurden z. B. Songtexte des argentinischen Liedermachers Atahualpa Yupanqui aufgenommen.

⁹² Insofern betreibt der Extreme Metal mit der Produktion und Reproduktion drastischer Verfahrensweisen einen Akt der distinkten Identitätsstiftung, die Diederichsen zumindest theoretisch als allgemeinen Wesenszug der unterschiedlichen »Pop-Kulturen« ansieht: »Bei Pop-Kulturen geht/ging es immer – wie illusionär diese Selbsteinschätzung im Einzelfall auch sein mag – um die Durchsetzung der von den Beteiligten als »selbstentwickelten«, autochthone und angemessener empfundenen Sprechweisen« (Diederichsen 1999: S. 282).

gesagt: *Angel of Death* rein referenziell zu lesen, d. h. gemäß einer realistischen Rezeptionsästhetik, unterschläge diese für die gesamte moderne und ausdifferenzierte Populärkultur so zentrale »spektakuläre Selbstreferenz«, die Jochen Venus zurecht als konstitutives Merkmal akzentuiert:

Die Selbstreferenz populärer Kulturen konstituiert (und stimuliert!) – und zwar gemäß ihres ästhetischen Prinzips – ein selbstähnliches Formenrepertoire. Wann immer populäre Kulturen einen Aufmerksamkeitserfolg erzielen, kristallisiert an diesem Erfolg sofort ein Konvolut ähnlicher Produkte. Jedes Faszinosum geht unmittelbar in Serie, strahlt aus, metastasiert und bezieht immer mehr Rezipienten in die spezifische Form spektakulärer Selbstreferenz ein (Venus 2013: S. 67).

So passend die Beobachtung der spektakulären Selbstreferenz für die drastische Schreibweise des Extreme Metal ist, sie muss durch einige signifikante Besonderheiten eingeschränkt werden. Nur weil es eine klar identifizierbare Genrereferenzialität gibt (bzw. genreübergreifende Systemreferenzialität, wenn man das Verhältnis von Extreme Metal und Splatterfilmen betrachtet), ist damit noch nicht der postmoderne Spiel- und Ironiecharakter erreicht, der den sogenannten postmodernen Werken allenthalben attestiert wird. *Angel of Death* einfach als »comic book drama« (Rich Stim) abzuhandeln, unterschläge den werk- und rezeptionsseitig vorhandenen Ernst des Stückes. Emphatische Drastik aus dieser Perspektive wahrzunehmen, würde gerade das Drastische an ihnen a priori nicht ernst nehmen. *Angel of Death* als ein in postmodernen Zeiten zum Camp-Objekt verurteilten naiven Versuch eines unmittelbaren Naturalismus' zu interpretieren, wäre mit Blick auf die Struktur, Wirkung und Funktion eine unproduktive Lesart, um nicht zu sagen ein epistemozentrischer Irrtum.⁹³ Dieser Lesart wäre nicht nur das erwähnte Faktum entgegenzuhalten, dass es Menschen gibt, die sich von derartigen

⁹³ Mit dem Begriff des »epistemozentrischen Irrtums« beschreibt Bourdieu den intellektualistischen Hang, unterschiedliche Objekte unter eine vorherrschende theoretische Sicht fälschlicherweise zu homogenisieren: »Der Wissenschaftler, der nichts von dem weiß, was ihn als Wissenschaftler bedingt, nämlich die »scholastische Sicht«, läuft Gefahr, daß er *seine* eigene scholastische Sicht in die Köpfe der Akteure hineinverlegt; daß er in sein Objekt verlegt, was zu der Art und Weise gehört, wie er es wahrnimmt, zu seinem Modus der Erkenntnis« (Bourdieu 1998: S. 207).

Kulturprodukten dermaßen irritieren lassen, dass diese zu einem Politikum werden. Trotz der Tatsache, dass der popmusikalische Text der hochkulturellen Autarkie des Werkes enthoben ist (Petras 2011: S. 23), trotz der feldbedingten Postmodernität im Verweischarakter der Zeichen, ist es so, dass die semiotische Ebene durch die drastische Ausgestaltung ernster Themen permanent unterlaufen werden kann. Die Tatsache, dass Drastik zum festen Genrebestandteil eines mit einer eigenen Logik funktionierenden Subfeldes erhoben wurde, ändert wenig daran, dass eine *Wucht des Eigentlichen* in diesen Texten mitschwingen kann, die uns, wie Roland Barthes schreibt, nahe gehen muss, wenn diese den Tod (zumal den Holocaust) zum Gegenstand hat.⁹⁴

Es gibt noch eine weitere Dimension der Ernsthaftigkeit, um nicht zu sagen der »Wahrheit«, die von der emphatischen Drastik des Extreme Metal ausgeht und die Adornos Überlegungen zur Kulturindustrie nicht abdecken, und die ebenso wenig von einer theoretischen Perspektive des Camp angemessen erkannt wird. Kulturwissenschaftlich orientierte WissenschaftlerInnen wie Deena Weinstein oder Robert Walser haben in ihren Standardwerken zur Heavy Metal Kultur mit Nachdruck darauf verwiesen, wie dieses Musikgenre (in seinen unterschiedlichen Schattierungen) inmitten eines gesellschaftlichen Klimas der Desillusionierung ein besonderes zeitspezifisches Sinnangebot anbietet:

Heavy metal [...] is nearly always concerned with making sense of the world. If it offers opportunities for expressing individual rage, it is largely devoted to creating communal bonds that will help fans weather the strains of modernity. Fans rely on an alignment with that which is "other" but powerful as a way of making sense of their own situation and of compensating for it. Heavy metal explores the "other", dark side of the daylight, enlightened adult world. By doing so it finds distinction in scandalous transgression and appropriates sources of communal empowerment. Heavy metal cannot be simply dismissed as alien and aberrant; the meaningfulness of images of horror, madness, and violence in heavy metal is intimately related to the fundamental contradictions of its historical moment (Walser 1993: S. 162).

⁹⁴ »Wem ginge ein Text nicht nahe, dessen ausdrücklicher ›Gegenstand‹ der Tod ist?« (Barthes 2007: S. 269).

Was Walser beschreibt, ist fundamental für das Verständnis des Drastischen in dieser Musik: Der Metal ist wie kein zweites popmusikalisches Genre in der Lage gewesen, eine religiös-ritualisierte kulturelle Formation entstehen zu lassen, die Eingeweihte umso mehr in einen Zustand der *communitas*, der Gemeinschaft Gleicher versetzt, je mehr die Musik für Außenstehende einen positiven Sinn vermissen lässt. Zu den prägnantesten Beobachtungen, die Kahn-Harris in seiner Studie über den Extreme Metal aufstellt, gehört die zum Punk spiegelverkehrte Bewegung vom Populären zum Avantgardistischen,⁹⁵ die gemäß einer drastischen Gegenästhetik eine Gegengemeinschaft konstituiert: »The extreme metal scene is a powerful example of how popular music can be a source of artistic radicalism that is nonetheless rooted in a lived experience of community« (Kahn-Harris 2007: S. 165).

In Opposition zu den gesellschaftlichen Tabus und den Erfahrungen der Diskontinuitäten innerhalb der postmodernen, ausdifferenzierten und arbeitsteiligen Gesellschaft, ist Drastik im Metal ein Mittel, diese gesellschaftlichen Strukturen und die damit verbundenen Erfahrungen von Einsamkeit, Isolation und Entfremdung zu überschreiten und die Rezipienten in einen Zustand der »Souveränität« im Batailleschen Sinne zu versetzen. Kristallisationspunkt dieser Erfahrung ist dabei ohne Zweifel das Live-Konzert, das Weinstein bezeichnenderweise auch als »Metal Epiphany« beschreibt (Weinstein 2000: S. 199).⁹⁶

Das oben mehrfach akzentuierte »Kommunikationsproblem«, das hermeneutisch von den drastischen Lyrics des Extreme Metal ausgeht, transformiert sich in diesem Kontext zu einer quasi religiösen Botschaft für die Mitglieder. Von einem generellen Kommunikationsabbruch zu sprechen, wie es

⁹⁵ So schreibt Greil Marcus über die Verbindungen zwischen dem linken, avantgardistischen Situationismus und dem späteren Punk: »For a gnostic, Gnostic critique dreamed up by a handful of Left Bank café prophets to reappear a quarter-century later, to *make the charts*, and then to come to life as a whole new set of demands on culture – this is almost transcendently odd« (Marcus 1989: S. 19).

⁹⁶ Die Metal-Community kann als ein anschauliches Beispiel für Fiedlers romantisches »Leben eines Stammes«, für die »neuen Primitiven« im »postelektronischen Zeitalter« (Fiedler 1994: S. 37) gesehen werden.

die zitierte Passage bei Dath nahelegt,⁹⁷ wäre somit eindeutig falsch und eine sträfliche epistemische Verzerrung. Die partikulare kommunikative Funktion der Drastik muss mit den skizzierten feldtheoretischen Beobachtungen kurzgeschlossen werden, insofern als die Herstellung des angesprochenen souveränen Zustands maßgeblich von einem spezifisch subkulturellen Kapital abhängig ist (d. h. einem Wissen um die konstitutive Logik des Subfeldes), das den interpretativen Schlüssel für die adäquate Rezeption liefert.

Der markante Unterschied zu anderen gemeinschaftsbildenden Phänomenen der Populärkultur liegt in der Tatsache begründet, dass George Batailles Theorem der *Grenzüberschreitung* hier explizit als binnenpoetologisches Programm, als literarisch ins Werk gesetzt, erscheint, und nicht nur als abstrakte nachgelagerte Erfahrung fungiert. Anders gesagt: Der Tod Gottes, die Entmachtung des Subjekts, die Hässlichkeit des Daseins, das Grauen der Wirklichkeit etc. sind hier nicht nur indirekt über die Reflexion anwesend, sondern bereits radikal auf der denotativen Ebene vorhanden und in der Lage, einen zur gesellschaftlichen Anonymität alternativen Erfahrungsraum zu konstituieren. Damit kommt diese Konstellation letztlich dem dialektischen Moment der »Versöhnung« in der authentischen Kunst bei Adorno verblüffend nahe: Nicht nur teilt der hier in den Fokus genommene Metal keine offene Ideologie des Humanistischen und erfüllt dadurch Adornos Diktum: »Kunst wird human in dem Augenblick, da sie den Dienst kündigt. Unvereinbar ist ihre Humanität mit jeglicher Ideologie des Dienstes am Menschen. Treue hält sie den Menschen allein durch Inhumanität gegen sie« (Adorno 2003b: S. 293).⁹⁸ Die Drastik des Metal ist auch als eine Ästhetik des Hässlichen zu sehen, wie sie Adorno fordert: »Kunst muß das als häßlich Verfemte zu ihrer Sache machen [...], um im Häßlichen die Welt zu denunzieren, die es nach ihrem Bilde schafft und reproduziert, obwohl selbst darin noch die Möglichkeit des Affirmativen als Einverständnis mit der Erniedrigung fort-

⁹⁷ »[D]as grelle Aufblitzen einer Art semiotischen Tourette-Syndroms, die an drastischer Kunst auffallen, sind als etwas, das dem zivilisierten Miteinanderreden widerspricht [...]. Sie zielen nämlich gar nicht auf Verständigung ab« (Dath 2005: S. 33).

⁹⁸ Ronald Bogue schreibt in einem seiner deleuzianischen Essays über den Death Metal: »The project in this music is to create an aggressive sonic machine of destruction, an electronic, *nonhuman* sound shredder« (Bogue 2004: S. 91) [Herv. E.S.M.].

dauert« (Adorno 2003b: S. 78f.). Schließlich heißt es an einer anderen zentralen Stelle: »So wenig wie Theorie vermag Kunst Utopie zu konkretisieren; nicht einmal negativ. [...] Durch unversöhnliche Absage an den Schein von Versöhnung hält sie diese fest inmitten des Unversöhnten, richtiges Bewußtsein einer Epoche, darin reale Möglichkeit von Utopie« (Adorno 2003b: S. 55.). *Angel fo Death* z. B. liefert all das; der Song stellt sich der Erfahrung des Grauens, ohne eine einfache Versöhnungsideologie zu liefern. Gerade durch diese unversöhnliche Härte hält – so müsste es mit Adorno sein – das Stück die Versöhnung und die reale Möglichkeit einer Utopie hoch, die, wie angedeutet, sich zumindest für einen Kreis der Eingeweihten zu realisieren scheint.

Mit Adorno wird man sagen müssen, dass *Angel of Death* kein authentisches Kunstwerk im hochkulturellen Sinne darstellt, da es sich in kulturindustriellen Produktions-, Distributions- und Rezeptionsprozessen bewegt. Nicht nur der Song, der gesamte Metal wäre ohne industrialisierte Gesellschaft und ihre permanente Bereitstellung von Elektrizität und Massenproduktion nicht denkbar. Zugleich aber stellt der Song entgegen Adornos Theorie ein teilautonomes Werk innerhalb eines stark ausdifferenzierten Feldes der populären Kultur dar, das der »verruichten Affirmation« des Leids in dieser Gesellschaft Widerstand leistet, denn es verfügt über die von Adorno angeführten Merkmale des Authentischen: sich nicht als Mittel der Moral darzustellen und das Grauen textuell vor einer eindeutigen Sinnstiftung und Rationalisierung abzuschirmen. Was auf Tom Paxtons *Train for Auschwitz* oder Steven Spielbergs *SCHINDLERS LISTE* (1993) strukturell zutreffen mag (eine der allgemeinen Rezeptionsbedingungen zugängliche, damit in hohem Maße kommerzialisierbare Darstellungsweise und die Funktionalisierung des Dargestellten unter moralisch-pädagogische Zwecke), ist hier durch ein Beharren auf einer physisch affektiven Darstellungsweise und einer urteilsenthaltenden Erzählhaltung nicht ohne Weiteres gegeben.

Die massenmediale Populärkultur mag für Adorno wie ein alles unterjochendes System daher gekommen sein, zugleich aber schafft es aus sich selbst heraus permanent die objektiven Bedingungen für ästhetische Widerstandsakte. Die von Adorno beobachtete homogenisierende Kraft der kapitalisti-

schen Kulturindustrie wird durch eine derartig inszenierte emphatische Dramatik herausgefordert, denn populärkulturelle Phänomene wie SLAYERS *Angel of Death* können als immanente populärkulturelle Kritik an *den* Kulturprodukten angesehen werden, die sich einer rein oberflächlichen und zynischen Kommerzkultur verschrieben haben und reale Schattenseiten des menschlichen Lebens und der Gesellschaft in konstanter Regelmäßigkeit verdrängen. Insofern kann man durchaus sagen, dass in SLAYERS *Angel of Death* das »äußerste Grauen« nachzittert, das Auschwitz nach Adorno markiert, und dies trotz Einschreibung in das spezifische Heavy Metal Feld. SLAYERS Song kann als ein Beispiel dafür gesehen werden, wie sich eine kulturindustriell hergestellte Ware auf eine dialektische Weise zu einer »authentischen« Kunst aufschwingen kann, die einen alternativen Erfahrungsraum eröffnet, der die Ebene des Amusement im Sinne passiver Zerstreuung weit hinter sich lässt.

Entgegen eines jahrhundertealten kunsttheoretischen Topos, der mit Lessing umschrieben werden kann: »dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel zu binden, und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen« (Lessing 1974: S. 25), kann die emphatisch drastische Schreibweise des Extreme Metal zur Reflexion über die Widersprüche postmoderner Gesellschaften beitragen. Negation qua unversöhnter Deutlichkeit eröffnet zugleich die Möglichkeit zur Überschreitung der so oft zitierten Passivität; oder wie Weinstein schreibt:

Heavy metal's insistence on bringing chaos to awareness is a complex affirmation of power, of the power of the forces of disorder, of the power to confront those forces in the imagination, and the power to transcend those forces in art (Weinstein 2000: S. 38).

Und was sollte Kunst schließlich nach Adorno tun? »*In nuce.* – Aufgabe von Kunst ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen« (Adorno 2003: S. 253).⁹⁹

⁹⁹ Dass diese Adorno-nahe Negativitätsästhetik, die von der emphatischen Drastik im Extreme Metal ausgeht, durch scheinbar minimale Veränderungen (in Form textuell nachweisbarer Vereindeutigungen des Sinns und den dazu gehörenden Statements der Akteure) in ihr Gegenteil umschlagen kann und zum Ausdruck einer kruden menschenverachtenden Ideologie mutiert, davon zeugt nicht zuletzt der in den frühen 1990er Jahren entstandene National Socialist Black Metal (NSBM).

IV Drastik und Splatter – Lucio Fulcis L'aldilà

1 Splatter: Zwischen problematischem Genre und ästhetischem Modus

Der Splatterfilm dürfte das mit Abstand am übel beleumundete Genre der gesamten Filmgeschichte sein, Hardcore eingeschlossen.
(Norbert Stresau, *Der Horrorfilm*)

Was der Metal für die populäre Musik ist, stellt der Horrorfilm im Rahmen des Films dar, und was der Thrash- und Death-Metal ästhetisch weitergeführt haben, besitzt sein filmisches Äquivalent im sogenannten Splatterfilm. Auf Basis vielfältiger Ähnlichkeiten kann man sagen, dass eine Strukturhomologie zwischen der Position des Metal im Feld der populären Musik und des Horrorfilms im Feld des Films existiert.¹ Diese homologe Struktur erschöpft sich dabei nicht nur in vergleichbaren Verfahrensweisen und Erzähltechniken, sondern im vergleichsweise geringen symbolischen Kapital, das diesen kulturellen Produkten im Rahmen des akademischen Feldes bis heute zugestanden wird. Vergleichbar mit der bis heute noch unbefriedigenden ästhetischen Auseinandersetzung mit dem Metal ist die mangelhafte Beschäftigung mit dem Splatterfilm. Abgesehen von einzelnen Spezialbeiträgen und einigen halbwissenschaftlichen Überblicksdarstellungen über sogenannte »Klassiker« des Splatterfilms, steht allem Anschein nach eine systematisch

¹ Auf die Interdependenz zwischen Metal und (Splatter-)Horrorfilm, die einer übergreifenden komparatistischen Analyse noch harrt, macht wenigstens auch Wehrli aufmerksam, wenn er schreibt: »Mit seiner Vorliebe, Fantastisches, Bizarres und Böses zu thematisieren, steht das Musikgenre nämlich keineswegs allein da in der modernen Populärkultur: So besteht etwa eine augenfällige Interdependenz zum Horrorfilm, mit dem der Heavy Metal nicht nur Symbole, Stimmungen und Bilder, sondern auch die wegbereitenden Einflüsse teilt – maßgeblich die klassischen Storys von Edgar Allan Poe, Bram Stoker, H.P. Lovecraft sowie jede Menge an überliefertem Volksaberglauben (Werwölfe, Vampire, Hexen, Zombies u. Ä.) spiegeln sich sowohl im modernen Kino des Schreckens wie auch im musikalischen Totentanz des Heavy Metal wider« (Wehrli 2001: S. 21).

ausgearbeitete Geschichte des Splatterfilms bis heute noch aus.² Als eines der größten Probleme dieser akademischen Vernachlässigung kann die unscharfe Perspektivierung des Splatter-Begriffes angesehen werden. Die Bedeutung desselben oszilliert immer wieder zwischen Genre-Begriff und einem genreübergreifenden ästhetischen Modus. Wie spannungsreich sich die Relation zwischen Horror und Splatter aus genretheoretischen Gesichtspunkten ausnimmt, liegt nicht nur in der damit verknüpften Vernachlässigung einer ganzen Reihe von Filmen, die Splatter als zentrale Inszenierungsstrategie anwenden, ohne zum Horrorgenre zu gehören.³ Vielmehr ist Splatter, abhängig von der Definition von Horror, entweder dessen *Inbegriff* oder aber systematisch klar davon zu unterscheiden. Wenn *horror* in der Tradition von Ann Radcliff und Stephen King als die Materialisierung des Schreckens und Grauens verstanden wird, welche die Einbildungskraft des Rezipierenden »nahezu vernichtet« durch die eindeutige Darstellung, dann wäre der Splatterfilm das Paradigma des Horrorfilms. Dem stünde dann der *terror* gegenüber. Dieser definiere sich durch die angeseinflößende »Dunkelheit«, Unbestimmtheit und dem Unbekannten, die den Rezipierenden laut Radcliff und im Anschluss an Burke schließlich zum Erhabenen führen (vgl. Radcliffe 1826: S. 150).⁴ Der Schwerpunkt des Terror liegt somit nicht in der Visualisierung des Schrecklichen, sondern in dessen Virtualisierung bzw. Psycholo-

² Zu der überwiegenden Mehrheit der Anthologien und Kompendien zum Horrorfilm lässt sich sagen, dass sie fragwürdige Inhaltsangaben geben und sich mit einigen approximativen Bemerkungen über ästhetische und intertextuelle Aspekte der jeweiligen Filme begnügen. Vermissen tut man in diesem Kontext vor allem eine strengere analytische Herangehensweise, die den einzelnen Werken und ihren Bedeutungspotenzialen gerecht würde.

³ Zu nennen wären hier exemplarisch Western wie Don Medforts *THE HUNTING PARTY* (1971) oder mit gewissen Abstrichen *THE WILD BUNCH* (1969) von Sam Peckinpah.

⁴ Hier ist noch einmal angesprochen, was in Kapitel II, 2 b) in der Gegenüberstellung von Drastik und Erhabenem argumentativ gegen eine Synonymisierung beider Begriffe herangezogen wurde.

gisierung.⁵ Terrorfilme im Sinne Radcliffs, die heute selbstverständlich dem Horrorgenre zugeordnet werden, wären unter dem angegebenen Aspekt solche wie *BLAIR WITCH PROJEKT* (1999), *[REC]* (2007) oder *PARANORMAL ACTIVITY* (2007). Vielmehr jedoch wäre der Thriller als Genre damit noch am besten charakterisiert, denn hier wird »[d]as Grauen [...] nicht mehr im Monster vergegenständlicht, sondern bleibt in der eigenen Phantasie jedes individuellen Zuschauers eingeschlossen« (Faulstich 2008: S. 48).⁶

Nun ist die Problematik rund um die semantische Bestimmung des Horror-Begriffs hier kein Selbstzweck, sondern läuft unter der vorliegenden Forschungsperspektive darauf hinaus, dass Horror entweder konstitutiv mit Drastik verbunden ist, oder aber prinzipiell gerade durch Abwesenheit desselben definiert werden könnte.⁷ Wenn man sagt, dass Splatter weniger ein festes Genre als vielmehr eine Strategie affektorientierter Körperdarstellung

⁵ An einer Stelle ihres Essays *On the Supernatural in Poetry* (1826) hält Radcliff deshalb fest: »Terror and Horror are so far opposite that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes and nearly annihilates them And where lies the difference between horror and terror, but in the uncertainty and obscurity that accompany the first, respecting the dreading evil?« (Radcliffe 1826: S. 150). Der Grund für diese hierarchisch klar zugunsten des *terror* aufgestellten Opposition dürfte ihre Kritik an Matthew Gregory Lewis' Roman *The Monk* (1796) gewesen sein. Lewis' Roman weist klare intertextuelle Bezüge zu ihrem eigenen, zwei Jahre zuvor erschienenen und populärsten Gothic-Roman *The Mysteries of Udolpho* (1794) auf, mit dem Unterschied, dass dieser stärker auf die eindeutige Darstellung von Gewalt und damit der »sickening realization« des *horror* im engeren Sinne setzt, wie Devendra P. Varma in ihrem Buch *The Gothic flame* ausführt (vgl. Varma 1966: S. 130). Auch sie hält in diesem Kontext fest: »The difference between Terror and Horror is the difference between the awful apprehension and sickening realization: between the smell of death and stumbling against a corpse« (Varma 1966: S. 130).

⁶ Wie verworren die Begriffsverwendung ist, kann nicht zuletzt daran erkannt werden, dass im spanischsprachigen Raum überall dort, wo im Englischen und Deutschen selbstverständlich von Horror gesprochen wird, von einem »Cine de terror« die Rede ist.

⁷ Wenig produktiv erscheint mir den Horrorfilm durch den »Mythos des Halbwesens«, die »Atmosphäre und Erzählweise der Phantastik« und der »Erklärung« der Horror-Visionen aus dunklen, ewigen Kräften« zu bestimmen (Jung 1977: S. 7). Eine solche Definition des Horrorfilms besitzt mindestens eine zentrale Schwachstelle: sie läuft zwangsläufig darauf hinaus, jeden Fantasyfilm (wie z. B. die *LORD OF THE RING* Trilogie) als Horrorfilm zu klassifizieren, gerade weil sie es unterlässt, das eigentliche Horror-Element im Sinne des Radcliffischen und Kingschen *horror* oder *terror* zu präzisieren.

beschreibt, die im Unterschied zur Pornographie nicht die explizite Darstellung sexueller Akte in den Mittelpunkt stellt, sondern die anschauliche Inszenierung physischer Gewalteinwirkung, wird deutlich, wie Splatter (ebenso wie die Pornographie) als spezifische Konfiguration einer Ästhetik des Drastischen begriffen werden kann. Eine Splatter-Ästhetik wäre damit systematisch betrachtet Teil der zum Drastischen gehörenden *Distanzminimierung*, die auf »mehr ästhetische Energie« (Schlegel 1959ff., I: S. 253) durch Deutlichkeit basiert und muss als eine Repräsentationsform des für die Drastik zentralen Momentes der Übertragung der Zeichenhaftigkeit in eine Wirklichkeit der Körper (vgl. Giuriato 2015: S. 184) angesehen werden.⁸

Gemeinsam mit der Hardcore Pornographie ist der Splatterfilm dadurch gekennzeichnet, dass er dominiert wird vom Stilprinzip der Evidenz und bei dem es nicht um die Erzeugung einer diffusen, allgemeinen und mitunter ins Erhabene rutschenden Angst geht, sondern um die Erzeugung einer eindeutig viszeralen Reaktion. Aus diesem Blickwinkel ist der Splatter damit eindeutig dem *body genre* im Sinne Linda Williams zuzuordnen (vgl. Williams 1991). Mit der Radcliffischen Gothic-Novel Tradition und der damit verknüpften Theorie des *terror* hat der Splatter somit wenig gemein – und steht damit ebenso in einem Kontrastverhältnis zu den zentralen Mechanismen des klassischen Horrorfilms mit seinem »feinen Gespinst aus Stimmung und Schock« (Stresau 1987: S. 157).⁹

*

⁸ Anschaulich wird dies z. B. in Stefan Hölzgens Aufsatz zur filmischen Ästhetik und den konstitutiven Strukturelementen des Splatter. Hier greift Hölzgen auf den für das ästhetisch Drastische zentralen Begriff der Distanzminimierung zurück, bei ihm als »Distanzverlust« bezeichnet, und differenziert drei wesentliche Ebenen, auf denen dieser Verlust von Distanz zu beobachten sei: auf optischer, narrativer und hyperrealer Ebene (vgl. Hölzgen 2006: S. 20-28). Mit dieser Definition des Splatter-Begriffes sind alle ästhetischen Aspekte, die mitunter auch dem Begriff des »Gore« unterlegt werden, miteinbezogen.

⁹ »Statt der inzwischen domestizierten Monster des klassischen Horrorfilms wie Dracula, Werwolf oder Frankensteins Monster, die in den 30er bis 60er Jahren die Grenzen und Integrität des singulären und geschlossenen Körpers infrage gestellt haben, wird [im Splatterfilm] der groteske und bis zur völligen Deformation entgrenzte Körper eingesetzt« (Köhne u.a. 2006: S. 12).

Innerhalb der Filmproduktion erbt der Splatterfilm nun mit seinen ästhetischen Eigenheiten die Positionierung und Funktion, welche das *Grand Guignol* im Theater des 19. Jahrhundert innehatte.¹⁰ Auf diesen Umstand macht auch John McCarty aufmerksam:

Splatter movies have their source in Grand Guignol, French theater created in the late 1800 for the benefit of those with jaded tastes. As it evolved it gravitated toward a more unsophisticated audience, the French theater-going masses, who came to marvel at grotesquely realistic eye-gougings, beheadings, and throat slittings (McCarty 1984: S. 1).

Den Beginn des filmischen *Grand Guignol* im engeren Sinne lässt sich dabei ziemlich genau auf das Jahr 1963 datieren, dem Erscheinungsjahr von Hershell Gordon Lewis' *BLOOD FEAST*; hier werde dem Zuschauer erstmals »das Versprechen der vollständigen Zeigbarkeit von Verwundung gegeben« (Köhne u.a. 2006: S. 12). Mit anderen Worten: Hier werden zum ersten Mal die konstitutiven Parameter gesetzt, die in der Folgezeit bis heute unter ›Splatter‹ verhandelt werden. Ohne Skrupel, inszeniert Lewis – ein ehemaliger Dozent für englische Literatur an der Mississippi State University – ein vom Dr. Frankenstein-Stoff entlehntes Szenario über einen Mann, der eine lange verstorbene ägyptische Prinzessin zum Leben erwecken möchte, indem er die dafür scheinbar nötigen Körperteile lebenden Frauen entnimmt und der toten Prinzessin transplantiert. Dass Lewis sich des umstrittenen Privilegs auf eine quasi proto-feldtheoretische Weise bewusst war, mit *BLOOD FEAST* – »a mindless, virtually plotless, but high-spirited orgy of gore for gore's sake« (McCarty 1986: S. 48) – als Erster einen Film produziert zu haben, der durch seine Machart den Aufstieg eines ganzen Filmgenres präfiguriert hat, zeigt eine Selbstauskunft von ihm: »Blood Feast I've often referred to as a

¹⁰ Vgl. zum *Grand Guignol* vor allem: Gordon 1988.

Walt Whitman poem—it's no good, but it's the first of its type and therefore deserves a certain position« (McCarthy/Flynn 1975: S. 352).¹¹

George A. Romeros NIGHT OF THE LIVING DEAD (1968), DAWN OF THE DEAD (1978) und DAY OF THE DEAD (1985), Wes Cravens THE LAST HOUSE ON THE LEFT (1972), THE HILLS HAVE EYES (1977) oder A NIGHTMARE ON ELM STREET (1984), David Cronenbergs SHIVERS (1975) und RABID (1977), John Carpenters HALLOWEEN (1978) und Tobe Hoopers THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE (1974) sowie EATEN ALIVE (1977) haben in der Folgezeit aus produktionsästhetischer Sicht maßgeblich dazu beigetragen, dass sich eine Szene entwickeln konnte, die sich im weiteren Verlauf auf das drastische Splatterpotenzial dieser mitunter kaum in Verbindung stehenden Filme fokussierte. Damit wurde ein – unterhalb der öffentlichen Bewusstseinschwelle operierender – teilautonomer Raum hergestellt, d. h. es wurden feldkonstitutive Prozesse initiiert, da Qualitätskriterien und Bewertungsschemata entstanden, die sich jenseits etablierter symbolischer und ökonomischer Logiken im Film befanden.

Dass der Splatterfilm, abseits aller gattungstheoretischen Probleme, als ein eigenes Subfeld im Bourdieuschen Sinne konturiert werden kann, zeigen vor allem die um die Filme herum entstandenen Szenemagazine wie *Fangoria* (USA 1979-), *Dark Movies* (Österreich 1987) oder *Splattering Images* (Deutschland 1989). Diese Magazine haben – neben den eigentlichen Produkten – maßgeblich zur Etablierung paradigmatischer Werte und zu einem klar konturierten Szenepublikum beigetragen. Auch der Splatterfilm – strukturhomolog zur Etablierung des Metal – ist somit in den späten 1970er bis 1980er Jahren zu einem Subfeld innerhalb der Filmproduktion avanciert. Allein die makrostrukturellen Erklärungsansätze für beide Phänomene gleichen sich auf fast frappierende Weise, wenn es über den Splatterfilm der 1970er und 80er Jahre heißt, dass dieser als eine »deutlich skeptische Reaktion auf kultu-

¹¹ Dass Lewis mit BLOOD FEAST nicht nur das Splattergenre begründet, sondern medienübergreifend Einfluss ausgeübt hat, zeigen die zuvor angesprochenen Abschlachtungsorgien, die eine Band wie CANNIBAL CORPSE in Songs wie *Butchered at Birth* auf Ebene der Lyrics zelebriert. Das chirurgische Ausweiden einer lebenden Frau hat Lewis aus dieser Perspektive gut 30 Jahre vor CANNIBAL CORPSE als Motiv in das Archiv der Populären Kultur eingeführt.

relle Versprechen wie etwa die Frauenbewegung, die sexuelle Revolution und die Bürgerrechtsbewegung« interpretiert und ihm zugesprochen wird, die »kollektive[n] Gewalttraumata« dieser Zeit zu zitieren (Köhne u.a. 2006: S. 12) – Aspekte, die allesamt in den gängigen makrostrukturellen Erklärungsansätzen zum Metal zu finden sind.

In der Nachfolge Romeros waren es italienische Regisseure wie Umberto Lenzi, Joe D'Amato oder Ruggero Deodato, die in den 1970er und 1980er Jahren mit dem Zombiethema und dem damals neuartigen Sub-Genre des dokumentaristischen Kannibalenfilms neue Maßstäbe in Sachen Authentizitätserheischender Brutalität und Gewaltdarstellung setzten, und nicht nur für großes Aufsehen sorgten, sondern die Grenzen des Darstellbaren und Erträglichen neu definierten. Zu nennen wären hier Lenzis *CANNIBAL FEROX* (dt. *DIE RACHE DER KANNIBALEN*; 1981), D'Amatos *LE NOTTE EROTICHE DEI MORTI VIVENTI* (dt. *IN DER GEWALT DER ZOMBIES*; 1980) und vor allem Deodatos *HOLOCAUSTO CANIBAL* (dt. *NACKT UND ZERFLEISCHT*; 1980), der in seiner ungeschnittenen Version auch nach über 35 Jahren zu den verstörendsten Filmerfahrungen überhaupt gezählt werden darf.¹² Angesichts dieser in der Filmgeschichte bis dato nicht anzutreffenden Häufung von qualitativ weit überdurchschnittlichen Gewalt- und Sexdarstellungen, die von italienischen Filmemachern zu dieser Zeit ausgehen, scheint es eine zutreffende und prägnante Zuschreibung zu sein, wenn Stephen Thrower diesbezüglich Lucio Fulci mit den Worten zitiert: »Violence is italian art« (Thrower 1999: S. 153). Mit Filmen wie Dario Argentos *SUSPIRIA* (1977) und vor allem den Splatterfilmen Fulcis aus dieser Zeit, wurde, im Gegensatz zu den Zombiefilmen Romeros, dezidiert auf die Wiederkehr des fantastischen Horrors gesetzt. Besonders für Fulcis bekannteste Horrorfilme der 1980er Jahre gilt, dass diese sich auf eine im Vergleich zu Romero entpolitisierende Mischung aus Poe'scher und Lovecraft'scher Horroratmosphäre und der Inszenierung drastischer Ereignisse fokussieren. So schreibt auch der amerikanische Autor und Filmkritiker Chas Balun in seiner Monographie über Lucio Fulci: »Ful-

¹² Jay Slater kann in diesem Kontext zugestimmt werden, wenn er über *HOLOCAUSTO CANIBAL* schreibt, dass der Film »one of the most extreme and brutal films ever screened« sei (Slater 2002: S. 108).

ci returned to the serious, the supernatural and the gothic roots of the genre« (Balun 1997: S. 22-23).¹³

2 **Lucio Fulcis L'aldilà**

Lucio Fulci is dead. In life he was ignored by the official criticism
which hurriedly labelled him as a "good artisan."
Those dull people didn't understand they were dealing
with the Bard of the Underground.
(Massimo Lavagnini, *Lucio Fulci. Beyond the Gates*)

Lucio Fulci (1927-1996), der seine Karriere als Filmemacher an der Geburtsstätte des italienischen Neorealismus begann – dem renommierten Zentrum für Experimentelle Filmkunst in Rom –, gehört zu den Regisseuren, die unterhalb der akademischen Bewusstseinschwelle in einem Bereich, der in der Filmwissenschaft mit dem Begriff des »Exploitationfilms« bezeichnet wird,¹⁴ Berühmtheit erlangt haben. Fulci hat im Laufe der dreißigjährigen Produktionsarbeit über 50 Filme gedreht, die unter konventionellen genretheoreti-

¹³ Und weiter heißt es: »Fulci dismisses the political leanings, sociological commentary, and zombie-as-metaphor antics in Romero's film [Dawn of the Dead]« (Balun 1997: S. 29). Vgl. dazu auch Fetish: »Von Kritikern und Journalisten wird der schon über siebenzig Jahre alte Regisseur [Fulci] oft als der "italienische Romero" bezeichnet. Dieser Vergleich ist jedoch keineswegs zutreffend, denn im Gegensatz zu Fulcis Produktionen sind die Meisterwerke des amerikanischen Filmemachers voll bitterer Ironie; seine Zombie-Trilogie enthält zwar Guts und Gore Nonstop, ist aber auch ein zynischer Angriff auf den "American way-of-life". Romeros Figuren sind sehr komplex und einfühlsam dargestellt, in DAY OF THE DEAD verleiht er sogar einem Untoten Persönlichkeit und sympathische Züge. Diese sozialen Bezüge oder gar das Engagement fehlen in Fulcis Filmen völlig« (Fetish 1987: S. 65). Diesen stilistischen Unterschied, den Balun und Fetish zwischen Romero und Fulci ansprechen, markiert in der Terminologie der vorliegenden Studie im Wesentlichen die Grenze zwischen heteronomer und emphatischer Drastik.

¹⁴ Der Exploitationfilm ist kein »Genre, sondern eine nahezu wertende Kategorisierung, die sich auf Filme bezieht, die aus einer reißerischen Grundidee das Höchstmaß an visuellen Schauwerten beziehen [...] Allgemein bezeichnet man Filme mit exzessiver Sex- und Gewaltpräsentation als exploitativ« (Koebner 2002: S. 153).

schen Gesichtspunkten mindestens einem Dutzend unterschiedlicher Genres zuzurechnen wären. Seine Art, einerseits Genrefilme zu drehen, die andererseits durch seinen persönlichen Stil deren Grenzen zugleich immer in gewissem Maße überschritten haben, hat dazu geführt, dass man bei Fulci bald von dem »terrorista dei generi« (vgl. Albiero 2015), dem »Genre-Terroristen«, gesprochen hat.

Fulcis Splatterfilme, für die er bislang maßgeblich in Erinnerung geblieben ist, haben bis heute keine nennenswerte akademische Beachtung, geschweige denn Nobilitierung, erfahren. Sie gehören in diesem Sinne bisher eindeutig zum akademisch Exkluierten.¹⁵ Geradezu spiegelverkehrt zu dieser akademischen Ignoranz genießt Fulci szeneintern bzw. innerhalb des Subfeldes des Splatterfilms freilich einen Kultstatus. Für den Geburtshelfer des Splatter-Begriffes McCarty¹⁶ ist Fulci »Italy's reigning King of Splatter« (McCarty 1984: S. 122). In ihrer Monographie zu Fulci sprechen Paolo Albiero und Giacomo Cacciatore von dem »Godfather of gore« und »Poeta del macabro« (vgl. Albiero und Cacciatore 2015: S. 15). Zu einer Art Wiederentdeckung und Popularisierung Fulcis um die Jahrtausendwende hat schließlich Quentin Tarantino beigetragen, der Fulcis Filme nicht nur mehrfach als große Inspirationsquelle für sein eigenes Schaffen bezeichnet hat, sondern auch im Rahmen seines *Rolling Thunder Pictures* Projektes (»RTP«) 1998 ein Re-Release von Fulcis L'ALDILÀ unternahm.

Apostrophierungen wie »King of Splatter« oder »Godfather of gore« lassen bereits erkennen, dass Fulcis Splatterfilmen eine besonders eindrückliche Drastik attestiert wird. Zu *ZOMBI 2* (dt. *WOODOO – DIE SCHRECKENSINSEL DER ZOMBIES*; 1979) heißt es in Ronald M. Hans und Volker Jansens *Lexi-*

¹⁵ Vgl.: »It's fair to say Fulci does retain and receive admiration, especially from the gorehounds, but there's been very little critical exploration to re-assess the films themselves« (Conterio 2011).

¹⁶ Im Vorwort seines *The Official Splatter Movie Guide* von 1989 versichert McCarty mit Blick auf sein fünf Jahre zuvor erschienenen Buch *Splatter Movies*, dass er den Begriff des Splatter in den Fachdiskurs eingeführt habe: »Prior to the book's appearance no one (save George Romero, on one occasion) used the term. Today, everyone does—from the *New York Times*'s Vincent Canby to Siskel and Ebert to *Fangoria* magazine, the splatter buff's bible. Congratulations, John. Mission accomplished« (McCarty 1989: S. IX).

kon des Horrorfilms: »Zehn Punkte auf unserem Kotzometer!« (Hahn und Jansen 1989: S. 489). Ein solches Urteil, das bereits direkt auf eine wichtige begriffshistorische und semantische Komponente des Drastischen verweist, wird auf eine mehr intuitive als systematische Weise präzisiert, wenn Fulcis *PAURA NELLA CITTÀ DEI MORTI VIVENTI* (dt. *EIN ZOMBIE HING AM GLOCKENSEIL*; 1980) als *Drasticum* umschrieben und dessen Reputation als bedenklich angesehen wird: »Der Film ist ein Brechmittel! [...] Daß er beim 10. Internationalen Festival des Fantasy- und SF-Films 1980 den ›Preis des Publikums‹ erhielt, spricht nicht für dieses Machwerk, sondern gegen das Publikum« (Hahn und Jansen 1989: S. 120). Die Liste an Zuschreibungen, die sich allesamt im Umfeld einer Semantik des Drastischen bewegen, ließe sich fortführen, bis zu dem Punkt, an dem Publikationen neueren Datums bereits auf den hier im Fokus stehenden Begriff rekurrieren; so etwa wenn es bei Marcus Stiglegger über Fulcis *LO SQUATATORE DI NEW YORK* (dt. *DER NEW YORK RIPPER*; 1981) heißt, dass dieser »einer jener oft zitierten, äußerst drastischen Exploitationfilme« (Stiglegger 2006. S. 136) sei.

Vergleichbar mit den Saktionierungen und Zensurmechanismen, die in den 1980er Jahren auf den Metal angewendet wurden und einige Jahre später auch auf Bret Easton Elli's *American Psycho*, ist Fulcis Splatter-Œuvre international grundsätzlich auf den unterschiedlichsten Indizierungs- und Zensurlisten gelandet. So sind etwa unter der vom britischen Director of Public Prosecution (1983) publizierte und 72 Filmtitel langen Liste, die unter dem Namen *Video Nasty* bekannt wurde, gleich drei Fulci-Filme vertreten: *ZOMBIE 2* (1979), *QUELLA VILLA ACCANTO AL CIMITERO* (dt. *DAS HAUS AN DER FRIEDHOFSMAUER*; 1981) und *E TU VIVRAI NEL TERRORE — L'ALDILÀ* (dt. *ÜBER DEM JENSEITS*; 1981). Erwähnenswert ist die Tatsache, dass, trotz derartiger Umstände, Fulci mit *ZOMBI 2* einen beachtenswerten kommerziellen Erfolg erzielen konnte, was nicht zuletzt auf den strategisch gewählten Filmtitel zurückzuführen ist, der eine Fortsetzung von Romeros *ZOMBIE — DAWN OF THE DEAD* (1978) suggerierte; mit *L'ALDILÀ* (1981) schloss Fulci schließlich eine Reihe von Filmproduktionen ab, für die er im Bereich des

Splatter zum »Kultregisseur« avancierte.¹⁷ Wenn Daths Ich-Erzähler davon spricht, dass L'ALDILÀ Fulcis »bester Film« sei (Dath 2005: S. 20) – an anderer Stelle heißt es, dass dieser Film sein »liebster drastischer Film« sei (Dath 2005: S. 169) –, so korreliert dies mit der Meinung vieler Fulci-Aficionados, die den Film nicht nur zum besten Horrorfilm des italienischen Regisseurs zählen, sondern zum Sehenswertesten, was das Genre insgesamt zu bieten habe. Der Literaturwissenschaftler und Filmkritiker Daniel Griffin schreibt, dass der Film ästhetisch betrachtet Fulcis »by far the most elaborate and mesmerizing« (Griffin) sei und schließlich ist auch für Martyn Conterio klar: »The Beyond (1981) is one of the best horror films ever made« (Conterio 2011).¹⁸

Sich mit den Splatterfilmen Fulcis auseinanderzusetzen, ist also nicht nur durch (die auf dem Prüfstand stehenden) Ausführungen des Dathschen Briefeschreibers legitimiert. Die angeführten Statements zeigen eindeutig, dass seinen Filmen ein geradezu paradigmatischer Status zugewiesen wird, wenn es um das geht, was als Splatter und damit Drastik verstanden werden kann. Wenn im Folgenden nun Fulcis L'ALDILÀ in den Fokus der Untersuchung rückt, wird die analyseleitende Frage somit nicht so sehr sein, ob der Film überzeugend unter die Kategorie des Drastischen subsumierbar ist, sondern mit was für einer Form von Drastik wir es zu tun haben und was diese für ein Bedeutungspotenzial besitzt. Die Entfaltung der inneren Logik des Films ist das Ziel, denn auch und gerade Fulcis »Meisterwerk« besteht nicht nur aus einer Aneinanderreihung drastischer Szenen.

¹⁷ Die relativ schnell nach einander produzierten Filme PAURA NELLA CITTÀ DEI MORTI VIVENTI (1980), QUELLA VILLA ACCANTO AL CIMITIERO (1981) und L'ALDILÀ werden aufgrund ihres thematisch losen Zusammenhanges auch immer wieder als Fulcis »Gates of Hell« Trilogie bezeichnet; eine Zuschreibung, die Fulci selbst nie überzeugte und bei Gelegenheit immer wieder darauf verwies, dass diese Filme als für sich stehend zu betrachten seien (vgl. exemplarisch Levy 1982: S. 54).

¹⁸ Wie unbefriedigend eine kritische und genaue »Lektüre« des Films und damit auch die Qualität der bisherigen Geschichten zum Splatterfilm sind, kann daran gesehen werden, dass L'ALDILÀ in McCartys 1989 publizierten *Splatter Movie Guide* nicht einmal erwähnt wird, trotz der szeneinternen Popularität und Qualität, die diesem Film zugesprochen wird.

a) »It's a plotless film«: Vom (Un-)Sinn des Nicht-Narrativen

L'ALDILÀ gehört durch seine eigenwillige und über die narrative Logik sich hinwegsetzende Struktur zweifellos zu den interessantesten Filmen, die gemeinhin dem Splatter-Genre zugeschrieben werden.¹⁹ So beginnt der Film mit einem Prolog, der aus zwei parallel laufenden Sequenzen besteht, die in Louisiana des Jahres 1927 spielen. Einerseits werden wir Zeuge einer Gruppe von Männern, die in der Nacht sowohl auf Booten und als auch in Automobilen zu einem abgelegenen Hotel fahren, in welchem sich ein Maler namens Schweik befindet, der an einem Gemälde arbeitet, auf dem eine dunkle, wüstenähnliche Landschaft zu erkennen ist und in der einige Leichen zu liegen scheinen. Die Männer marschieren in das Hotel und suchen den Maler in seinem Hotelzimmer mit der Nummer 36 auf und klagen ihn (zurecht) an, ein gottloser Hexer zu sein. Was darauf folgt, ist bereits die erste und äußerst prägnante Splatterszene des Films. Zunächst wird Schweik mit einer schweren Eisenkette mehrfach geschlagen und verletzt, bevor er anschließend in den Keller des Hotels abtransportiert und dort gekreuzigt sowie mit ungelöschtem Kalk übergossen wird. Zur gleichen Zeit sehen wir, wie eine junge Frau namens Emily ein Buch mit dem Titel *Eibon* liest, einem Buch voller Prophezeiungen, die von den »Seven sacred gateways to hell« sprechen.²⁰ Während Emily Sätze aus diesem Buch vorliest, sehen wir, wie Eibon in Flammen aufgeht, um dann schließlich in den Vorspann des Films zu münden. Nicht nur die düstere und undurchsichtige Kulisse²¹ sowie die brutale Hinrichtung des Malers in den Kellerräumen des Hotels lassen vorausahnen, dass dieses Gebäude im weiteren Verlauf als Chronotopos sowie *locus terribilis* fungieren wird; vollends deutlich wird dieser Sachverhalt be-

¹⁹ Hierin vergleichbar mit Dario Argentos *SUSPIRIA*.

²⁰ Das Aufgreifen von »Eibon« ist *ein* Beispiel für die in Fulcis Horrorfilmen allenthalben anzutreffenden Lovecraftschen Anleihen. Obwohl die erstmalige Erwähnung eines Buches »Eibon« strenggenommen Clark Ashton Smith zugewiesen werden muss, hat die Existenz dieses fiktiven Buchtitels erst durch eine Reihe von Kurzgeschichten H.P. Lovecrafts größere Bekanntheit erlangt.

²¹ So ist es zu diesem Zeitpunkt unmöglich zu sagen, ob sich Emily ebenfalls im Hotel oder aber an einem anderen Ort befindet.

reits durch die Überblendung des zuvor in Großaufnahme gesehenen Buches Eibon und dem Hotel. Buch und Hotel sind eins: Das Tor zur Hölle (TC 0:00:00- 0:08:00).

Handlungsanalytisch ließen sich die weiteren Ereignisse im Film gemäß der gängigen Ordnungskategorie des Ortes in 11-12 Sequenzen gliedern. Was zunächst nach dem Ende des Vorspanns folgt, ist ein Zeitsprung in das Jahr 1981, wo die New Yorkerin Liza Merrill, die das Hotel geerbt hat, mit einem Architekten namens Martin aus der Hotelruine geht und über die Renovierung des Gebäudes spricht. Als sie Larry, einem der Maler des Hotels, anspricht, sieht dieser kurz darauf plötzlich die Gestalt Emilys und fällt infolgedessen vom Gerüst und verletzt sich schwer. Dies ist der Moment an dem John McCabe, der Arzt, in Erscheinung tritt und sich im weiteren Verlauf des Films – ohne klar ersichtlichen Grund – als Lizas treuer Gefährte in dem anstehenden apokalyptischen Albtraumtrip entpuppt (TC 0:08:00- 0:10:19).

Die unerklärlichen Ereignisse nehmen ihren Lauf, als Martin das alte Gemälde Schweiks in einer Ecke des Hotels entdeckt, woraufhin die Hotelklingel mit der Zimmernummer 36 ertönt (TC 0:10:19-0:10:58). Aufgrund eines Wasserschadens im Keller des Hotels wird ein Klempner namens Joe gerufen. Als dieser mit Liza in den Keller geht, kommt es zum Zusammentreffen mit der mysteriösen Haushälterin Martha. Kurze Zeit später ereignet sich die nächste drastische Splatterszene, als Joe, auf der Suche nach dem Ursprung des Wasserschadens, eine morsche Kellerwand einzureißen beginnt und dabei unfreiwillig die Grabstätte des nun untoten Malers öffnet, und dieser Joe kurzerhand tötet, indem er ihm unter anderem das rechte Auge heraus drückt (TC 0:11:02-0:17:29). In der nächsten Sequenz sehen wir, in einer der wenigen Halbtotalen des Films, wie Liza mit ihrem Auto über eine Brücke fährt und dabei die mysteriöse Emily trifft, die, ohne gealtert zu sein, nun erblindet ist und erklärt, dass sie auf Liza gewartet habe (TC 0:17:30-0:18:40). In der Zwischenzeit ist die Haushälterin, anscheinend von einer dunklen Ahnung geleitet, im Keller des Hotels und auf der Suche nach dem Klempner. Sie findet schließlich seine Leiche; trotz seines entstellten Zustandes, der dem Zuschauenden in einer ausführlichen Goreszene präsentiert wird, macht sie keinen allzu überraschten Eindruck (TC 0:17:30-0:18:40). Anscheinend eben-

so unbeeindruckt von Emilys Erscheinung und der Tatsache, dass sie Liza auf unerklärliche Weise kennt, folgt Liza Emily nach Hause. Dort rät Emily ihr dringend dazu, das Hotel aufzugeben und wieder dorthin zurückzukehren, von wo sie gekommen ist. Im Krankenhaus erleben wir, wie die Leiche des Malers an ein EKG-Gerät angeschlossen wurde, und wie die Frau und Tochter des Klempners zur dortigen Leichenhalle gehen, um den verstorbenen Vater für die anstehende Beerdigung zu kleiden. Die Mutter fällt plötzlich hin (auch hier ohne ersichtlichen Grund), und wird kurz darauf von einem herabstürzenden Säureglas getroffen und in einer denkwürdigen Sequenz langsam aufgelöst (TC 0:27:48-0:28:40). Auf der Suche nach dem Bauplan des Hotels, begibt sich Martin in das Stadtarchiv(?), und als er den Plan in den Händen hält, fällt er – begleitet von Blitzen und Donner – von einer Leiter, um in Anschluss daran von einer Gruppe fleischfressender Spinnen getötet zu werden (TC 0:46:11-0:51:18). Im Hotel sehen wir, wie Martha in das (verfluchte) Zimmer 36 eintritt, um das dortige Badezimmer zu putzen. Als sie den Dreck aus der Badewanne entfernt, erscheint ihr plötzlich der untote Klempner, der sie daraufhin umbringt, indem er sie gegen einen rostigen Nagel drückt (TC 0:55:24-0:57:28). Schweik und weitere Zombies erscheinen vor Emily und befehlen ihr zurück in die Hölle zu kommen. Als diese sich widersetzt, zerfleischt sie schließlich ihr eigener Blindenhund (TC 0:58:46-1:04:06).

Im letzten Drittel des Films erreicht die surrealistische Handlungslogik schließlich ihren Höhepunkt. Als Liza im Keller des Hotels plötzlich von Artur, einem weiteren mysteriösen Diener des Hotels, angegriffen wird und das Gemälde des Malers zu bluten beginnt, flieht sie gemeinsam mit John aus dem Hotel und beide fahren in das Krankenhaus. Dort werden sie umringt von lebenden Toten und als sie mit dem Fahrstuhl fahren, landen sie schließlich wieder im Keller des Hotels. Als sie dann, scheinbar angezogen von einem Licht, durch das Loch der Kellerwand gehen, finden sie sich in-

mitten *der* Landschaft wieder, die Schweik zuvor gemalt hatte und sich nun als zeit- und endlose Hölle entpuppt, aus der es kein Entkommen gibt.²²

*

Diese grobe und unvollständige Zusammenfassung der Handlungssequenzen sollte eines veranschaulichen: wie wenig überzeugend der Film auf der Ebene des Filmgeschehens bzw. der Geschichte funktioniert.²³ Von einer konzeptuellen und narrativen Ordnung, die ein plotgestütztes Thema erkennen ließe, kann an dieser Stelle kaum ernsthaft die Rede sein. Liza, nicht nur rhetorisch ein Anagramm von Alice, gerät, wie ihr literarisches Pendant in Lewis Carrolls berühmten Werk des literarischen Nonsens, in eine Spirale übernatürlicher Geschehnisse, die auf eine teilweise unsinnige Weise aufeinander folgen. Der Film suspendiert nicht nur in gewisser Tradition des Horrorfilms unsere Alltagserfahrung von Raum und Zeit, sondern auch auf eine sehr eigenwillige Art und Weise jegliche realistische Handlungslogik. Damit ist hier nicht nur der für den Horrorfilm typische Einbruch des Phantastischen gemeint, sondern die überaus zahlreichen unlogischen Elemente innerhalb der erzählten Welt. Zu den auffälligsten Momenten dieser Art gehören z. B. der An-

²² Bezeichnenderweise benutzte die in Kapitel III, 2 d) angesprochene Band EISREGEN dieses Bild (in Form einer Großaufnahme der dort liegenden Körper) als Cover für ihr Album *Leichenlager* (2000).

²³ Die erwähnte mangelhafte wissenschaftliche Beschäftigung kann in diesem Kontext konkretisiert werden. Abgesehen von der Nichtbeachtung, sind es die schlechten Besprechungen des Films, die frappieren. Allein die Handlungsanalyse des Films ist häufig mehr als unbefriedigend. Während – wie erwähnt – L'ALDILÀ in McCartys *Splatter Movies* überhaupt keine Erwähnung findet, heißt es über den Filminhalt in seinem *The Official Splatter Movie Guide*: »Here, a decaying southern hotel (the film takes place in America) serves as a gateway to hell—a portal through which the vicious undead can return to the land of the living and raise a little hell of their own. MacColl is the hotel's owner, who must fend off the flesh-craving creatures and send them back where they belong before they destroy her not exactly thriving business« (McCarty 1989: S. 10). Eine solche Zusammenfassung ist nicht nur sträflich verkürzt, sondern evoziert beim Rezipienten auch eine völlig falsche Vorstellung vom Film; offenkundig steht weder Lizas Kampf gegen die Zombies im Mittelpunkt der Geschichte, noch sind die Untoten an sich von herausgehobener Bedeutung. Dass diese schließlich »flesh-craving creatures« seien, wird an keiner Stelle des Films ersichtlich.

schluss des jahrzehntealten Leichnams des Malers an ein EKG (TC 0:23:44), Johns Laden des Revolvers von vorne durch den Lauf der Waffe (TC 1:15:47) oder der besonders skurril-komische Moment, als über der Tür der Leichenhalle des Hospitals der grammatikalisch falsche Satz »Do not Entry« zu lesen ist (TC 0:24:55).

Eine Figurenanalyse unterstreicht lediglich die filmdramaturgischen Defizite. Selbst die beiden »Hauptfiguren« Liza und John sind eindimensional und typisiert aufgebaut: sie sind passive Figuren und reagieren eher als dass sie agieren. Ihre Handlungen erscheinen mangels psychologisch-realistischer Figurenzeichnung unmotiviert; was sie tun wirkt merkwürdig oberflächlich und unbedeutend.²⁴ Ihre typisierende Ausgestaltung lässt sich auf einen nennenswerten Punkt herunter brechen, nämlich auf ihre Funktion, als Repräsentanten einer Kultur des Rationalen zu fungieren. Liza ist eine materialistisch erzogene Frau aus New York, die nicht an Übernatürliches glaubt, und John McCabe ist in seiner Rolle als Arzt der Vertreter einer bis zuletzt aufrecht gehaltenen skeptisch-rationalen Denkweise. Strukturalistisch betrachtet lässt sich an Fulcis Film somit ein eindeutiges Paradigma erkennen, das sich durch die Terme rational/irrational definiert und die gesamte Geschichte durchzieht. Diese Opposition findet sich nicht nur an den Charakterzügen der Figuren exemplifiziert; auch die geografischen Angaben New York - Louisiana, letzterer Staat bekannt für die dort praktizierten Voodoo-Rituale, und der Kontrast zwischen dem Krankenhaus, verstanden als Repräsentation der aufgeklärten Schulmedizin, und dem heruntergekommenen, anscheinend an

²⁴ Selbst diese beiden Figuren, die – gemeinsam mit Emily – am häufigsten in Erscheinung treten, sind dementsprechend keine Protagonisten im engeren Sinne. Ohne größere Schwierigkeiten könnte man sich den Film, ohne dass dieser etwas von seiner Substanz verlöre, ohne diese beiden konkreten Figuren vorstellen. Auch *in puncto* Figurenkonzeption haben wir es somit mit einer untergeordneten Relevanz zu tun, die in etwa vergleichbar ist mit dem Stellenwert der Figurenzeichnung in konventioneller literarischer oder audiovisueller Pornographie.

Sümpfen gelegenen Hotel, tragen eindeutig zu dieser klaren Oppositionsbildung bei, die zugunsten des Irrationalen ausschlägt.²⁵

Handlungs- und Figurenanalyse zeigen somit bereits eines sehr deutlich: L'ALDILÀ ist weder ein Action- noch Charakterfilm. Dies klingt banaler als es ist, denn gemeint ist hier nicht einfach nur, dass der Film grundlegende Generegeln nicht erfüllt, sondern dass er einer spezifischen Bildlogik gehorcht, die weder von einer Dominanz der Handlung noch von einer der Figuren geprägt ist. Der Film will keine Geschichte erzählen, zumindest keine, die irgendwie für die Bedeutung des Films entscheidend wäre. So tut Fulci dem dramaturgischen Aufbau des Films bewusst Gewalt an, wenn er bereits zu Beginn mit einer außergewöhnlichen und markanten drastischen Splatterszene aufwartet. Unmissverständlich ist die Inszenierung von Drastik für Fulci keine Strategie um einen Höhepunkt einer erzählerischen Entwicklung zu markieren, sondern folgt einer aus dem Pornofilm bekannten alternierenden Struktur von Narration und Nummer (vgl. Williams 1995: S. 176); allem Anschein nach auch mit derselben hierarchischen Ordnung.²⁶ Eher sind es die narrativen Passagen, die sich als quasi katalytische Momente um die drastischen Bilder herum gruppieren lassen. Dramaturgisch betrachtet erreichen die Bilder somit Kern-Charakter, womit ein fundamentales Merkmal emphatischer Drastik angesprochen ist.

Bereits an dieser Stelle sollte klar sein, dass Perspektiven, die an der Logik des »klassischen Erzählkinos« (womit die Logik des klassischen Hollywoodkinos gemeint ist) mit ihren handlungsgetragenen und/oder figurenzentrierten Aktionen und Situationen orientiert sind, überhaupt kein geeignetes Bewertungssystem darstellen. L'ALDILÀ ist in diesem Kontext nur das vermutlich extremste Beispiel für Fulcis Desinteresse, die Erzeugung von Horror anhand der Konventionen des narrativen Kinos zu entfalten. Schnell wird dieser Umstand jedoch selbst von Splatterfilm-Spezialisten gleichgesetzt

²⁵ Das Rationale als die letzten Endes unterlegene Denkweise zu inszenieren, ist ein stilistischer Zug Fulcis, der auch in anderen Filmen klar hervortritt. In ZOMBI 2 etwa wird diese Niederlage des analytisch nüchternen Denkens durch das Scheitern der Figur des Dr. Menard exemplifiziert.

²⁶ Vgl. dazu auch Meteling: »Der Splatterfilm wird wie das Musical oder der Pornofilm zu einer Nummern-Revue« (Meteling 2006: S. 101).

mit mangelndem erzählerischen Können; so urteilt McCarty in seinem richtungsweisenden Buch über den Splatter bezüglich Fulci despektierlich: »His films are [...] totally empty headed« (McCarty 1984: S. 122), und der renommierte Filmkritiker und Pulitzer-Preisträger Roger Ebert urteilt über diesen Film in klassischer Manier:

It's the kind of movie that alternates stupefyingly lame dialogue with special effects scenes in which quicklime dissolves corpses and tarantulas eat lips and eyeballs.

The plot involves ... excuse me for a moment, while I laugh uncontrollably at having written the words ›the plot involves.‹ I'm back. The plot involves a mysterious painter in an upstairs room of a gloomy, gothic Louisiana hotel. One night carloads and boatloads of torch-bearing vigilantes converge on the (Ebert: 1998).

In die gleiche Kerbe schlagend, nur direkter und ohne den humoristischen Unterton, schreibt Geoff Andrew vom *Time Out* Magazin: »a shamelessly artless horror story whose senseless story is merely an excuse for a poorly connected series of sadistic tableaux of torture and gore« (Thrower 1999: S. 157). Der offenkundige Mangel an einer komplexen story, geschweige denn an einem interessanten plot, scheint beinahe schon ausreichend, um den Film völlige Kunstlosigkeit zu attestieren. Es sind gerade immer wieder derartig verfasste Kritiken, die den Eindruck verstärken, dass, bedingt durch eine nur in Teilen zu Ende gedachte ästhetische Positionierung, mit zweierlei Maß gemessen wird.²⁷ Dass es bei Fulcis Horrorfilmen, und gerade bei L'ALDILÀ, weder um *suspense* noch um die Inszenierung einer überzeugenden Geschichte geht, sondern um eine bewusste *Herausforderung* an die eigenen, eingefahrenen Rezeptionshaltungen durch die möglichst effektive Erzeugung von Ekel und unangenehmer Atmosphäre, ist ein Sachverhalt, der für die gerade zitierten Kritiker nicht im Bereich des Möglichen zu liegen scheint.

²⁷ Zum Vergleich: Niemand würde heute noch ernsthaft (und zurecht) über Becketts Werke sagen, dass diese »totally empty headed« oder »shamelessly artless« seien, nur weil sie aus einer dramaturgischen, handlungslogischen und figurenpsychologischen Perspektive sicherlich nicht mehr anbieten, als es Fulci tut. Vgl. dazu etwa Becketts kinematographisches Experiment mit dem Titel *Film* (1965).

Auf der anderen Seite nun ist Uta Degners Versuch alles andere als überzeugend, die Argumentation des Dathschen Briefeschreibers bezüglich des Films als falsch auszuweisen, wenn sie behauptet, dass der Film bei genauer Beobachtung einen »inhaltlichen Überbau« (Degner 2012: S. 179) habe und es deshalb nicht stimme, dass wir es mit einer sinnlosen Aneinanderreihung von Schocksequenzen zu tun hätten.²⁸ Sie schreibt:

Der Film handelt von einer jungen Frau, die ein verfallenes Hotel wieder herichten möchte. Dabei rührt sie die Erinnerung an eine ehemals geschehene äußerst gewaltvolle Hinrichtung in einem der Hotelzimmer wieder auf und erweckt die Toten zu einem untoten Leben. Jedoch scheint in Fulcis Film das haarsträubende Geschehen nicht so bar jeden Zusammenhangs zu sein wie David behauptet. Sieht man sich den ganzen Film an, wird durchaus ein inhaltlicher Überbau sichtbar. Die Anfangsszene des Films zeigt ein Geschehen in historischer Rückschau, einen Lynchmord in einem Hotel, das noch viele Jahrzehnte später das Schicksal der neuen Hotelbewohner bestimmen wird. Denn die Urszene der Gewalt reproduziert sich dort nur scheinbar unmotiviert, der Narration des Films nach bringt sie das unvergoltene Unrecht rächend wieder ans Tageslicht (Degner 2012: S. 179-180).

Es kann an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass entgegen Degners eigenen Aussagen (»Sieht man sich den ganzen Film an ...«) Zweifel aufkommen müssen, ob der Film (auch hier) tatsächlich aufmerksam verfolgt wurde. Bereits auf einer äußerst basalen Ebene – wie es die Wiedergabe der Handlungsabfolge darstellt – trifft es nämlich nicht zu, dass die Hinrichtung des Malers Schweik »in einem der Hotelzimmer« stattfindet, sondern eindeutig im Keller des Hotels vollzogen wird. Degner insinuiert zudem, dass alles, was Liza und den weiteren Figuren im Hotel zustößt, aus Rache geschehe. Weil der Maler unschuldigerweise getötet worden sei (dies stelle die »Urszene der Gewalt« dar), räche sich dieser in einer ähnlich brutalen Weise an den

²⁸ Dath lässt D. an der betreffenden Stelle über Fulcis Film schreiben: »Fulci wollte Taten sehen und deren direkte Folgen zeigen: alles, was die ganze Welt der Betroffenen verwandelt, möglichst in etwas ganz Schreckliches. / Es ist ihm gelungen. Die sinnlos und gerade deshalb besonders überzeugend, nämlich authentisch traumartig aneinandergereihten, in jedem einzelnen Fall bis zu dem Punkt, an dem auch ekelverwöhnte Zuschauer genug haben, in die Länge gezogenen Schocksequenzen von ›L'Aldilà‹ vergißt man [...] so schnell nicht wieder« (Dath 2005: S. 20).

Menschen, die mit dem Hotel in Kontakt kommen. Ein solcher Versuch, dem Film ein Sinnzusammenhang durch ein kausales Verknüpfungsprinzip zu geben, ist von der Handlungsstruktur jedoch nicht gedeckt.

Es bleibt völlig unklar, weshalb der Maler im Prolog des Films von der Gruppe Männer gefoltert und getötet wird. Am ehesten noch könnte man mit Blick auf die Tatsache, dass John an der Leiche des Malers das ominöse Mal findet, davon ausgehen, dass der Maler nicht nur ein Wissen über »The Sea of Darkness« besaß – das wird allein dadurch evident, dass er ein Gemälde anfertigt, das sich als Kopie bzw. *mise en abyme* dieser Anderswelt herausstellt –, sondern, dass er ein besonderes Interesse daran besaß, die Tore zu dieser Welt zu öffnen. Aus dieser Perspektive von einem »Unrecht« zu sprechen, welches dem Maler widerfahren sei, ist milde gesprochen ein ungewöhnlicher ethischer Standpunkt, aber vor allem eine nicht überzeugende und den Inhalt überdehnende Lesart des Filmgeschehens.

Das Problematische an einer solchen Argumentation ist jedoch grundsätzlicherer Natur und liegt in der Bewertung der vom Film inszenierten Bilder. Sowohl Eberts als auch Degners Ausführungen nehmen zwar untereinander konträre Positionen ein, teilen aber eine höchst problematische Ausgangsbasis: Sie lesen den Film vor einer wohlbekanntem automatisierten Folie, die von der *Subordination der Ereignisse unter eine Erzählstruktur* ausgeht. Dabei sollte bei L'ALDILÀ klar sein, dass die Dimension des Narrativen für das Bedeutungspotenzial des Films nicht konstitutiv ist. Die Struktur des Films gibt Fulci recht, wenn er über seinen Film sagte: »It's a plotless film [...] There's no logic to it, just a succession of images« (Levy 1982: S. 54), und in Voraussicht auf erwartbare Kritik seitens handlungsorientierter Interpreten bemerkte: »People who blame The Beyond for its lack of story have not understood that it's a film of *images*, which must be received without any reflection« (Levy 1982: S. 54).

Sowohl die Kritik an den mangelnden narrativen Strukturen (Ebert) als auch das Anführen narrativer Momente zum Zweck der Entkräftung von Positionen, die dem Film eine sinnlose Abfolge von Sequenzen attestiert (Degner), bleiben geleitet von der Vorstellung eines *Primats der Narration vor dem Bild*. Dass der Film im allgemeinen narrative Formen besitzt, ist jedoch eher

ein historischer Befund und eine von der Semiotik der Sprache ausgehende Ableitung als ein systemisches A priori. Wie Deleuze zeigt, ist der Film zunächst einem spezifischen *Bildsystem* zugeordnet, die »Erzählhandlung« dagegen »ist niemals eine sichtbare Gegebenheit der Bilder oder die Wirkung einer ihnen zugrunde liegenden Struktur; vielmehr ist sie eine Konsequenz der selbst sichtbaren und von sich aus wahrnehmbaren Bilder, so wie sie sich zunächst als solche bestimmen« (Deleuze 1999: S. 43). Der wesentliche Grund für diesen anderen, nicht an der Semiotik der Sprache orientierten Ansatz zur Beschreibung des Films, liegt in der mit Henri Bergson geteilten Überzeugung, dass das Filmbild identisch sei mit bewegter Materie und damit nicht im Sinne eines sprachlichen Signifikanten funktioniere, der auf bestimmte Signifikate verweise. »Das Bild existiert an sich«, schreibt Deleuze, »[d]ieses An-Sich ist die Materie: nicht irgendetwas, was hinter dem Bild verborgen wäre, sondern im Gegenteil die absolute Identität von Bild und Bewegung« (Deleuze 1997: S. 87). Der Film ist in dieser Hinsicht zunächst im wahrsten Sinne des Wortes ein *motion picture*.

Traditionelle Filmkritik stellt dagegen als stillschweigendes Qualitätskriterium in der Regel die Frage, inwiefern ein Werk in der Lage ist, vom Material aus bestimmte Signifikate herzustellen, die im besten Falle selbst noch einmal auf der Ebene der Signifikanten reflektiert werden. Klassisch literarische Verfahrensweisen wie Polysemie, Autofunktionalität oder Selbstreferentialität geraten damit implizit zu entscheidenden Verfahrensweisen, die etwas über die Qualität eines Films sagen können. Aus einer solchen Perspektive stellen die sogenannten Splatterfilme häufig ein Problemfall dar, insbesondere Fulcis Filme. So schreibt Stresau bezüglich Fulcis *ZOMBI 2*:

Letztendlich liegt die große Schwäche von *Zombi 2* jedoch nicht darin, daß er die Auflösung im Detail zeigt, sondern darin, daß er keinen tieferen Grund für eben diese Auflösung bieten kann [...] Als Zuschauer bleibt man hilflos, weil er kein wirklich praktikables Rezept gegen die Auflösung bietet (Stresau 1987: S. 164ff.).

Deutlich zeigt sich an solchen Positionen die selbstverständliche Anwendung einer durch Saussure an der Sprache entwickelten Semiotik auf die Bilder und Zeichen des Films. Hinter dieser beklagten »Auflösung im Detail« oh-

ne »tieferen Grund«, verbirgt sich die Schwierigkeit, Bedeutung – und damit Goutierung – jenseits eines erkennbaren Zentralsignifikats zu denken. Etwas weniger direkt und verallgemeinernd schreibt Marc-Christian Jäger in diesem Kontext: »Die [Splatter-]Filme stellen meistens keine intellektuelle Herausforderung dar, sondern zielen auf eine körperliche Reaktion« (Jäger 2004). Natürlich ist das eine kaum anzuzweifelnde Aussage und besonders im vorliegenden Zusammenhang von grundlegendem Interesse, da Jäger den drastischen Charakter der Filme im wirkungsästhetischen Sinne unterstreicht. Doch letztlich ist auch seine Perspektive von dieser Fokussierung auf ein Signifikat bestimmt, wenn der Mangel einer dechiffrierbaren Signifikatstruktur implizit gleichgesetzt zu werden scheint mit Anspruchslosigkeit. Dass die intellektuelle Herausforderung gerade in der Rekonstruktion dessen liegt, was die Bilder, Ereignisse, Einstellungen und Sequenzen in ihrem Zusammenspiel für ein spezifisches Bildregime konstituieren, wird dabei häufig zu sehr vernachlässigt.

Das Bedeutungspotenzial, die latente Message des Films, so die vorliegende Überzeugung, wird erst in einer genaueren Analyse seiner Bauformen erkennbar, d. h. besonders auf der Ebene seiner angewandten Verfahrensweisen. Die Art und Weise, wie Ereignisse inszeniert sind, ist hier fundamental für ein tiefer gehendes Verständnis des Films. Damit ist jedoch nicht die oberflächliche Konzentration auf die »Kontaktmedien« gemeint, wie Stresau für den Splatterfilm in Anspruch nimmt. Aufgrund der »Gleichheit von Signifikat und Signifikant« (Stresau 1987: S. 158) im Splatterfilm und dem damit einhergehenden und schlecht von der Hand zu weisenden Vorwurf der Gewaltpornografie, sei, so Stresau,

ein Film wie *The Thing* (Das Ding aus einer anderen Welt) wohl nur dann genießbar, wenn man weiß, aus welchen neuen Latexsorten das groteske Maul des Aliens besteht und welcher neue Methylcellulose-Schleim daraus hervorquillt. Ganz folgerichtig haben Zeitschriften wie ›Cinefex‹ oder ›Fangoria‹, die dem Leser die benutzten Tricks bis ins Detail erklären, in den letzten Jahren eine enorme Blüte erlebt: The medium is the message, mehr noch als für jedes andere Genre gilt dieser Satz McLuhans für den Splatterfilm (Stresau 1987: S. 160f.).

Gegenüber einer solchen Perspektive, die aus dem Mangel an handlungsge-tragener Story und symbolischer Zeichenhaftigkeit, Nobilitierung lediglich durch die Reduzierung auf die materielle Basis der drastischen Effekte zu er-zeugen versucht, soll im Folgenden darauf insistiert werden, dass ein Film wie Fulcis L'ALDILÀ auch aus einer semiotischen Sicht interessanter ist, als es den Anschein macht. Freilich muss dafür auf eine für den Film adäquate Semiotik zurückgegriffen werden.

b) »... den Affekt als Entität zum Ausdruck zu bringen« – Fulcis Poetik der Affektbildautonomisierung

In seinen beiden Büchern zum Kino (dt. *Das Bewegungs-Bild* und *Das Zeit-Bild*) skizziert Deleuze , in Anlehnung an Henri Bergsons Überlegungen aus *Matière et mémoire* und Charles Sanders Peirces Semiotik, zwei grundle-gende Bildarten, die er als *Bewegungsbild* und *Zeitbild* bezeichnet, und die sich vor allem in ihrem Verhältnis zur Zeit unterscheiden. Das Bewegungs-bild, dominiert durch die Technik der Montage, gebe uns nur indirekt eine Repräsentation von Zeit, denn »die Montage selbst konstituiert das Ganze und liefert uns folglich das Bild *der* Zeit. Die Zeit erfährt notwendigerwei-se eine indirekte Repräsentation, da sie sich aus der Montage ergibt, die ein Bewegungs-Bild mit einem anderen verbindet« (Deleuze 1999: S. 53). In die-sem Kontext unterscheidet er drei Erscheinungsformen bzw. Metamorpho-sen, die das Bewegungsbild ausmachen: das *Wahrnehmungsbild*, das *Aktions-bild* und das *Affektbild*.²⁹ Den drei Formen ordnet er dabei drei dominante Einstellungsgrößen zu: »Den drei Arten von Varianten kann man drei Ar-ten von räumlich festgelegten Einstellungen zuordnen: die Totale wäre vor

²⁹ Strenggenommen unterscheidet Deleuze sechs sichtbare sensuelle Bildtypen: Als »Ver-mittlungsinstanz, die anzeigt, daß es sich bei dieser Fortsetzung« vom Wahrnehmungsbild zum Aktionsbild »um einen Übergang handelt«, bestimmt er das *Triebbild*; als Ver-mittlungsinstanz zwischen Wahrnehmungsbild und Affektbild das *Reflexionsbild*; als Vermittlungsinstanz zwischen Aktion und Relation schließlich das *Relationsbild* (De-leuze 1999: S. 50).

allem ein Wahrnehmungsbild, die Halbaufnahme ein Aktionsbild und die Großaufnahme ein Affektbild« (Deleuze 1997: S. 102).

Das Wahrnehmungsbild als erste Erscheinungsform sei nun dadurch gekennzeichnet, dass es, ausgehend von der Kameraeinstellung, einen spezifischen Ausschnitt von etwas zeige, d. h. aus der vorhandenen virtuellen Bildervielfalt eine Zentrierung vornehme. Das Aktionsbild dagegen impliziere Handlungsfolgen und -muster. Das Affektbild schließlich sei als Intervall zwischen dem Wahrnehmungs- und Aktionsbild zu verstehen, d. h. zwischen Rezeption und einer Reaktion bzw. Aktion angesiedelt.³⁰ Im Rahmen des Bewegungsbildes, das nach Deleuze die dominante Bildlogik des Kinos vor dem Zweiten Weltkrieg sein soll, bilden die drei genannten Bildtypen das *sensorische Schema* (Wahrnehmung - Affekt - Reaktion/Aktion), »welches die Erzählhandlung im Bild fundiert« (Deleuze 1999: S. 50).

Vor diesem theoretischen Hintergrund gerate das sensorische Schema des klassischen Erzählkinos für Deleuze in eine Krise. Auf unterschiedliche Weise würden die einzelnen Momente des Bewegungsbildes aus der Ordnung der senso-motorischen Bewegung herausgeführt. Am Beispiel von Dziga Vertov oder dem amerikanischen Experimentalfilm bei Michael Snow, Stan Brakhage und Tony Conrad entdeckt Deleuze das Objektiv-Werden des Wahrnehmungsbildes, hin zu einer reinen Wahrnehmung.³¹ Das Wahrnehmungsbild löse sich mit anderen Worten von ihrem Gegenstandsbezug. Am Beispiel des italienischen Neo-Realismus versucht Deleuze zu zeigen, wie auch das Aktionsbild im engeren Sinne in eine Krise gerate, die sich darin äußere, dass dieses nicht mehr auf handelnde Personen verweise. Schließlich

³⁰ Deleuzes Taxonomie der Filmbilder ist nicht aus einer klassisch rezeptionsästhetischen Perspektive aus konzipiert. Es geht in erster Linie nicht darum, dass wir als Zuschauer etwas wahrnehmen oder affektiert werden. Die Kategorien sind an und mit den Filmbildern gedacht, somit aus einem werkseitig orientierten strukturalistischen Ansatz zu verstehen.

³¹ »So weit wird jedenfalls der amerikanische Experimentalfilm gehen, er wird sich von der Lyrik des Wassers der französischen Schule abkehren und von Vertov beeinflussen lassen. Ein ganzer Aspekt des Filmeschaffens richtet sich tatsächlich darauf, eine reine Wahrnehmung zu erreichen, wie sie in den Dingen oder in der Materie auftritt, überall dort, wo molekulare Wechselwirkungen ablaufen« (Deleuze 1997: S. 120).

erreiche auch das Affektbild eine Grenze; in den Filmen Ingmar Bergmans etwa verweise es nicht mehr auf irgendwelche inneren Zustände, sondern nur noch auf eine entpersonalisierte Leere.³²

Deleuze, der in seiner luziden, hier nur bruchstückhaft angerissenen, Taxinomie der Filmbilder eine zweifellos revolutionäre Art der Filmbetrachtung ausarbeitet, verpasst es im Rahmen seiner Überlegungen zum Affektbild auf den modernen (Splatter-)Horrorfilm (und auf die Pornografie) einzugehen, was zur Folge hat, dass weitere signifikante Affektbild-Modulationen nicht zur Sprache kommen. Fulci ist nun ein Regisseur, der vermutlich wie kaum ein Zweiter vor ihm das Prinzip des Affektbildes zum Filmkonzept erhoben hat. »[D]en Affekt als Entität zum Ausdruck zu bringen« (Deleuze 1997: S. 146): Dieser Satz könnte als Motto problemlos über Fulcis L'ALDILÀ stehen. Dabei ist es jedoch nicht so, dass Fulci das »Ikon verbrenne«, wie Deleuze dies mit Blick auf Bergmann formuliert (Deleuze 1997: S. 140). Er liefert – wie zu zeigen sein wird – vielmehr den Versuch, den Film als *reines Ikon* zu erfahren. Um zu verstehen, was damit genau gemeint ist, sollte zunächst kurz rekapituliert werden, was Deleuze genau meint, wenn er vom »Affektbild« spricht.

Deleuze spricht davon, dass das Affektbild nicht nur eine Großaufnahme sei, sondern ebenso ein *Gesicht*: »von einem Gesicht gibt es keine Großaufnahme, das Gesicht ist als solches Großaufnahme und die Großaufnahme *per se* Gesicht, und beide sind der Affekt bzw. das Affektbild« (Deleuze 1997: S. 124). Damit ist nicht einfach nur gemeint, dass jede Großaufnahme eines Gesichtes ein Affektbild darstelle. Deleuze geht zwar von der Großaufnahme des Gesichtes aus, verwandelt aber dieses Wort ›Gesicht‹ (*visage*) gleichsam in eine über das Zeigen eines Gesichtes hinausgehende filmsemiotisch-strukturalistische Kategorie. Es wird zur *Ausdruckseite* eines Bildzeichens: »Der Affekt existiert nicht unabhängig von etwas, was ihn ausdrückt, auch

³² »Bergmann hat den Nihilismus des Gesichtes am weitesten getrieben, das heißt sein Verhältnis zur Leere und Abwesenheit in der Angst, der Angst des Gesichtes angesichts des Nichts. In einem ganzen Bereich seines Œuvres stößt Bergmann an die äußersten Grenzen des Affektbildes vor, er verbrennt das Ikon, er verzehrt und löscht das Gesicht genauso bestimmt aus, wie Beckett es tut« (Deleuze 1997: S. 140).

wenn er sich völlig von ihm unterscheidet. Was ihn ausdrückt, ist ein Gesicht, das Äquivalent eines Gesichts (ein in ein Gesicht verwandeltes Objekt) oder sogar ein Satz« (Deleuze 1997: S. 136). Das »Gesicht« erhält auf diese Weise die Funktion eines Signifikanten; der Affekt dagegen die des Signifikats, des Ausgedrückten, und das Ensemble aus beiden wird schließlich in Anlehnung an Peirces Semiotik als »Ikon« bezeichnet (vgl. Deleuze 1997: S. 136). Damit man es mit einem Affektbild im engeren Sinne zu tun hat, müsse die Großaufnahme (das »Gesicht«) zwei unterscheidbare Pole aufweisen: virtuelle, intensive Minimalbewegungen und eine unbewegliche, reflektierende Empfangsfläche. Um diesen entscheidenden Gedankengang zu veranschaulichen, bringt Deleuze ein möglicherweise etwas kontraintuitives Beispiel an, nämlich eine mehrfach in Großaufnahme gezeigte Standuhr. Während in diesem Kontext das Zifferblatt die unbewegliche Empfangsfläche darstelle, konstituieren die Zeiger die Minimalbewegungen (vgl. Deleuze 1997: S. 123). Jedes Mal nun, wenn man es mit einer derartigen Bildkonfiguration zu tun hat, könne man sagen: »Die Sache ist wie ein Gesicht« (Deleuze 1997: S. 124).

Mit diesen beiden Polen des Affektbildes (Empfangsfläche - Minimalbewegungen) verknüpft, sind zwei Seiten des Affektes. Konzentriert man sich auf die Minimalbewegungen, haben wir es laut Deleuze mit einem »intensiven Gesicht« und der Erzeugung von »Potentialen« zu tun. Wird dagegen die Ebene der Empfangsfläche fokussiert, könne von einem »reflektierenden Gesicht« gesprochen werden, das eine spezifische »Qualität« ausdrücke. Von zentraler Bedeutung im vorliegenden Kontext ist nun der darauf aufbauende Gedanke, dass diese Potentialqualitäten des Affektbildes, man könnte auch sagen das Ausgedrückte des Ikons, in zwei sehr unterschiedlichen Modi vorkommen können, und zwar in *Zuständen aktualisiert* oder aber als *reine Möglichkeit*. Deleuze beschreibt diesen Unterschied auch mit der semiotischen Differenz von *Zweitheit* und *Erstheit*, die Peirce in die Semiotik eingeführt hat, und verdeutlicht, wie diese beiden Modi sehr unterschiedliche Kategorien darstellen, die mit anderen Bildtypen und Zeichen verknüpft sind. Es gibt mit anderen Worten Affekte, die nur dadurch konstituiert werden, weil sie auf etwas anderes verweisen, und dieses Andere sei »die Kategorie des Realen, des Aktuellen, des Existierenden, des Individuierten«. Genau diese Affek-

te nun »aktualisieren sich in besonderen Zuständen, raumzeitlichen Bestimmungen, geographischen und geschichtlichen Milieus, kollektiven Akteuren oder Einzelpersonen. Das ist der Entstehungs- und Entfaltungsort des Aktionsbildes« (Deleuze 1997: S. 137). Davon zu unterscheiden, sei der Affekt, der als *Erstheit* verstanden werden müsse, weil dieser im Prinzip nur auf sich selbst Bezug nehme; sich damit nicht in einem bestimmten Zustand aktualisiere und als Kategorie des Möglichen erscheine, und zwar mit allen Implikationen, die ein solcher Status mit sich bringe.³³ Als Erstheit verstanden, sei der Affekt unpersönlich, nicht individuiert, unteilbar und unabhängig von raumzeitlichen Bestimmungen.³⁴

Fulcis L'ALDILÀ nun ist dominiert von Groß- und Detailaufnahmen; die Einstellungsgröße der Großaufnahme wird, wie bereits erwähnt, von Deleuze dem Affektbild zugeschrieben. Einer solchen Großaufnahme wird für sich bereits ein hohes Dekontextualisierungspotenzial zugesprochen: »Die Großaufnahme ist keine Vergrößerung, auch wenn sie eine Größenveränderung impliziert; sie ist eine absolute Veränderung, Mutation einer Bewegung, die aufhört, Ortsveränderung zu sein, um Ausdruck zu werden« (Deleuze 1997: S. 134). Umso mehr gilt diese Bewegungsmutation hin zum Ausdruck für die (zoomende) Detailaufnahme, die Fulcis Film wie ein roter Faden durchzieht und maßgeblich dafür verantwortlich ist, dass der Film gegen die Grundprinzipien des Kinos der Aktion verstößt und an der *Autonomisierung des Affektbildes* arbeitet; wie allein im knapp siebenminütigen Prolog des Films erkennbar, in welchem der Zuschauer mit über einem Dutzend Detailaufnahmen und Close ups konfrontiert wird. Die mikroskopisch und chirurgisch arbeitende Großaufnahme bei Fulci, die ihren affektiven Höhepunkt in den sogenannten Splatterszenen erreicht, ist damit nicht einfach der Zer-

³³ Bei Peirce heißt es dazu: »Ein *Ikon* ist ein Zeichen, dessen zeichenkonstitutive Beschaffenheit eine Erstheit ist, das heißt, daß es unabhängig davon ist, ob es in einer existenziellen Beziehung zu seinem Objekt steht, das durchaus nicht existieren kann« (Peirce 1988: S. 64).

³⁴ Wenn man sich fragt, wo genau die Grenze zwischen diesen beiden Modi liegt, so kann die Aktualisierung der Affekte immer dort lokalisiert werden, wo die Affekte einer Handlungslogik subordiniert bzw. in eine der Narration dienenden Funktion eingeführt werden.

störung eines Individuums oder einer Figur gewidmet; Fulci hat viel dafür getan, dass eine psychologische Identifikation mit den Opfern qua narrativer Ausgestaltung nicht gelingen kann und dass das Bewusstsein darüber, wer gerade stirbt, für das Funktionieren des Films von völlig untergeordneter Bedeutung ist.³⁵ So erfahren wir beispielsweise nichts Substanzielles über den gekreuzigten und mit Kalk zersetzten Maler, das uns als Zuschauer mit ihm leiden und ihn somit als eine psychische Projektionsfläche erscheinen ließe. Der Klempner Joe wird nur eingeführt, um ihn kurze Zeit später im Kellergeschoss des Hotels durch die Hand des untoten Malers sterben zu lassen und in unlogisch-surrealistischer Alpträumlogik nach seiner Beerdigung auf einem Friedhof ebenfalls als Zombie im Hotel wiederzusehen – das Gleiche gilt für Martin, vom dem wir gerade soviel sagen können, dass es sich wohl um einen Architekten handelt, und der allein deshalb im Gedächtnis bleiben dürfte, weil er Teil einer der prägnantesten Splattersequenzen des Films ist, nämlich das Opfer fleischfressender und aus dem Nichts kommender Spinnen. Die von Fulci inszenierten Affektbilder dienen in diesem Sinne nicht mehr der Vollendung eines senso-motorischen Schemas, sie stützen nicht das Entstehen von Aktionsbildern und erhalten stattdessen einen ästhetischen Eigenwert; sie setzen eine Ästhetik des Affektbildes in Szene.

Es ist mit anderen Worten klar zu erkennen, wie das Affektbild bei Fulci sich nicht nur von der konkreten Figur löst, da es weder um Innerlichkeit noch um psychologisierende Charakterzeichnung geht; es ist vielmehr die Individuation selbst, die bereits auf der Ebene der Einstellungsgröße hinter sich gelassen wird. Was Deleuze in Bezug auf Bergmans identitätsuntergrabendes Verwirrspiel der Gesichter in *PERSONA* beschreibt, trifft mit anderen Mitteln ebenso auf *L'ALDILÀ* zu: »Die Großaufnahme hat das Gesicht nur bis in Regionen getrieben, in denen das *principium individuationis* seine Geltung verliert. [...] Sie suspendiert die Individuation« (Deleuze 1997: S. 139-140). Genau in diesem Sinne drängen auch die Großaufnahmen der sich zersetzenden und entstellten Gesichter bei Fulci – durch eine Verfahrensweise der

³⁵ Vgl. Fetish, der über Fulcis Filme im Allgemeinen festhält: »Die Personen sind eindimensional gezeichnet, der Zuseher empfindet nichts für die Opfer, er will nur *sehen*, was mit ihnen passiert und das ausführlich, in Großaufnahme« (Fetish 1987: S. 65).

Atomisierung und Autonomisierung des Affektbildes – darauf, selbst die so fundamentale Ebene einer identitätsstiftenden Subjekt-Werdung zu unterlaufen.

So sehr die Splatterszenen eine Zerstörung von Körperlichkeit inszenieren, so wenig kann gesagt werden, dass es bei Fulci um den Körper als Ganzes, das heißt als Zeichen oder Symbol für etwas anderes, Abstraktes geht.³⁶ In Deleuzescher Terminologie formuliert, stellen die Potentialqualitäten dieser Affektbilder keine üblichen Zweitheiten dar. Fulci konstruiert in diesen Szenen vielmehr rein drastische Affektbilder, da die einzelnen Körperpartien, zumeist Gesichter, als diese passiven Rezeptionsflächen erscheinen, auf denen die eigentlichen Ereignisse stattfinden. Die Bilder realisieren das, was mit Peirce und Deleuze als Erstheit, als die Produktion unpersönlicher Affektpotenziale verstanden werden kann, die auf sich selbst verweisen.

³⁶ Auf diesen Aspekt kommt auch MacCormack zu sprechen, wenn sie festhält: »Fulci's success in presenting gore anchors on his acute understanding of violence against bodies as reliant on the particular significations of the parts of the body being destroyed, rather than a semiotic destruction of flesh in general« (MacCormack 2004).



Abb. 3 L'ALDILÀ: Das Gesicht als *Empfangsfläche* – der ungelöschte Kalk (TC 0:06:11), die Säure (TC 0:28:28), das Erbrochene (TC 0:20:40), die Spinnen (TC 0:50:54) als *Mikrobewegungen*

Mit einer solch ostentativen Überbetonung des Affektbildes geht auch eine Absage an die rationale Verknüpfung der Bilder und an das ihnen zugrundeliegende Wahrheits- und Wahrscheinlichkeitsmodell einher, das den Realismuseffekt des klassischen Aktionskinos eigentlich ausmacht. So verändert das Schuss-Gegenschuss-Verfahren, das im klassischen Aktionskino dazu dient, eine nachvollziehbare Handlung anhand eines Modells von These und

Replik zu konstruieren, bei Fulci auf irritierende Weise seine Funktion.³⁷ Als Liza etwa mit Joe in den Keller geht, um die Ursache für den Wasserschaden ausfindig zu machen, treffen sie dort unvermittelt auf Martha und es kommt in diesem Zuge zu einer erratisch wirkenden Verwendung dieses Verfahrens. Der Grund hierfür liegt in der übermäßigen Fokussierung der Blicke, die von der Geschichte nicht plausibilisiert wird (warum schauen sich die beiden so durchdringend an? Kennen sie sich etwa? Haben sie eine gemeinsame Vorgeschichte? Nichts davon wird aufgeklärt). Der konventionelle Sinn dieses Verfahrens wird an dieser Stelle aufgrund einer Vielzahl rezeptionsästhetischer Leerstellen verändert und statt dem Zuschauer weiterführende Informationen über die Figuren oder den Ablauf der Geschichte zu liefern, d. h. einem Aktionsbild zu dienen, transformiert sich das Ganze vielmehr in eine Präsentation *optischer Situationen* – wir werden Zuschauer einer Szene, in der Blicke ausgetauscht werden und darüber hinaus nichts Substanzielles geschieht, außer der Tatsache, dass wir darauf aufmerksam gemacht werden, wie wir zusehen, dass und wie gesehen wird (TC 0:12:44-0:13:11).

Was Stiglegger für den italienischen Splatterfilm im allgemeinen attestiert: »eine betonte Langsamkeit, eine Zeitlupenhaftigkeit der Handlung [...], die eine bewusste Überbetonung des Affektbildes bedingt« (Stiglegger 2006: S. 136), tritt bei L'ALDILÀ in besonderem Maße hervor. Die Splatterszenen werden bei Fulci wirklich zu *Szenen*, zu *Pausen* im narratologischen Sinne. Die Ermordung des Malers, die Spinnenszene oder der Säuretod der Frau besitzen mit anderen Worten eine eigenwillige *Dauer*, die gegen die narrative Einbettung des Dargestellten in einen übergeordneten kausallogischen Kontext arbeiten. Was damit genau gemeint ist, kann auch konkret im Verhältnis von Erzählzeit und drastischer Inszenierung angegeben werden. So besteht allein der siebenminütige Prolog mehr als zur Hälfte aus der Darstellung des Mordes an dem Maler. Genau an diesen Stellen werden markante Merkmale einer emphatischen Drastik deutlich, nämlich das Aufbrechen eines Abstraktionsprozesses durch ein Zuviel an affektiver Deutlichkeit. Dass die Großauf-

³⁷ Auch Deleuze hält in diesem Kontext fest, dass dieses Verfahren in seiner konventionellen Nutzung »jedes Gesicht in einem realen Verhältnis zu einem anderen Gesicht erhalten würde und das noch zum Aktionsbild gehörte« (Deleuze 1997: S. 150).

nahme schließlich zum *reinen Ausdruck* wird, lässt sich auch an der Abstraktion von raumzeitlichen Orientierungspunkten erkennen, die Fulcis Close Up Aufnahmen allenthalben inszenieren. Praktisch in jeder markanten Szene verschwindet der topografische Kontext der Bilder und leistet der Autonomisierung des Affektbildes damit eindeutig Vorschub. Als ein besonders herausgehobenes Beispiel für diese Inszenierungsstrategie kann die Großaufnahme des in der Kühlkammer sich befindenden Zombie-Schweik gesehen werden; dort verzichtet Fulci gleich ganz auf einen irgendwie gearteten Hintergrund und ersetzt diesen durch eine dekontextualisierende Schwärze (TC 1:17:29-1:17:37).

Auch wenn L'ALDILÀ zu einem anderen Film würde, streichte man alle eindrucklichen Splatterszenen, so richtig ist es, die von Fulci inszenierte Drastik nur als die Spitze eines Filmkonzeptes zu betrachten, das die Potenziale des Affektbildes performativ durchdekliniert. Oder anders ausgedrückt: Drastik wird bei Fulci zu einem binnenpoetologischen Moment, Teil einer umfassenderen und dem Film als Konzept zugrundeliegenden Exposition von Affektbild-Modulationen. Statt in einer kausalen Handlungslogik ist das höhere Verkettungsprinzip der Bilder im *Affektwerden* von Dingen und Situationen zu suchen. Dazu gehört vor allem auch die von Fulci ins Extreme gehende Fokussierung auf die Augen, das Sehen und den Blick, die den Film zu mehr macht als nur eine »poorly connected series of sadistic tableaux of torture and gore« (Thrower 1999: S. 157).

c) »The eyes, her eyes, eyes ...« Der Blick und die (Zer-)Setzung des Sehens

Doch der Blick *sucht* immer: etwas, jemanden. Er ist ein *unstetes* Zeichen:
eine einzigartige Dynamik für ein Zeichen:
Es wird von seiner Kraft gesprengt.
(Roland Barthes, *Auge in Auge*)

Lucio Fulci besitzt eine auffällige Affinität zur detaillierten Darstellung von Augen bzw. des Blickes und Sehens.³⁸ Es ist dabei unerheblich, für welchen Film man sich im Einzelnen besonders interessieren mag: ZOMBI 2, PAURA NELLA CITTÀ DEI MORTI VIVENTI, GATTO NERO (THE BLACK CAT, 1981) etc.; sie alle weisen dieses auffällige stilistische Merkmal auf.

Das Zeigen der Augen der Opfer, verstanden als klassische filmische Affektstrategie, kann als ein Topos des Horrorfilms angesehen werden;³⁹ auch die Darstellung der Zerstörung von Augen ist mindestens seit Luis Buñuels Rasierklingenschnitt durch ein Auge aus seinem surrealistischen Klassiker *Le Chien Andalou* (1927) ein immer wiederkehrendes Motiv. Beide Aspekte sind nun auch ein grundlegender Bestandteil der Filmpoetik Fulcis. In seinen Filmen haben wir es mit einem ganzen Ensemble unterschiedlicher Darstellungen der Augen, des Sehens und der Zerstörung derselben zu tun. Eine so in Szene gesetzte Fokussierung auf Augen erinnert zwangsläufig daran, dass der Horrorfilm als eine besonders voyeuristische Kinoform zu verstehen ist. Vergleichbar mit der Pornographie, ist der Splatter-Horror das Genre, das am meisten vom Sehen des Zuschauers abhängt, um seine physiologischen

³⁸ So auch Christopher Franks in seiner Dissertation über Fulcis Horrorfilme: »Throughout Fulci's career, one of the most persistent images in his films is that of the eye, Fulci appears fascinated, bordering on obsessed, with the ocular« (Franks 2008: S. 17). Bei Frank wird Fulcis Augen-Obsession allerdings psychoanalytisch interpretiert. Eine solche Lesart wird hier grundsätzlich nicht verfolgt, da sie in ihrer symbolischen Herangehensweise so ziemlich das Gegenteil zu einer an Deleuzes Affektbild-Konzept angelehnten Analyse darstellt.

³⁹ So auch Clover: »one of the most compelling images in the horror film repertoire, is that of the wide staring eyes of the victim« (Clover 1993: S. 192). Man erinnere sich hier an die in den Lyrics des extreme Metal ebenfalls zum Topos gewordenen Beschreibungen.

Effekte zu erzielen. Als Teil einer Strategie des narrativen, hyperrealen und optischen, d. h. drastischen Distanzverlustes, der weiter geht als es viele der vergleichbaren Splatterfilme seiner Zeit tun, kann z. B. Fulcis Verfahren einer Identifizierung von Opfer- und Zuschauerposition qua *point of view* angesehen werden. Während der Spinnenszene in *L'ALDILÀ* wechselt die Kamera z. B. in einen subjektiven *point-of-view*-Shot, so dass das Geschehen aus der Perspektive Martins gezeigt wird. Der Höhepunkt dieses Verfahrens wird erreicht, als die Spinnen sich über die Kameralinse bewegen und damit suggeriert wird, dass diese sich unmittelbar über die eigenen Augen bewegen (TC 0:49:59-0:50:20).

Auf diese Omnipräsenz des Blickes und der Augen in den Splatterfilmen Fulcis gehen auch Stresau und Stiglegger ein. Beide kritisieren letztlich die fehlende bzw. nicht klar erkennbare Funktion dieser Fokussierung. Sie gestehen diesen Bildern zwar eine gewisse Selbstreflexivität zu (offenkundig wird das Sehen selbst damit zum Gegenstand der Beobachtung), halten dieses Verfahren aber für den gescheiterten Versuch, der Drastik der Filme einen richtungsweisenden Metakommentar an die Seite zu stellen. So schreibt Stresau mit Blick auf Fulcis *ZOMBI 2*:

Sieht man einmal genauer hin, zeigt sich jedoch, daß es Fulci trotz aller billigen Effekthascherei bisweilen durchaus gelingt, seinen Ansatz zu reflektieren, ironisch mit ihm zu spielen und den Realismus damit teilweise zu entschärfen. So spielen Blicke in *Zombi 2* auch dann eine Rolle, wenn es, zumindest nach den Regeln des Exploitation-Films, gar nichts Aufregendes zu sehen gibt [...] Statt sich auf den üblichen Gegenschnitt von der Wirkung auf die Ursache zu beschränken, taucht der Film den Zuschauer in ein wahres Meer der Blicke und serviert insgesamt nicht weniger als vier (!) extreme Nahaufnahmen eines Augenpaares (Stresau 1987: S. 163f.).

Dass dieses selbstreflexive Stilmittel jedoch gerade gegen Ende des Films nicht stärker durchgeführt worden sei, lasse daran zweifeln, so Stresau, »ob dem Regisseur wirklich bewußt war, was seinen Splatterfilmen zumindest sporadisch funktionieren ließ« (Stresau 1987: S. 164). Stresaus Enttäuschung kulminiert schließlich in der Tatsache, dass unterschiedliche Interpretationsangebote zwar immer wieder aufscheinen, aber »nie konsequent weiterentwickelt und zum Höhepunkt schließlich völlig aufgegeben« würden. Fazit:

»Als Zuschauer bleibt man in *Zombi 2* hilflos, weil er kein wirklich praktisches Rezept gegen die Auflösung bietet« (Stresau 1987: S. 165). Stiglegger konzentriert sich in diesem Kontext auf einen anderen umstrittenen Fulci-Film: *LO SQUATATORE DI NEW YORK* (dt. *DER NEW YORK RIPPER*; 1981). Auch Stiglegger hält zunächst fest, dass, »[w]as diesen Film etwas aus der Masse vergleichbarer Slasherfilme heraushebt, ist ein von der Inszenierung mit erstaunlicher Konsequenz verfolgter Metadiskurs über die eigenen exploitativen Mechanismen bezüglich des Blicks, der Erwartungshaltung und der Sensationsgier des Rezipienten«; doch auch hier besitze das Verfahren letztlich keine echte kritische Funktion, denn: »Es bleibt anzumerken, dass sich dem Film selbst keine kritische Reflexion der Mechanismen zumessen lässt – zu sehr erfüllt er seine hyperrealen Darstellungsklischees« (Stiglegger 2006: S. 136f.). Es stellt sich die Frage, ab wann von einer »kritischen Reflexion der Mechanismen« gesprochen werden kann. Ironisierungsverfahren oder explizit metafiktionale Elemente, die das Dargestellte in eine andere, reflexive Richtung lenkten, sind weder in *ZOMBI 2* noch in *LO SQUATATORE DI NEW YORK* zu finden. Von einer solchen Perspektive aus gesehen, ist es nachvollziehbar, von einer fehlenden kritischen Distanz zu sprechen. Ähnliches ließe sich nun auch über *L'ALDILÀ* sagen, wobei hier gewisse Besonderheiten anzumerken sind.⁴⁰

Berücksichtigt man nämlich die Inszenierung des Sehens in ihrer signifikanten Position innerhalb des Bedeutungskontextes des Films, so wird eine von den (wenigen) Filmkritikern nicht weiter bemerkte Stringenz deutlich; ja, man könnte sagen, dass ein klar konturiertes Thema erkennbar wird, das der Film erst auf der Ebene der Bauformen offenbart und handlungs- bzw. figurenanalytisch zunächst verborgen bleiben muss: Das zentrale intradiege-

⁴⁰ *L'ALDILÀ* wirkt, zumal aus dem immer größer werdenden historischen Abstand heraus betrachtet, zweifellos an einigen Stellen beinahe komisch, um nicht zu sagen lächerlich. Die Spezialeffekte sind nicht immer überzeugend. Das beste Beispiel dürften die klar als Attrappen zu erkennenden Spinnen sein, die sich in einer Splatterszene über Martin hermachen. Nicht zu unterschätzende finanzielle Restriktionen, mit denen Fulci immer wieder zu kämpfen hatte, müssen in einem solchen Fall mitbedacht werden. Diese Szenen jedoch deshalb als ironisch oder bewusst artifiziell zu sehen, würde der Struktur des Films nicht gerecht.

tische Thema des Films entpuppt sich als die *Einsicht* in eine transzendente Wirklichkeit, die sich als gott- und zeitloser Ort der Dunkelheit präsentiert – bereits der Titel L'ALDILÀ verweist aus dieser Perspektive auf dieses Jenseits. Bei genauerer Betrachtung ließe sich argumentieren, dass wir es bei L'ALDILÀ letztlich mit einem *religiösen* Film zu tun haben. Ikonografisch ist in diesem Kontext nicht nur die Kreuzigung des Malers, die das zentrale Symbol des Christentums aktualisiert; ebenso seine Wiederauferstehung und schließlich seine quasi-messianische Funktion knüpfen eindeutig an das christlich-abendländische Paradigma an; freilich nicht ohne eine Inversion dieses Paradigmas vorzunehmen, denn des Malers »frohe Botschaft« liegt nicht in der Verkündung eines himmlischen Paradieses, sondern in der Ankündigung einer auf die Menschen zukommenden Höllen-Variation, die dem Zuschauer spätestens in dem Moment bewusst wird, als das Gemälde nicht nur das Abbild dieser Hölle darstellt, sondern diese zugleich auch *ist*.

Von diesem Sachverhalt aus, lässt sich ein weiteres, höheres Verkettungs- und Kontiguitätsprinzip der Bilder erkennen, das durch einen Transformationsprozess des Sehens begründet wird. So sehen wir im Prolog, wie Emily ihre »salzweißen Augen« (Dath) nicht von Anfang an besaß, sondern diese außergewöhnliche seherische Blindheit erst nach ihrem Kontakt mit dem Buch *Eibon*, und das heißt mit einem Gegenstand dieser jenseitigen Welt, erlangt. Der gleiche Prozess der Erblindung, der einer *invertierten Erleuchtung* gleichkommt, tritt auch bei Jill, der Tochter des Klempners, ein. In einer dieser enigmatischen, die realistische Handlungslogik weit überspringenden Montagen, erleben wir, wie das Mädchen im Krankenhaus nicht nur den Leichnam ihres Vaters zu Gesicht bekommt, sondern ebenfalls dem plötzlichen Säuretod ihrer Mutter beiwohnen muss, um dann, eingeschlossen in der Leichenhalle des Krankenhauses und auf der Flucht vor der Säureblutlache, eine der Kühlkammertüren öffnet und einem weiteren Leichnam gegenübersteht. Die Szene bricht an dieser Stelle ab und ohne eine Erklärung für das weitere Geschehen zu erhalten, sehen wir in der übernächsten Sequenz, wie das Mädchen auf der Beerdigung ihrer Eltern ist und nun ebenfalls diese »salzweißen Augen« besitzt (TC 0:33:15). Echte Konsistenz bekommt dieser the-

matische Zug jedoch erst mit dem ästhetisch ansprechend gestalteten Ende des Films, der gleich mehrere Bedeutungsdimensionen des Sehens evoziert.

Als Liza und John – auf der Flucht vor den Untoten – sich plötzlich wieder im Keller des Hotels wiederfinden (obwohl sie sich kurz zuvor noch im Krankenhaus befanden), und angezogen von einer dunklen Macht, die ihre Namen flüstert, eintreten in dieses Jenseits, erblinden auch sie wenig später auf die gleiche Weise, wie zuvor bei Emily und Jill gesehen (TC 1:21:34-1:21:50). Bei allen hermeneutischen Unwägbarkeiten scheint uns der Film somit eine *clotûre* anzubieten und die darin enthaltene Botschaft könnte lauten: Jenseits unserer Wirklichkeit gibt es eine einsehbare Welt, doch die Erkenntnis dieser Welt gleicht einer absoluten Dunkelheit, da diese Anderswelt nicht nur ein zeitloser Ort voller Dunkelheit ist, sondern weil jede Figur, die gewissermaßen Einblick und Kontakt mit dieser Welt hat, unweigerlich ihr (konventionelles) Augenlicht verliert.



Abb. 4: John und Liza erblinden im Jenseits

Ebenso sehr wie L'ALDILÀ durch seine Splatterszenen ein *Kino des Körpers* inszeniert, inszeniert er ein *Kino des Sehens*, und zwar in einem doppelten Sinne: einmal, weil Fulci Bilder zeigt, die bis dahin in einer solchen Ausführlichkeit nicht gezeigt wurden, und dann, weil er das Sehen selbst zum Thema macht. Beide Momente konvergieren dabei in den markantesten Szenen,

nämlich genau dort, wo es die Augen sind, die mit Gewalt aus dem Körper gerissen werden. Fulcis Bilder geraten damit in eine Zone der semantischen *Unentscheidbarkeit*, da sie zwischen konkretem Sinnangebot und deren drastischer Sinnauflösung oszillieren; einerseits und im Einklang zur religiös-symbolischen Lesart besitzen auch die Szenen der Augenzerstörung eine bemerkenswerte Stringenz: So ereignet sich der Tod des Klempners nicht nur in genau dem Moment, als dieser mit dem Jenseits – in Form des wiederkehrenden Malers – in Kontakt kommt, sondern verdichtet sich in dem konkreten Ereignis, dass sein Ableben durch den brutalen Verlust eines Auges inszeniert wird. Auch die mysteriöse Haushälterin Martha erleidet das gleiche Schicksal. So wie der Klempner sein Auge durch den Zombie-Maler verliert, ist es nun der lebende Leichnam des Klempners, der – obwohl zuvor auf einem Friedhof begraben worden – plötzlich in einer der Badewannen der Hotelzimmer vor Martha erscheint, um schließlich ihren Hinterkopf gegen einen Nagel, der in einer der Wände steckt, zu drücken. Wir sehen dann, wie der Nagel sich durch den Hinterkopf der Haushälterin bohrt und beim Heraustreten auf der anderen Seite ein Auge Marthas mit herausreißt.

Obwohl aus kausallogischen Gründen unmöglich, wird klar, dass die Nägel in der Wand genau diejenigen sind, mit denen der Maler ein halbes Jahrhundert zuvor gekreuzigt wurde. Fulci breitet – durch eine so konstruierte Ereignisabfolge – ein subtiles Netz aus Assoziationen, symbolischen Anspielungen und binären Oppositionen aus, denn der Kontakt mit dem Maler(-Messias) ist nicht nur gleichbedeutend mit dem Tod, sondern mit dem Verlust des Sehens in der »herkömmlichen« Wirklichkeit. Es gibt in dieser Hinsicht keinen Kompromiss zwischen den Ebenen: das Rational-Realistische steht dem Irrational-Transzendentem unversöhnlich und letztlich hilflos gegenüber; wer mit letzterem in Berührung kommt, erfährt zwar einen tieferen Einblick in die Welt, der jedoch – über kurz oder lang – gleichzusetzen ist mit Tod und Verdammnis.

*

Dass die soeben skizzierte religiös-symbolische Lesart des Films zwar durchaus plausibel wirkt, aber bisher keinen Anklang in der Rezeption gefunden

zu haben scheint, liegt wesentlich an der Logik der *Affektbildautonomisierung*, die dieses symbolische Bedeutungsgeflecht rund um das Sehen und den damit verbundenen binären Oppositionen affiziert. Die Bilder, in denen die Figuren ihre Augen verlieren, sind so drastisch ausgestaltet, dass die angesprochene Lesart nicht nur rezeptionsästhetisch destabilisiert wird, sondern in struktureller Hinsicht ihre Risse erhält. Filmrhetorisch gesprochen, ist die hyperbolische und ekphrastische Darstellung in ihrem anschaulichen Detailreichtum geradezu darauf ausgelegt, das soeben skizzierte symbolische Gerüst zu transzendieren. Die Suggestivkraft der drastischen Bilder unterläuft mit anderen Worten nicht nur die narrativen Potenziale des Filmes (aus film-dramaturgischen Gesichtspunkten ist diese mehr als deutliche Detaillierung überflüssig), sondern auch symbolische Lesarten, da sich die drastischen Körperbilder diesen funktional nicht reibungslos unterordnen lassen. Fulci hat stilistisch und gestaltungstechnisch alles dafür getan, um aus den angesprochenen Szenen dekontextualisierende, unpersönliche, *reine Affektbilder* zu erschaffen.

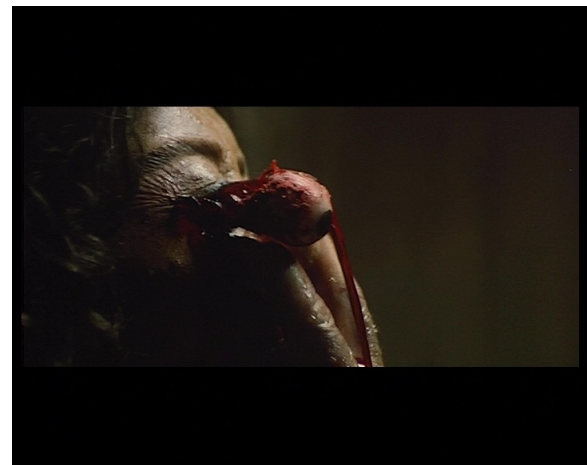


Abb. 5 L'ALDILÀ: Zwischen Symbol und reinem Affektbild: Die Zerstörung des Sehens (TC 0:17:29; 0:57:24)

Die Bilder des Sehens und des Blicks, die Großaufnahmen der Augen und deren Zerstörung, unterminieren durch ihren Affektbildstatus also eine klar dechiffrierbare Symbolik. Der Film ist dementsprechend nicht auf eine klassi-

sche Mehrdeutigkeit aus; es geht auch bei L'ALDILÀ nicht um unterschiedliche Interpretationsangebote, wie Stresau dies mit Blick auf ZOMBI 2 beklagend feststellt (vgl. Stresau 1987: S. 165), denn der Film wartet aus hermeneutischer Perspektive mit einer Struktur auf, die mit Abbate als »resistant to the gnostic« (Abbate 2004: S. 514) beschrieben werden kann. Die Drastik des Films setzt auch hier eine semiotische Regressionsbewegung in Gang, die gewissermaßen eine Implosion der Differenz zwischen Signifikant und Signifikat darstellt, und die nicht gleichbedeutend ist mit der Gleichheit dieser beiden Ebenen im Sinne einer »Buchstäblichkeit«, von der Daths briefeschreibender Protagonist spricht. Vielmehr handelt es sich um ein Prozess, der präzise in dem von Deleuze/Bergson geprägten Begriff der *Erstheit* aufgefangen wird.

Mit L'ALDILÀ ist es Fulci gelungen, die Unterwerfung der Filmbilder unter die Logik der Narration zu durchbrechen, und dies- oder jenseits des Aktionskinos eine eigene poetische Filmsprache zu kreieren, in der sich die Affektbilder durch paradigmatische Ähnlichkeitsbeziehungen definieren und nicht durch ein syntagmatisch-kausallogisches Nacheinander. Konsistenz erhält der Film somit nicht durch eine rational nachvollziehbare Verknüpfung und Ausbreitung der dargestellten Handlungssequenzen, sondern durch die Produktion verfahrenstechnischer, semantischer und wirkungsästhetischer Äquivalenzen. Fabio Frizzis wiederkehrende, hypnotisierende Musik – dieselbe Melodie wird etwa am Ende des Vorspanns, bei dem Säuretod von Joes Ehefrau und bei Marthas Tod gespielt – ist eine solche Übermittlerin von Konsistenz, jenseits konventioneller handlungslogischer Motivierung.⁴¹

An einer Stelle seiner *Minima Moralia* notiert Adorno folgende metaphorische Wendung: »Der Splitter in deinem Auge ist das beste Vergrößerungsglas« (Adorno 2003: S. 55). Man mag einwenden, dass die Splitter und Nägel in den Augen der Opfer bei Fulci keinen erkenntniskritischen, ja aufklärerischen Wert besitzen und somit nicht *die* Art von Vergrößerungsgläser dar-

⁴¹ Vgl.: »The music here is at least as effective as the narrative in providing a cohesive force for the film. its repetitious insistence draws the disparate narrative events together, emphasising pace and rhythm at the expense of motivation or psychological insight« (Grant 2004: S. 35).

stellen, von denen Adorno schreibt. Die drastische Inszenierung dieser Ereignisse besitzt jedoch einen erkenntnistheoretischen Moment, nämlich genau dort, wo diese Bilder dazu auffordern, unseren analytischen Blick auf den Film möglicherweise zu überdenken. Wie Abbate mit Blick auf die Musik unterstreicht, dass die formalistisch-hermeneutische Herangehensweise mit ihrem »gnostischen« Impetus die so zentrale Dimension der Präsenz und *physicality* des Musikalischen in seinem konkreten Erfahrungsvollzug konterkariert (oder nur höchst mittelbar zu fassen vermag), so zwingt uns Fulci das ebenso für den Film so konstitutive Affektpotenzial der Bilder adäquat zu bedenken. Sich zu vergegenwärtigen, dass alle Filme zunächst ein Ensemble aus Bewegungsbildern sind, die nicht unmittelbar erzählen, sondern zeigen und *aisthetisch* wirken (die Bildzeichen werden physisch); dass der Film de facto »jenes Festspiel der Affekte« ist (Barthes 2012: S. 377). Patricia MacCormack scheint die einzige Interpretin der Fulci Horrorfilme zu sein, die genau in diese Richtung denkt, wenn sie schreibt:

These films offers images as possibility – the possibility of experiencing film otherwise, the possibility of meaning without the satisfaction of affirmation of interpretation, and the possibility of the masochism of watching horror, an eternal anticipation that confuses rather than pleases when the shocking images arrive (MacCormack 2004).

Zwar ist L'ALDILÀ nicht als avantgardistisches Form-Experiment einzustufen, da zu viele bekannte Muster bruchlos übernommen werden; so hatte Argento bereits – wie weiter oben kurz erwähnt – vier Jahre zuvor mit *SUSPIRIA* einen Horrorfilm produziert, der auf ähnliche Weise realistische Handlungslogik durch einen »Exzess der Gothic-Atmosphäre« ersetzt.⁴² Zudem dürfte es kein Zufall sein, dass L'ALDILÀ *nach* Stanley Kubricks Verfilmung von Stephen Kings *The Shining* (1980) produziert wurde. Die Äquivalenzen auf

⁴² »Mit dem märchenhaft konstruierten *Suspiria* (1977) gelang es Argento, diesen Schritt in Richtung neuen Horrorkinos zu unternehmen« (Stiglegger 2014: S. 157).

motivischer Ebene sind unübersehbar.⁴³ Dennoch ist hier die Tatsache zu betonen, dass es bei L'ALDILÀ um eine *rein visuelle Bildsprache* geht, um eine eigenwillige *Zerstörung des Figurativen*; damit Elemente aufweist, die klassischerweise dem sogenannten *abstrakten* oder *absoluten* Film zugeschrieben werden (vgl. Koebner 2002: S.9). Die Auflösung des Figurativen und die Inszenierung einer visuellen Bildsprache ist dabei nicht nur in den Bildern der Körperzerstörung zu lokalisieren; auf eine subtile Weise verschränken sich beide Momente gegen Ende des Films, als Liza und John in der Unterwelt angekommen, sich schließlich auflösen und damit nicht nur Teil der Landschaft werden, sondern diese selbst noch einmal zurückübersetzt wird in das Gemälde Schweiks, d. h. zum Bild in einem doppelt wörtlichen Sinne. Nicht nur der Film ist an dieser Stelle zu Ende, auch die Filmbilder haben mit dieser letzten Szene aufgehört, etwas zu repräsentieren und sind Bild *an sich* geworden. Von dieser Perspektive aus gesehen, hat Fulci nicht Unrecht, wenn er L'ALDILÀ als einen »*absolute film*« bezeichnet⁴⁴, man könnte auch von einem besonderen Fall von *cinéma pur* sprechen, denn Fulcis Drastik drängt uns förmlich dazu, die unabdingbaren Bedingungen des Films nicht aus den Augen zu verlieren, und zwar *Visualität* und *Affektivität*; denn, so könnte man mit Linda Williams schließlich fragen: »What is a film, after all, without voyeurism?« (Williams 1991: S. 6).

⁴³ So steht bekanntlich in Kubricks Horrorklassiker ebenfalls ein Hotel (das Overlook) als zentraler Ort des Geschehens im Mittelpunkt. Auch findet sich ein *verbotenes* Zimmer – bei Kubrick ist es das Zimmer mit der Nummer 237. Abgesehen davon, dass der kleine Danny diese visionäre Gabe besitzt und damit eine gewisse Analogie zu den seherischen Kräften der blinden Emily besteht, ist das Verwischen von Wahnsinn und Realität sowie die Vermischung von Zeitebenen in beiden Filmen von signifikanter Bedeutung. Schließlich ist der Aufbruch alltagsphysikalischer Chronologie ebenfalls in beiden Filmen ähnlich ausgestaltet; denn während Liza und John bei Fulci letztlich in das Gemälde des Malers, und d. h. in ein Bild des Jahres 1927 eingehen, sehen wir in dem Schlussbild von THE SHINING, wie sich Jack auf einer Fotografie inmitten einer feiernden Menge im »Gold Room« des Hotels befindet, das auf das Jahr 1921 datiert ist.

⁴⁴ Fulci: »[M]y idea was to make an *absolute film*, with all the horrors of our world« (Levy 1982: S. 54).

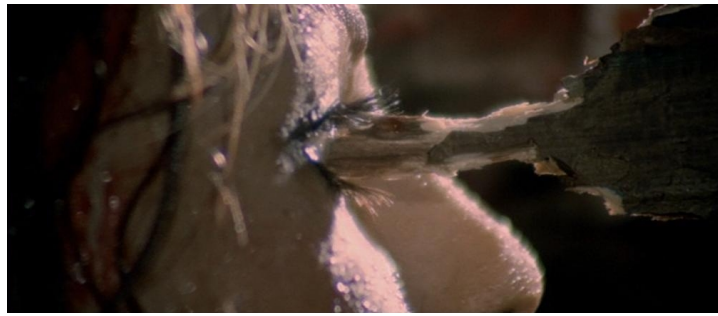


Abb. 6 ZOMBI 2: »Der Splitter in deinem Auge ...«

So richtig es ist, dass die hyperrealen Darstellungsklischees des Splatterfilms auch bei Fulci die Einstellungen der Augen und des Sehens in sich aufnehmen (sie müssen dies gewissermaßen auch, sofern sie einen strategischen Einsatz im historisch gewachsenen Feld des Splatterfilms darstellen), so unbestreitbar findet sich in der herausragenden Schlusssequenz des Films ein *metabildliches Potenzial* verborgen, das parallel zu einer Auflösung der zeitlichen Kategorie der Sukzession verläuft.

Nicht nur, dass Liza und John in dieser trostlosen Hölle vorwärtsgehen und schließlich immer wieder dort landen, wo sie bereits gewesen sind; was 54 Jahre nach der Anfertigung des Gemäldes mit den beiden passiert, ist paradoxerweise schon immer vorher geschehen, denn Liza und John sind schließlich Teil des Gemäldes. Das Ende des Films legt damit unter anderem nahe, dass das, was während des Films passiert, sich gewissermaßen in einer Pseudo-Zeit ereignet. Jenseits der für den Horrorfilm charakteristischen Suspendierung unserer Alltagserfahrung verweist die Un-Logik der Handlungsstruktur auf eine Subordination des aristotelisch-physikalischen Zeit-Begriffes unter eine unbewegte und zeitlose Ewigkeitsvorstellung. Der gesamte Film erhält damit eine durchaus Platonische Stoßrichtung, freilich mit umgekehrten Vorzeichen, denn, statt einer Idee des Guten, präsentiert Fulci mit dem *Sea of Darkness* einen zu Platon nicht minder metaphysischen, aber trostlosen Gegenentwurf.

So wie die Kategorie der Sukzession keine brauchbare Kategorie mehr zu sein scheint, so lösen sich letztlich auch die beiden Hauptfiguren auf und gehen ein in den *Sea of Darkness*, der sich am Ende als buchstäbliches *Bild* er-

weist. Fulcis Aussage »it's a film of *images*« (Levy 1982: S. 54) bekommt durch diese Wendung in der letzten Szene des Films somit eine weitreichendere Bedeutung als möglicherweise zunächst angenommen, denn Inhalts- und Ausdrucksebene konvergieren. Mit anderen Worten: »die signifizierte Substanz ist die signifikante Form, in der sie sich realisiert« (Bourdieu 1988: S. 102).

d) »an *absolute film*«: *L'aldilà* als surrealistisches Theater der Grausamkeit

Bemerkenswert oft ist im Kontext bestimmter Splatterfilme – besonders von Fulcis Filmen – von einer »faschistischen« Ästhetik die Rede. So heißt es in Hahns und Jansens *Lexikon des Horror-Films* bezüglich Fulcis *ZOMBI 2*: »Ein faschistisch-rüdes Plädoyer für das Ausmerzen von ›Unwertem«, fand G. Bastian im FILMDIENST. Damit hat er uns aus der Seele gesprochen« (Hahn/Jansen 1989: S. 489). Über *L'ALDILÀ* liest man im *Lexikon des internationalen Films*: »Streckenweise ästhetisch ansprechend und stimmungsvoll gestaltet, jedoch wegen seiner platten Zugeständnisse an die faschistischen Handlungsmuster vieler Zombie-Filme und seiner selbstzweckhaften Grausamkeit äußerst zwiespältig« (Koll 1987: S. 5889). Auf diese allenthalben anzutreffenden Urteile geht auch Daths Ich-Erzähler ein, der eine zwar nachvollziehbare, aber den Kern der Kritiken nicht treffende Apologie von Fulcis Filmästhetik formuliert:

Faschistische Ästhetik hat mit derjenigen – sagen wir: – Lucio Fulcis wenig gemein. Das Ausstellen von harten Tatsachen des Verfalls, die Sachlichkeit, mit der Verstümmelungen, Fleischwunden etc. bei Fulci, aber auch schon bei den Expressionisten gezeigt werden, teilt der Welt das Gegenteil des glatten, gepanzerten Heroenkörperbilds mit, das die nationalsozialistische Blut- und Bodenkunst gesetzt hat (Dath 2005: S. 113).

So richtig es ist, dass D. – mit Hinweis auf den arischen (und männlich-heterosexuellen) Heroenkult der Nationalsozialisten – den Unterschied unterstreicht, der zwischen einer heroisch-athletischen NS-»Schönheitsästhetik« und Fulcis morbid-»hässlicher« Dratik existiert, so un-

kommentiert bleibt der in den Kritiken formulierte Hauptgedanke hinter dem Faschismusvorwurf. Denn offenkundig geht es den Kritikern in diesem Punkt nicht um die Tatsache, dass ein wesentlicher Bestandteil nationalsozialistischer Ästhetik die – durch eine rassistische Ideologie in Gang gesetzte – Pervertierung eines klassischen Körperideals ist (man vgl. dazu Leni Riefenstahl).

Fragt man sich, was genau mit der Etikette einer »faschistischen Ästhetik« gemeint ist, so wird deutlich, dass es nicht um eine subtile oder plakative Übernahme faschistischer Symbolik geht und zugleich nur rudimentär um eine *Ästhetisierung des Krieges* im Benjaminschen Sinne.⁴⁵ Der Terminus ›Faschismus‹ wird hier vielmehr gleichgesetzt mit einem Gestus des Zerstörens von vermeintlich Minderwertigem.⁴⁶

Ein derart semantisierter Faschismus-Begriff kann einen eklatanten Mangel an Differenzierungsqualität nicht kaschieren. Umso klarer kristallisiert sich dafür die eigentliche Intention einer so formulierten Kritik heraus: höchste Disqualifizierung auf Basis eines objektiv betrachtet relativ inhaltsleeren Begriffes, dem an dieser Stelle *eine* spezifische Funktion zugeordnet werden kann, nämlich an die dunkelsten Kapitel unserer Menschheitsgeschichte zu erinnern. Faktisch aber entbehrt eine solche Kritik jeglicher substanzieller Grundlage, denn nach einem solchen Maßstab, der den Begriff des ›Faschistischen‹ vornehmlich an die Darstellung der Zerstörung eines zum Leben unwürdigen »Anderen« koppelt, müsste ein Großteil der Kriegs- und modernen Actionfilme als »faschistisch« bezeichnet werden.⁴⁷ So plausibel es ist zu betonen, dass L'ALDILÀ die Zerstörung des Körpers ausstellt, so

⁴⁵ Vgl.: »Der Faschismus läuft folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus. [...] Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg« (Benjamin 1977: S. 42).

⁴⁶ So benutzt auch Stresau ganz selbstverständlich diese Vokabel, wenn er mit Blick auf die Handlungsmuster in Romeros DAWN OF THE DEAD schreibt: »Die Überlebenden entdecken einen abgelegenen Supermarkt, stehlen sich einige Waffen aus dem Sportgeschäft, rothen die Zombies aus und schaffen sich damit eine kleine Enklave im Dachgeschoß: die faschistische Lösung« (Stresau 1987: S. 200).

⁴⁷ Nämlich immer dann, wenn es um eine Hauptfigur geht, die sich, geleitet von mehr oder minder hehren Zielen, mit Gewalt von ihren Kontrahenten entledigt.

unproduktiv und falsch wäre es, aus diesem Umstand eine faschistische Ästhetik zu extrapolieren. Der Film kreist eindeutig nicht um die Inszenierung einer typischen Zombieausrottung und bewegt sich damit auch nicht in dem Dunstkreis einer »faschistischen Ausmerzungen von Unwertem« (vgl. Stresau 1987: S. 200). Unter analytischen Gesichtspunkten ist L'ALDILÀ weder manifest noch latent faschistisch, wenn dem Begriff ein Mindestmaß an begrifflicher Differenzierungsqualität zugesprochen wird. Genauso wenig weist der hervorgehobene religiöse Subtext propagandistische Züge auf.

Bei genauer Betrachtung ist die von Fulci inszenierte Affektbild-Poetik – mit ihrer Entgrenzung narrativer und handlungslogischer Strukturen und ihrer Affinität zu einer Logik des Alpträumhaften – kunsthistorisch viel eher der Tradition des Surrealismus zuzuordnen; und wie Büsser schreibt, könne diese Kunstrichtung »per se als nichtfaschistisch« angesehen werden, insofern

als »sich der Haß der Nazis gegen all solche Formen von künstlerischem Modernismus gewandt hatte« (Büsser 2001: S. 44).⁴⁸

Die Weltsicht und die damit verbundene Darstellung von Gewalt, die der Film vermittelt, mag mit Blick auf dieses leere und dunkle Nichts, das das Jenseits darstellt, nihilistisch erscheinen – für Christopher Franks ist der Film aus diesem Grund klar als »nihilistic« einzustufen (vgl. Franks 2008: S. 25-26) –; aus der hier eingenommenen Perspektive ist er es jedoch eindeutig nicht, denn die *Potentialqualitäten* der drastischen Affektbilder sind nicht ohne Weiteres mit Nihilismus im gängigen Sinne gleichzusetzen. Die bestimm-

⁴⁸ Man vergleiche hierzu Adolf Hitlers Eröffnungsrede zur »Großen Deutschen Kunstausstellung« von 1937, in der der von Dath zitierte Heroenkörperkult zelebriert und der Hass gegenüber der künstlerischen Moderne offen zutage tritt: »Bis zum Machtantritt des Nationalsozialismus hat es in Deutschland eine sogenannte "moderne" Kunst gegeben, d.h. also, wie es schon im Wesen dieses Wortes liegt, fast jedes Jahr eine andere. Das nationalsozialistische Deutschland aber will wieder eine "deutsche Kunst", und diese soll und wird wie alle schöpferischen Werte eines Volkes eine ewige sein. Entbehrt sie aber eines solchen Ewigkeitswertes für unser Volk, dann ist sie auch heute ohne höheren Wert. [...] Kubismus, Dadaismus, Futurismus, Impressionismus usw. haben mit unserem deutschen Volke nichts zu tun. Denn alle diese Begriffe sind weder alt noch sind sie modern, sondern sie sind einfach das gekünstelte Gestammel von Menschen, denen Gott die Gnade einer wahrhaft künstlerischen Begabung versagt und dafür die Gabe des Schwätzens oder der Täuschung verliehen hat. Ich will daher in dieser Stunde bekennen, daß es mein unabänderlicher Entschluß ist, genauso wie auf dem Gebiete der politischen Verwirrung nunmehr auch hier mit den Phrasen im deutschen Kunstleben aufzuräumen. "Kunstwerke", die an sich nicht verstanden werden können, sondern als Daseinsberechtigung erst eine schwulstige Gebrauchsanweisung benötigen, um endlich jenen Verschücherteten zu finden, der einen so dummen oder frechen Unsinn geduldig aufnimmt, werden von jetzt ab den Weg zum deutschen Volke nicht mehr finden! [...] Dieser Menschentyp, den wir erst im vergangenen Jahr in den Olympischen Spielen in seiner strahlenden, stolzen, körperlichen Kraft und Gesundheit vor der ganzen Welt in Erscheinung treten sahen, dieser Menschentyp, meine Herren prähistorischen Kunststotterer, ist der Typ der neuen Zeit, und was fabrizieren Sie? Mißgestaltete Krüppel und Kretins, Frauen, die nur abscheuerregend wirken können, Männer, die Tieren näher sind als Menschen, Kinder, die, wenn sie so leben würden, geradezu als Fluch Gottes empfunden werden müßten! Und das wagen diese grausamsten Dilettanten unserer heutigen Mitwelt als die Kunst unserer Zeit vorzustellen, d.h. als den Ausdruck dessen, was die heutige Zeit gestaltet und ihr den Stempel aufprägt« (Hitler zitiert nach Schuster u.a. 1998: S. 242ff.).

te Negation eines Sinnes, die durch die semiotische Regressionsbewegung der Affektbilder entsteht, ist nicht gleichbedeutend mit einer »schlechten Positivität des Sinnlosen« (vgl. Adorno 1981: S. 426), die im Begriff des »Nihilismus« mitzuschwingen pflegt.

Jenseits derartiger Kritik sowie wertekonservativer Verurteilungen, ist der allgemeine Tenor der liberaleren InterpretInnen, dass die Drastik der Splatterfilme im Allgemeinen ein Wiederhall drastischer Gesellschaftsverhältnisse sei und somit ihre Produktionsbedingungen in der medialen Übertragung realer Ereignisse habe: »Die Massenproduktion zerstörter Körper im Splatterfilm ist«, so Stiglegger, »nichts weiter als der obszöne Spiegel, die Dialektik eines an sich obszönen und inhumanen Reproduktionssystems« (Stiglegger 2006: S. 137). Eine sehr ähnliche Argumentation findet sich letztlich auch bei Dath. Wo es um den Versuch einer textexternalisierenden und kulturhistorischen Kontextualisierung der kulturindustriellen Drastik-Phänomene geht, rekuriert D. auf eine traditionelle marxistische Widerspiegelungstheorie, denn Drastik sei

ebendie kulturindustrielle Form [...], die das Selbstwunsch- und -angstbild von modernen Menschen annimmt, wenn die sozialen Versprechen der Moderne nicht eingelöst werden [...] Drastik ist formalisierte Vernunft als Ästhetik innerhalb einer unvernünftigen Gesellschaft (Dath 2005: S. 167).

Eine solche Argumentation stellt nun eine problematische Komplexitätsreduktion dar und gerät gefährlich nahe in den Bereich textferner Abstraktionen – im Sinne historischer Metaerzählungen.⁴⁹ Auf diesen Sachverhalt kommt auch Fetish zu sprechen, wenn er mit Blick auf Fulcis Filme und den problematischen Kontextualisierungsversuchen schreibt:

Den meisten konventionellen Filmkritikern sind derartige Produktionen völlig unverständlich; durch die detaillierten Greuelthaten fassungslos geworden, müssen sie immer wieder auf die selben Vergleiche zurückgreifen.

⁴⁹ Die Obszönitäten und Grausamkeiten eines Kunstwerkes mit der Existenz realer und irrationaler soziopolitischer Gesellschaftsverhältnisse zu erklären (und oftmals zu rechtfertigen), kann als klassisch angesehen werden. Bereits in seiner *Ästhetik des Häßlichen* (1853) hatte Karl Rosenkranz die Ursache für die Erzeugung hässlicher Stoffe an die »fortwährende Zersetzung der Gesellschaft« in den Metropolen Europas (London, Paris, Berlin) gekoppelt (vgl. Rosenkranz 1989: S. 387).

Da liest man dann eben von den "realen blutigen Szenen" aus den TV-Nachrichtensendungen, die sich in den Filmen widerspiegeln (Fetish 1987: S. 77).

Was Fetish – als offensichtlicher Kenner der Szene – von dieser bekannten Lesart hält, fasst er bereits unmittelbar zuvor zusammen: »Mit solchen lächerlichen, pseudo-psychologischen Deutungsversuchen wird man Fulci natürlich nicht gerecht« (Fetish 1987: S. 77).

Es ist unmöglich, hier eine substanzielle Konkretisierung der feldspezifischen Implikationen zu liefern, um die Defizite einer Argumentation, wie die des Dahtschen Ich-Erzählers, zu veranschaulichen, etwa wenn es heißt, dass aus dem anthropologischen Dokumentarfilm genau dann der italienische »Cannibale-pseudo-Dokumentarschocker« geworden sei, als die Dritte Welt lernen musste, dass die Entwicklungshilfe nicht hilft (vgl. Dath 2005: S. 163); damit also eine *direkte* Ursache-Wirkung-Verkettung nahegelegt wird zwischen externen Determinanten und der Struktur eines Werkes, das sich innerhalb eines spezifischen Feldes positioniert. Die kurzschlüssige Rückführung drastischer Darstellungen im Splatterfilm der späten 1970er und 1980er Jahre auf zweifellos kritisierbare, externe gesellschaftliche Verhältnisse, ignoriert die historisch gewachsenen und mit einer stabilen Teilautonomie ausgestatteten »Mikrokosmen«, die aller erst die Möglichkeitsbedingungen für die Strukturierung der Produkte wesentlich bestimmen und in denen diese sich zugleich einschreiben und positionieren. Kurz gesagt: sie übersehen die jeweils feldspezifischen Effekte, die dafür verantwortlich sind, dass externe Determinanten (ökonomische Krisen, politische Umstürze, technologische Umwälzungen etc.) niemals einen direkten und unmittelbaren Einfluss auf die Produktion (professioneller) kultureller Werke und deren Verfahrenswei-

sen haben.⁵⁰ Konkret bedeutet dies, dass auch der Splatterfilm – strukturhomolog zu den Erzeugnissen im Metal-Feld – in seinen historischen Subgenre-Ausformungen als Zombie-, Kannibalen-, Slasher- oder Mondo-film⁵¹ mit jeweils *eigenen* Poetiken und Semiotiken ausgestattet ist, die aus den Eigengesetzmäßigkeiten des Splatter-Feldes resultieren.

Feldinterne Anerkennung erhalten bezeichnenderweise gerade solche Filme, die es schaffen, möglichst perfekt inszenierte Details zu kreieren – an exponierter Stelle steht die anschauliche Darstellung physischer Gewalteinwirkung und der daraus resultierende Austritt von Körperflüssigkeiten –, die durch ihre Machart einen bleibenden Eindruck im kollektiven Gedächtnis der Szene und damit in diesem spezifischen Teil-Archiv hinterlassen. Ein Beispiel: Im Rahmen einer 2012 erstellten Liste mit dem Titel »The 20 Greatest Splatter Films of All Time« platziert ein Filmrezensent und Internetblogger namens Bill Gibron Romeros *DAY OF THE DEAD* (1985) auf den ersten Platz und erläutert seine Entscheidung mit folgenden Worten: »Topping everything he's done before, the make-up wizard has never been better. While *Night and Dawn* remain Romero's best, *Day* delivers on what the genre re-

⁵⁰ Vgl. dazu Bourdieu: »Das Feld bewirkt eine *Brechung* (wie ein Prisma): Deshalb kann man die Veränderungen, die zum Beispiel anlässlich eines Regimewechsels oder einer Wirtschaftskrise im Verhältnis zwischen den Schriftstellern eintreten, zwischen den Vertretern der verschiedenen Gattungen (beispielsweise Lyrik, Roman und Drama) oder zwischen verschiedenen Kunstauffassungen (beispielsweise L'Art pour l'art und soziale Kunst), nur dann verstehen, wenn man die spezifischen Gesetze des Funktionierens dieses Feldes kennt (seinen »Brechungskoeffizienten«, das heißt seinen *Grad an Autonomie*)« (Bourdieu 1998: S. 62).

⁵¹ Mit dem aus dem Italienischen stammenden Wort »mondo« ist eine Unterart des Splatterfilms angezeigt, die dezidiert auf einen dokumentaristisch-sensationalistischen Stil setzt, um seine drastische Wirkung zu zeitigen. Im anglo-amerikanischen Raum ist der Mondo-Film deshalb auch unter dem Begriff des shockumentary bekannt. Paradigmatisch für die drastische Ausrichtung dieses Subgenres ist neben dem bereits angesprochenen und ebenso als Kannibalenfilm klassifizierbaren *HOLOCAUSTO CANIBAL* von Deodato, John Alan Schwartz' *FACES OF DEATH* Reihe (1978–1996).

ally craves -- literal vats of bodily fluids« (Gibron 2012).⁵² Es wäre ein kategorialer Fehler, wenn man dagegen davon ausginge, dass konsistente Handlungsmuster überhaupt ein Qualitätskriterium innerhalb des Splatter-Feldes darstellen. Dass weite Teile der etablierten Filmkritik diese subfeldinterne Besonderheit immer wieder lediglich als Mangel verstehen und anprangern, zeugt – jenseits persönlicher Geschmacksurteile – vor allem von einer stellenweise frappierenden Unkenntnis der subfeldinternen Parameter. Auch für die Werke des wenig prestigeträchtigen Splatterfilm-Feldes gilt: »Der Kunstgenuß setzt Wissen und Bewußtsein in bezug auf den Raum des Möglichen voraus, dessen Produkt das Werk ist, in bezug auf das, was man seinen – erst durch den historischen Vergleich faßbar werdenden Beitrag nennt« (Bourdieu 1998: S. 71). Die paradigmatische Ebene der klassischen Splatterfilme bildet mit anderen Worten nicht die außertextuelle und empirische Wirklichkeit mit ihren realen Grausamkeiten, sondern der jeweils schon bestehende Raum der Werke mit seinen stilistisch-formalen sowie motivisch-inhaltlichen Elementen, die spezifisch (sub-)kulturelles Kapital versprechen.

*

So richtig es ist, dass Drastik – als ein Modus des präzisen und überdeutlichen Zeigens – im ästhetischen Diskurs das von der Frühaufklärung proklamierte erkenntnistheoretische Ideal von Klarheit und Deutlichkeit grundsätzlich weiterführt,⁵³ so eindeutig knüpft Fulci mit der in L'ALDILÀ inszenierten Drastik an eine ästhetische Traditionslinie an, die zwar aus dem Geist der Aufklärung geboren wurde, zugleich aber als Aufstand gegen das Rationale und Aufklärerische gesehen werden kann. Anders als in *SLAYERS Angel*

⁵² Vgl. dazu auch Meteling: »Spätestens mit dem Eintritt des Splatterfilms in die Filmgeschichte entsteht eine neue Kategorie der Filmbeobachtung und -bewertung, die sich den beiden erwähnten Neuerungen, der maximalen Sichtbarkeit exponierter Gewaltszenen und der sich wiederholenden nummernhaften Erzählweise dieser Szenen, anpasst. Diese Rezeptionsweise besteht quantitativ im Abzählen der Splatterszenen, der Gewalt-Nummern, und qualitativ in der Einschätzung und Bewertung der Glaubhaftigkeit und Machart sowie in der Wertschätzung einer hyperrealen Übertriebenheit der Szenen sichtbarer Gewalt« (Meteling 2006: S. 102).

⁵³ Vgl. hierzu die aufschlussreichen Ausführungen Giuriatos in seinem Kapitel *Deutlichkeit in der deutschen Frühaufklärung* (Giuriato 2015: S. 50-95).

of *Death* oder Ellis' *American Psycho*, basiert Fulcis Drastik hier nicht auf »Kausalität und Determinismus« (Dath 2005: S. 167), sondern ist gerade verknüpft mit den aus der schwarzen Romantik bekannten (und von Dath kategorisch ausgeschlossenen) Momenten des rational nicht erklärbaren Wunderbaren und Mysteriösen (vgl. Dath 2005: S. 167). Fulcis Affektbild-Poetik folgt keiner rationalistischen Semiotik, in welcher das Zeichen als Träger und Instrument eines reinen Denkens fungierte; sein Einsatz von Drastik, von derber Deutlichkeit, will nicht zeigen, was objektiv der Fall ist, sondern appelliert direkt an die Sinne der Zuschauer, übt eine »dissoziierende, vibratorische Wirkung auf die Sensibilität« der Rezipierenden aus, wie es Antonin Artaud formulierte (Artaud 2012: S. 117). Und so steht Fulcis »absolute film« Artauds magisch-mythischem Konzept vom »absoluten Schauspiel« eines »Theaters der Grausamkeit« näher als dem aufklärerischen Sensualismus eines Diderot – wie Daths Erzähler in seinen Briefen insinuiert (vgl. Dath 2005: S. 74ff.).⁵⁴

Es verwundert somit nicht, wenn Fulci in einem Interview mit Robert Schlockoff vom französischen Filmmagazin *L'Ecran Fantastique*, auf die Frage »Parlons à présent de L'Au-delà; ce film se voulait-il une suite de Frayeurs?« mit folgender Antwort aufwartete: »Non, pour moi, c'est un film artaudien absolu. [...] ce film, comme la plupart de tous ceux que j'ai réa-

⁵⁴ Obwohl nicht selten davon die Rede ist, dass Fulcis Horrorfilme von einer Lovecraftschen Imagination inspiriert seien (vgl. Bruschini 2010), hat besonders L'ALDILÀ, bis auf die zweifellos vorhandene gotische Atmosphäre und einzelne intertextuelle Bezüge (Eibon), wenig mit der für Lovecrafts Erzählungen maßgeblichen und an Radcliffs terror-Konzept erinnernde *Poetik der Angst* gemein, denn – und hiermit kommen wir auf den Anfang des Kapitels zurück – Fulcis Gebrauch schwarz-romantischer Elemente ist viel zu sehr durchsetzt mit materialistischem, barockem Horror, ist viel zu drastisch, um in poetologischen Kategorien Lovecrafts adäquat beschrieben werden zu können (vgl. Lovecraft 1995).

lisés, est un hommage à ce concept artaudien« (Schlockoff 1982).⁵⁵ Nicht nur, dass Fulci genauso wenig wie Artaud auf Psychologie und Kunst als moralische Besserungsanstalt setzt; auch der eigentliche Bedeutungskern der Artaudschen »Grausamkeit« ist bei ihm wiederzufinden: Jenseits von Grausamkeit als Materialisierung physischer Gewalt,⁵⁶ geht es um die Aufhebung einer – vornehmlich durch die Repräsentationsstruktur der Sprache erzeugten – Distanz; diese Aufhebung soll dabei durch die klare Priorisierung des Körperlichen (im Theater) geschehen (vgl. Artaud 2012: S. 139-140).⁵⁷ »Grausamkeit« bezeichne vielmehr den Akt einer umfassenden Affizierung von »Herz und Nerven« (Artaud 2012: S. 110), zu dem das Aktionskino und senso-motorische Schema unterlaufende Affektbildkino Fulcis nun ebenfalls tendiert. Wie gezeigt, ist auch Fulci darauf aus, »mit dem üblichen Sinn der Sprache zu brechen« (Artaud 2012: S. 132), nur dass es sich in seinem Fall um die Regeln der Filmsprache handelt, mit dem Ziel, einen visuellen Bildzustand der *Erstheit* zu erreichen. Spätestens an diesem Punkt ist die von Daths Ich-Erzähler unterstellte Korrelation von Drastik und Aufklärung brüchig geworden, denn Fulcis drastische Filmsprache mag asymbolisch sein, steht aber zugleich außerhalb eines eng rationalistischen Gebrauchs der (Film-)

⁵⁵ »Lassen Sie uns über L'ALDILÀ sprechen; dieser Film wollte eine Fortsetzung von *Paura nella città dei morti viventi* (Ein Zombie hing am Glockenseil) sein? Nein, für mich ist es ein absolut Artaudscher Film. [...] Dieser Film, so wie die Mehrzahl, die ich gemacht habe, ist eine Hommage an dieses Artaudsche Konzept.« Fulci hatte bereits 1969 mit *BEATRICE CENCI* so etwas wie eine filmische Adaption des gleichnamigen Theaterstückes Artauds unternommen. Wie so viele seiner Filme wurde auch dieser wegen der drastischen Folterszenen seinerzeit in der Öffentlichkeit kritisiert.

⁵⁶ Vgl.: »Es handelt sich bei dieser Grausamkeit weder um Sadismus noch um Blut, wenigstens nicht ausschließlich« (Artaud 2012: S. 132).

⁵⁷ Es ist diese Vehemenz mit der Artaud den klassischen Stellenwert des geschriebenen und gesprochenen Wortes sowie des Drehbuches konterkariert, die es erlaubt, besonders aus einer Schlegelschen Perspektive, auch seine Theatertheorie als drastisch zu bezeichnen.

Sprache und das heißt außerhalb des maßgeblichen semiotischen Selbstverständnisses der Aufklärung.⁵⁸

Fulcis Film ist nur mangelhaft mit einem eher distinktionsbeladenen Kampfbegriff wie ›Trash‹ umschrieben;⁵⁹ ebenso sprengt L'ALDILÀ die semantischen Grenzen des Camp-Begriffes.⁶⁰ Fetish ist zumindest in Bezug auf L'ALDILÀ zuzustimmen, wenn er über Fulcis Filme schreibt: »Sie passen [...] weder in die modische "Trash-Schublade" noch in das "Das ist schon so schlecht das [sic] es wieder gut ist"-Ecke«. Dass sich viele seiner umstrittensten Filme »kaum rechtfertigen lassen«, da sie »kein Engagement, keine Kritik, keine Aussage, Logik oder manchmal sogar Handlung« aufweisen, ist nicht von der Hand zu weisen. Aus einer ideologiekritischen Perspektive muss ein solcher Filmstil, der die gerade zitierten Aspekte auf eine sekundäre Ebene degradiert und dafür »Blut, Maden, Gedärme, Augen« (Fetish 1987: S. 81) auf drastische Weise in den Fokus rückt, unweigerlich dubios erscheinen. Dies ist jedoch nur die *eine* Seite der Medaille, denn Fulcis in schwarz-romantischer Mythologie, Fantastik und alptraumhaftem Surrealismus eingebettete Drastik lässt sich zwar politisch deuten, aber – ebenso wenig wie Artauds Theaterkonzept – ideologisch *vereinnahmen*. Denn was für einen Sinn – bis auf den der strategischen Vereinnahmung – kann es machen, etwas in pädagogisch-politischen Kategorien zu bewerten, das wirkungsästhetisch fundamental auf affektiver und evidenzieller Präsenz basiert und damit *jenseits* von Reflexion sowie erkenntnis- und kommunikationstheoretischen Vermittlungen funktioniert?

⁵⁸ Es muss an dieser Stelle noch einmal kurz auf die Exklusion vorhandener Äquivalenzen zwischen den Drastikern der Kulturindustrie und den anerkannten modernistischen Avantgardisten in der Argumentation Daths eingegangen werden. Es kann nur als ein Akt des strategischen Disktinktionsgewinnes verstanden werden, wenn, wie gerade gezeigt, Fulcis offene Bewunderung für Artaud nicht nur unerwähnt bleibt, sondern vom Dathschen Briefeschreiber behauptet wird, dass es gerade »nicht um die vielen Bewunderer und Nachahmer von William S. Burroughs und Antonin Artaud« gehe (Dath 2005: S. 16), um dann aber wenig später Lucio Fulci als eine der herausgehobenen Referenzen für seine Überlegungen zu nehmen.

⁵⁹ Vgl. zum Versuch, aus der Vokabel ›Trash‹ ernstzunehmende ästhetische Momente zu extrapolieren: Sarkhosh 2011.

⁶⁰ Vgl. dazu Kapitel VI. der vorliegenden Arbeit.

V Drastik und Pop-Literatur – Bret Easton Ellis’ *American Psycho*

I Zur Ambiguität des Pop-Literarischen

Mit Berücksichtigung aller wichtigen Ausführungen, die den zeitgenössischen Diskurs über Pop-Literatur konstituieren, wird man sagen können, dass das Verständnis von Pop-Literatur einerseits eng mit dem Einsatz von Drastik verknüpft ist, andererseits im Zuge der Diskussionen um die neuere (deutschsprachige) Pop-Literatur der 1990er Jahre geradezu von ihrer Abwesenheit geprägt ist. Mit Blick auf Leslie Fiedlers Thesen wurde festgehalten, dass Pop-Literatur unter anderem den Tod des Menschen, die Verherrlichung der Gewalt und das pornographisch-Obszöne als (zentrale) Themen bzw. Schreibstrategien einsetzt, um diesen von Fiedler vielbeschworenen Brückenschlag zwischen »hoher« und »niederer« Kultur, Künstler und Publikum, Wirklichkeit und Mythos zu realisieren; um anders ausgedrückt Traum, Vision und Ekstase (vgl. Fiedler 1971: S. 483) als die eigentlichen Ziele der Literatur kenntlich zu machen.¹ Ein so konturierter Begriff von Pop-Literatur kann sich zu einem großen Teil auf die literarischen Erzeugnisse der Beat-Generation stützen, ebenso in Teilen auf den sogenannten *Social Beat* (vgl. Schönauer 1998), und ohne Frage auf die für die Entwicklung einer deut-

¹ Vgl. dazu Kapitel II, 2c dieser Arbeit.

schen Pop-Literatur einflussreichen Werke Rolf Dieter Brinkmanns.² Die Liste ließe sich fortführen mit so unterschiedlichen Werken wie Shaun Hutsons *Slugs* (1982), Jack Ketchums *The Girl next Door* (1989), Derek Raymonds *I was Dora Suarez* (1990), Chuck Palahniuks *Haunted* (2005) oder dem Œuvre Edward Lees, dem vermutlich puritanischsten Drastiker zeitgenössischer Literatur.³ Als vielleicht herausragendstes Beispiel einer von Fiedlers Thesen sich herschreibenden zeitgenössischen deutschen Pop-Literatur kann Tobias O. Meißners drastischer Romanzyklus *Hiobs Spiel* (2002-) angesehen werden. In einer F.A.Z.-Rezension zum ersten Band *Frauenmörder* heißt es dazu:

Die Grausamkeiten einzeln aufzuzählen wäre müßig: Da werden Kinder geschlachtet und Mädchen geschändet, Menschen gequält und lebendigen Leibes verbrannt, Knochen freigelegt, Geschlechtsteile abgeschnitten, Blutorgien gefeiert - schließlich wird als höllischer Höhepunkt die Hirnmasse eines lebenden Säuglings ausgeschlürft (auch das eine Lautréamont-Anspielung). Die detaillierten Schilderungen sexueller Perversionen und grausamer Rituale, die an Sade, aber auch an Burroughs oder Easton Ellis erinnern, lassen jede Bewährung Hiobs zugleich zur Prüfung für empfindliche Leser werden [...]. Meißners Stärke liegt nicht in der Reflexion, sondern in der kaum gefilterten (oder redigierten) Gewalt seiner Phantasien, die der wüsten Bilderwelt unseres kulturell Unbewußten Sprache verleihen [...]. Jenseits aller Popdebatten

² Dass Brinkmann zu den wenigen deutschsprachigen Literaten gezählt werden kann, die seinerzeit genau verstanden hatten, dass Fiedler in Bezug auf die Pop-Literatur nicht einfach vom Einzug des Banalen oder Trivialen gesprochen hat, zeigen seine Ausführungen in *Der Film in Worten*. Im Zusammenhang mit der Literatur Ron Padgetts, Ted Berrigans und Michael McClures geht Brinkmann auf dieses popkulturelle Potenzial einer Gewaltverherrlichung im Fiedlerschen Sinne ein, wenn er schreibt: »Sie gehen davon aus, daß eine literarische Arbeit selber ein Politikum darzustellen hat, indem sie Übereinkünfte des Geschmacks, des Denkens und der Vorstellungen hinsichtlich des Gattungsgebrauchs und der inhaltlichen Momente bricht ... aber zugleich tritt auch noch viel zu wenig Gewalt auf, haben viel zu wenige die verinnerlichte Scheu vor Gewalt in den USA (wie hier) abgestreift« (Brinkmann/Rygulla 1969: S. 385).

³ Vgl. Festa-Verlagschef Frank Festa: »Zweifellos ist Lee der führende Autor des *Extreme Horror*. Es gibt ein paar andere Schriftsteller, die zu dieser Kategorie gezählt werden [...], doch Lee führt diese Bewegung einsam an – so einfach ist das. [...] *The Bighead* gilt als das ›most disturbing book‹, das jemals veröffentlicht wurde« (Festa 2011: S. 239-240).

will Meißner Hoch- und Subkultur an jenem Punkt wieder zusammenführen, von dem einst die Moderne ihren Ausgang nahm (Kämmerlings 2002).⁴

Auf der anderen Seite ist nicht zu übersehen, wie sich führende Definitionen von Pop- und Pop-Literatur von einer durch Drastik geprägten Ästhetik klar abgrenzen, ja sogar konstitutiv von der Abwesenheit derselben konzipiert wurden. So ist die literaturkritische ebenso wie die literaturwissenschaftliche Debatte um eine sogenannte deutsche Pop-Literatur der 1990er Jahre geprägt durch definitorische Bemühungen, die der ersten Variante des Begriffsgebrauchs, in der Drastik im Fiedlerschen Sinne eine wichtige Rolle spielt, in Teilen dezidiert widersprechen. In gewisser Weise steht hinter der aktuellen und gängigen Vorstellung der modernen Pop-Literatur die Losung der Pop-Art, die Aufmerksamkeit auf kommerzielle Gegenstände der Konsumgesellschaft zu lenken und in ihnen eine nicht »wahrgenommene Harmonie und Gefälligkeit« zu veranschaulichen (Eco 2013: S. 114). »Mit der Vokabel *Pop-Literatur*«, so Baßler,

fasst man literarische Formen zusammen, die sich, im Gegensatz zur Tradition, an der Ästhetik der kommerziellen Jugendkultur, Medien- und Warenwelt (POPULÄRKULTUR) orientiert und archivierend, kritisch, ironisch und/oder affirmativ auf sie bezogen bleibt. Sie adaptiert deren Vokabular (Markennamen, Musiktitel) und thematisches Repertoire (Fernsehserien, Popmusik, Prominente) und repräsentiert, in Abgrenzung von der vergangenheits- und problemorientierten *Nachkriegsliteratur*, inhaltlich die Alltags-, Jugend- und Gegenwartskultur seit den späten 1960er, besonders aber seit den 1990er Jahren. Im Gegensatz zu einer an erschwerenden *Avantgarde*-Verfahren orientierten E-Literatur, strebt sie programmatisch einen leicht konsumierbaren, eingängigen ‚Sound‘ an (Leitkunst: Popmusik), dessen Realisierung von bewusst kunstloser Prosa (Paratexte oder prädikatlos elliptische Reihungen, sozial codierte Schlagwörter und Namen) über feuilletonistische Verfahren bis hin zu (an der Technik des Disc-Jockeys geschulter) *Mon-*

⁴ Nicht, dass die soeben erwähnten Texte generell unter dem Label der »Pop-Literatur« verhandelt würden – grundsätzlich ist dies nicht der Fall; sie sollten es jedoch, wenn der partikulare Zugang Fiedlers zu dieser Frage als begriffliche Grundlage genommen wird. Welche deutschsprachigen Autor_innen von der gegenwärtigen akademischen Forschung demgegenüber zum Kanon der Pop-Literatur gezählt werden, kann exemplarisch an dem Band *Popliteratur. Eine Einführung* abgelesen werden. Vgl. Hecken u.a. 2015.

tage-Technik und den spontanen öffentlichen Kontexten der ‚Poetry slams‘ (*Stegreifdichtung*) reicht. Spannungserzeugende narrative Verfahren sind dagegen, im Unterschied zum ‚Neuen Erzählen‘ und zur Trivilliteratur, für Pop-Literatur eher untypisch. Obwohl ihre Autoren die beschriebenen Medien- und Werbestrategien oft auch selbst bedienen, zielt Pop-Literatur nicht notwendig auf ein ganz breites Massenpublikum, eher auf eine ausdifferenzierte Szene zwischen je aktuellen Modewellen des Entertainments und elitären Zirkeln postmoderner Kunst (Baßler 2003: S. 123).

Fiedlers Verständnis einer postmodernen Pop-Ästhetik unterscheidet sich mit seiner Emphase auf den Mythos, auf das Misologische und schließlich Drastische damit nicht nur fundamental von den Parametern klassizistischer oder modernistisch-hochkultureller Ästhetiken, sondern ebenso von einer Vorstellung von Pop-Ästhetik, die als konstitutive Merkmale Oberflächlichkeit und Künstlichkeit ansieht (vgl. Hecken 2013). Während für Fiedler – wie erwähnt – der »Traum, die Vision, *ekstasis* [...] wieder die wahren Ziele der Literatur geworden« (Fiedler 1994: S. 37) sind und damit der postmodernen Pop-Literatur und -kultur, heißt es in Heckens Reflexionen über Pop-Ästhetik in krassem Widerspruch zu Fiedler: »Die Grundhaltung von Pop ist anti-ekstatisch« (Hecken 2013: S. 8). Die Frage nun, wie sinnvoll die Verschränkung von Pop, Pop-Literatur, Populärkultur und Drastik letztlich ist, kann an dieser Stelle nicht erschöpfend geklärt werden. Fakt ist aber, dass diese Verbindung, die Fiedler vornimmt, kein Einzelfall darstellt. Wenn Nik Cohn in seinem Klassiker *Awopbopalooop alopbamboom. The Golden Age of Rock* über *Sergeant Pepper* der BEATLES schreibt, dass dies ausdrücklich kein Pop sei – »it did work in itself, it was cool and clever and controlled. Only, it wasn’t much like pop« –, dann deckt sich sein Verständnis von Pop mit dem Fiedlers, denn: »It wasn’t fast, flash, sexual, loud, vulgar, monstrous or violent. It made no myths« (Cohn 2001: S. 144).⁵ Während für Fiedler in *Giving the Devil His Due* »[t]he chief value of majority literature« – und da-

⁵ Schließlich greift auch Dirck Linck in seinen Überlegungen zur Drastik auf diesen Sachverhalt zurück, wenn er festhält, dass »Populärkultur und Pop Art sich gleichermaßen angezogen zeigten von Drastik« (Linck 2008: S. 53).

mit ist für ihn Pop-Literatur gemeint⁶ – darin liege, uns zu erinnern »what all literature is really about«, macht er in der nachfolgenden Spezifizierung unmissverständlich klar:

The function of literature is not to enable us to transcend the flesh [...]. Literature teaches us to remain faithful to our animal existence, to those dark gods, dark only because we have shrouded them, to the dark side of our deepest ambivalence toward violence, toward sex [...] toward, our secret selves, toward the daylight deities we are proud to boast we honor alone (Fiedler 2008: S. 24).

Wie anders, um nicht zu sagen konträr, klingen dagegen die etablierten Definitionsversuche von Pop-Literatur, wenn das Augenmerk auf die Texte von Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre oder Alexa Hennig von Lange gelegt wird; da liest man auf die Frage *Was ist Pop-Literatur?* Antworten wie:

Als vergleichsweise ›langsames‹ Medium überlässt die Popliteratur den schnelleren audiovisuellen Medien den intensiveren und *sinnlicheren* Wirklichkeitsbezug. Sie zieht sich auf ihre Stärken zurück, nämlich die flüchtigen Momente eines Konzertes oder des Diskobesuchs aus der Sekundärbeobachtung heraus zu *reflektieren* (Frank 2003: S. 7).

Aus diesen beiden vorhandenen theoretischen Definitionsträngen über Pop sprechen letztlich zwei kaum zu versöhnende Grundhaltungen, die unmittelbar mit der Tatsache verbunden sind, ob das, was hier als Drastik bezeichnet wird, nun ein konstitutives Merkmal dieses Ausdrucks darstellt oder nicht.⁷

⁶ »What I will be describing is what is called sometimes Mass Culture, a term to which I have no objections, though I would really prefer to speak of it as “Majority” Culture–“Modern Majority Culture.” But nobody seems to know what I mean when I say that, so I’ll settle for “Popular” or simply “Pop Culture” (Fiedler 2008: S. 13).

⁷ Wenn Jost Hermand eher negativ und Rainald Goetz emphatisch-positiv festhalten, dass Pop »alles [sei], was knallt« (Hermand 1971: S. 13; Goetz 1992: S. 145), ist dies analytisch zwar eine wenig differenzierte Kategorisierung, weist aber wenigstens durch die darin ablesbare Betonung einer spezifisch performativen Qualität Anknüpfungspunkte zu drastischen Verfahrensweisen auf. Man erinnere sich zudem wie es bereits in Jetteles Lexikoneintrag zum Lemma ›drastisch‹ von 1835 interessanterweise heißt, dass die drastischen und nicht nach dem guten Geschmack funktionierenden Theatercoups »Knalleffecte« seien (vgl. Jetteles 1835: S. 216).

Zwischen Brinkmanns und Rygullas *Acid. Neue amerikanische Szene* und *Tristesse Royale* liegt somit nicht nur ein spürbarer kulturhistorischer Abstand, sondern eine höchst differente poetologische Sicht auf das, was Pop-Literatur bedeutet.⁸ Dass dabei die neueren Definitionen nicht unumstritten sind, lässt sich bezeichnenderweise am Drastiktheoretiker und Pop-Literaten(?) Dath ablesen, der mit Blick auf die deutsche »pop-literarische« Produktion der 1990er Jahre in dezidiert kritischem Ton schreibt:

Popliteratur entsteht nicht, indem ich meine Platten und alten Plastikspielsachen schlecht und recht nacherzähle oder beide mit meiner an sich herzlich uninteressanten Sozialisationsgeschichte verrechne, sondern auf denjenigen Feldern der Literatur, wo Massenkonsymsymbole, US-»Kulturimperialismus« und andere schicke Sachen mit schriftstellerischen Können kollidieren. Wer die neuen Plaudertalente und Windschnittigen unter den deutschen JungschreiberInnen im Ernst für »Pop« erachtet, glaubt wahrscheinlich auch, Til Schweiger sei ein »Star« (Dath 2000).

An einer anderen Stelle wird Dath noch deutlicher in seiner Ablehnung dieses neueren, akademisch geprägten Pop-Begriffes und knüpft dagegen wiederum an Momente an, die in Fiedlers Thesen entscheidend sind. Dath schreibt:

Pop nämlich meint, seit Intellektuelle an ihm mitwirken, was ungefähr von der »Gegenkultur« der späten Sechziger/frühen Siebziger an der Fall ist, etwas Inhaltliches und nichts Demographisches – jede Art von Kultur, die, anders als das bürgerliche Kunsterlebnis des »interesselosen Wohlgefallens«, nicht auf Kanon und Partitur, sondern auf Involviertheit, Emphase, Fan-Riten und Identifikation setzt, im Guten wie im Bösen (Dath 2007: S. 85).

Was an den zusammengetragenen Stellungnahmen sichtbar wird, ist, dass die in sich widersprüchliche Mehrdeutigkeit des Pop-Literatur-Begriffes, analog

⁸ Eine poptheoretische Binnendifferenzierung in eine subversive Pop I Phase (1960-1980) und eine pseudo-gegenkulturelle Pop II Phase (1980-), wie sie etwa Diederichsen vornimmt, ist zwar nützlich mit Hinblick auf die Erhellung gewisser gesellschaftlicher und künstlerischer Paradigmenwechsel, bringt uns in der Frage nach der Relation von Drastik und Pop jedoch nicht weiter. Die Frage etwa, ob die Pornographie die »eigentliche Pop-Art« (Fiedler) darstellt, oder aber in ein von der Pop-Literatur zu unterscheidendes System gehört, bleibt weiterhin bestehen.

zu dem der Populärkultur, vor allem eines ist: ein akademisches Schlagwort.⁹ Es ist hier nun nicht der Ort um über die Frage zu entscheiden, was Pop-Literatur sinnvollerweise sein sollte und was nicht. Dennoch müssen hier einige skizzenhafte Bemerkungen erlaubt sein. Wenn es nämlich stimmt, dass, wie Enno Stahl bemerkt, die von der akademischen Betrachtung ausgewählten und zu Pop-Literatur getauften Texte (von Brinkmann bis Eckhart Nickel) »weder inhaltlich noch motivisch, weder methodisch noch auch nur strategisch-taktisch« in Einklang zu bringen sind (Stahl 2014), müsste die von Stahl rhetorisch formulierte und selbst beantwortete Frage: »Darf man angesichts so verschiedener Ausdrucksweisen noch von *einer* Popliteratur sprechen? [...] Möglicherweise nicht« (Stahl 2014) unwiderruflich zum Ausgangspunkt jeder weiteren Beschäftigung mit dem Thema werden – um überzeugende Lösungsvorschläge zu entwickeln.

Eine *feldtheoretisch* orientierte Betrachtungsweise von Pop-Literatur würde nun zur Klärung dieses Problems zuallererst bei der Untersuchung der Position des literarischen Feldes innerhalb des Feldes der Macht¹⁰ ansetzen, nicht nur um zu erkennen, welchen Stellenwert die literarische Produktion innerhalb eines spezifischen soziohistorischen Kontextes hatte, sondern auch um zu klären, was für Formen von Literatur überhaupt im Bereich des Möglichen gewesen sind, oder aber etwa durch politische Zensurmaßnahmen exkluiert und verboten waren. Sodann wäre eine Untersuchung der inneren Struktur des Feldes, d. h. der relevanten Positionierungen innerhalb der historischen Feldkonstellation vorzunehmen. Es wäre also nicht nur zu fragen, was und wie von Brinkmann, Ralf-Rainer Rygulla, Jörg Fauser und Jürgen

⁹ Vgl. zum Problem des Pop-Literatur-Begriffes beispielhaft: Schumacher 2011. Einen Überblick über die verschiedenen Poetiken der Pop-Literatur liefert auch Marcus S. Kleiner: Vgl. Kleiner 2013.

¹⁰ »Das Feld der Macht ist der Raum der Kräftebeziehungen zwischen Akteuren oder Institutionen, deren gemeinsame Eigenschaft darin besteht, über das Kapital zu verfügen, das dazu erforderlich ist, dominierende Positionen in den unterschiedlichen Feldern [...] zu besetzen« (Bourdieu 2008: S. 342). Bourdieu meint damit also den gesellschaftlichen Ort, an dem die ökonomische, politische und kulturelle Elite eines Staates um die Deutungshoheit kämpft und den unterschiedlichen Feldern unterschiedlich hohe Anerkennungsgrade zubilligt.

Ploog in den 1960er Jahren geschrieben wurde, sondern vor allem gegen was und wen angeschrieben wurde, d. h. also gegen welche zu diesem Zeitpunkt als legitim (oder illegitim) angesehenen Vorstellungen von Literatur. Schließlich wären auch Fragen nach dem Habitus der jeweiligen Akteure von Bedeutung, da je nach gesellschaftlicher Laufbahn und der Position im Feld eine Disposition vorherrscht, die zu diesem Zeitpunkt hegemoniale Vorstellung von Literatur zu stabilisieren oder aber tendenziell zu revolutionieren.

Feldtheoretisch wäre erst dann überzeugend von einer Pop-Literatur zu sprechen, wenn im Ergebnis plausibel gemacht werden könnte, dass Autoren wie Brinkmann, Thomas Meinecke, Rainald Goetz, Christian Kracht und Benjamin von Stuckrad-Barre eine *homologe* Position in der inneren Feldstruktur einnehmen. Dieser Homologieanspruch wäre unmittelbar verknüpft mit inhaltlich-motivischen und stilistischen Aspekten, würde diese aber als Selektionskriterium nicht absolut setzen (über einen reinen Formalismus also hinausgehen), denn ausschlaggebend wäre die sich über den Stil und Inhalt vermittelnde Position im Rahmen einer ausdifferenzierten Feldlogik. In dieser Frage sind Fiedlers Überlegungen nun bereits in einem wesentlichen Punkt gewinnbringender als so manch späterer Kategorisierungsversuch. Denn mit seiner Emphase auf Pop-Literatur als Überbrückung von high und low und der Verwendung drastischer Elemente sind Parameter angegeben, mit denen man produktiv arbeiten könnte; nur müsste dafür zuvor untersucht werden, was jeweils zu welchem Zeitpunkt im Feld literarischer Produktion als »hoch« (vergleichsweise hoher Autonomiegrad, viel spezifisch symbolisches Kapital, wenig ökonomisches Kapital) und was als »niedrig« (vergleichsweise geringer Autonomiegrad, wenig spezifisch symbolisches Kapital, hohes ökonomisches Kapital) fungiert. Ob Brinkmann und Kracht also beide Pop produzieren, hinge davon ab, ob beide einen Platz in dem von Pop markierten Produktionsraum in ihren jeweiligen historischen Feldkontexten einnehmen.

Dass Pop dabei nicht generell den Bereich zwischen einer eingeschränkten, hochkulturellen Produktion und einer kulturellen Massenproduktion meint, d. h. jegliche Form eines Midcult, wird aus Fiedlers Überlegungen bereits deutlich. Pop sei insofern von einer »literature of the middle ground« (Fiedler

1971: S. 424) unterscheidbar, als Letztere (von ihm auch als Produkt eines »genteel middling mind« bezeichnet) gerade dadurch gekennzeichnet sei, dass sie aus pädagogisch-politischen Beweggründen eine Zensur drastischer Sujets vornehme: »It is really the portrayal of crime and horror (and less usually sex) that the enlightened censors deplore« (Fiedler 1971: S. 412). Aus dieser Angst vor dem »instinctual and the dark, [...] of the death and guilt« (Fiedler 1971: S. 424) resultiere eine von Pop klar zu unterscheidende Form von Literatur, und zwar

a standard kind of literature, the literature of slick-paper ladies' magazines, which prefers the stereotype to the archetype, loves poetic justice, sentimentality, and gentility, and is peopled by characters who bathe frequently, live in the suburbs, and are professionals. Such literature circles mindlessly inside the trap of two themes: unconsummated adultery and the consummated pure romance (Fiedler 1971: S. 424).

*

Paradigmatisch lässt sich nun diese spannungsreiche Dichotomie in der Frage, ob Drastik und Pop-Literatur zusammen zu denken sind, an der Rezeption und im Umgang mit Bret Easton Ellis' Roman *American Psycho* veranschaulichen. Dem Gros der vernichtenden Rezensionen amerikanischer Literaturkritiker kurz nach Veröffentlichung des Romans steht nicht nur die beachtenswerte ökonomische Erfolgsgeschichte des Buches gegenüber, sondern auch die offene Bewunderung von Seiten zeitgenössischer deutscher »Popliteraten«, die Dath im obigen Zitat im Visier gehabt haben dürfte. So macht etwa Christian Kracht, der für viele Literaturkritiker und -wissenschaftler mit seinem 1995 publizierten Roman *Faserland* den Beginn einer neuen deutschen Pop-Literatur gemacht haben soll, keinen Hehl daraus, was er Ellis' Roman zu verdanken habe:

Ellis brachte mich unter anderem auf die Idee zu "Faserland". Ich ließ 1995, im Jahr in dem "Faserland" erschien, sein Buch "American Psycho" hier in Deutschland indizieren, damit nicht so viele Leser den immensen Einfluss merken. Nein, nein, das stimmt nicht (lacht) – aber es gibt in "American Psycho" einige fast unerträglich lange Passagen, in denen der Held Patrick Bateman darüber referiert, wie genial Whitney Houston, Genesis und Huey Lewis & The News seien. Sechzig Seiten der Verehrung für Whitney Houston.

So eine Mise-en-abyme wollte ich schreiben, so ein Spiegelkabinett erschaffen. Und das ging nur durch sehr konventionelles Erzählen. Dort bin ich dann auch hängen geblieben. Bret Easton Ellis, er ist natürlich auch ein Trickster« (Poschardt 2009).

Bei allem ironischen Unterton, der aus Krachts Aussagen herauszuhören ist, sind die Anleihen an Ellis’ Roman tatsächlich unübersehbar. Auch in Krachts Roman haben wir es mit einem Yuppie zu tun, der keine Geldprobleme besitzt, der viel auf Partys unterwegs ist und die ihm begegnenden Menschen zumeist auf zynische Weise durch die Perspektive eines in diesem Fall ehemaligen Mitarbeiters eines Lifestyle-Magazins namens *Tempo* beurteilt (vgl. Ernst 2005: S. 72.). Eng verbunden mit der Bewunderung Krachts für die ausführliche und ausufernde Berichterstattung populärkultureller Gegenwartspänomene in Ellis’ Roman, ist die Begeisterung von Florian Illies – einem weiteren Vertreter der deutschen Pop-Literatur der 1990er Jahre – für den unübersehbaren Katalogcharakter des Textes. Vermutlich wie kein Roman zuvor, beschreibt Ellis immer wieder die im Text auftauchenden Gegenstände als das, was sie im Kontext einer versnobten Gesellschaft – wie die des Protagonisten Patrick Bateman – sind, nämlich zum Fetisch gewordene Markenartikel. Illies schreibt dazu in *Generation Golf*:

Ende der achtziger Jahre erschien in Amerika der Roman *American Psycho* von Bret Easton Ellis, der uns weniger wegen der blutrünstigen Gewaltphantasien interessierte als wegen der Dokumentation des Markenfetischismus unserer Generation. Jede Socke einer handelnden Person wurde einer bestimmten Firma zugewiesen und seltsames Verhalten sofort auf die unpassende Krawatte zurückgeführt. Damals war es aber noch nicht so weit wie 1999, als Harald Schmidt im Wiener Burgtheater Auszüge aus Bret Easton Ellis vorlas – hätte er es damals gemacht, hätte man das noch in hundert Jahren als Gründungsveranstaltung unserer Generation feiern können. Weil es aber eben noch zehn Jahre dauern sollte, kam glücklicherweise vorher Christian Kracht (Illies 2001: S. 154).

An diesen beiden Bemerkungen lässt sich mindestens zweierlei ablesen: Zunächst wird deutlich, wie Ellis’ Roman explizit zu einem Paradigma der ei-

genen pop-literarischen Tätigkeit erklärt wird.¹¹ Zugleich aber ist nicht zu übersehen – und bei Illies wird dieser Sachverhalt evident – wie sehr die Verwendung von Drastik in ihrem engen wirkungsästhetischen Sinne gerade *nicht* von Interesse ist, obwohl gerade dieser Aspekt maßgeblich zur Bekanntheit von *American Psycho* beigetragen hat. Aus begriffshistorischer Sicht ist somit der Umstand zu betonen, dass *American Psycho* sich – bei aller Weiterführung pop-literarischer Formen, die schließlich in Definitionen eingegangen sind – grundlegend von der hier angerissenen deutschen Pop-Literatur der 1990er Jahre unterscheidet. Der Grund, warum im Folgenden eine genauere Analyse des Romans vorgenommen wird, liegt in diesem besonderen paradigmatischen Charakter begründet. Von Vertretern der neueren deutschen Pop-Literatur sowie der Pop-Literaturforschung aufgrund der dort exzessiven Thematisierung gegenwartskultureller und konsumgesellschaftlicher Phänomene als Pate bzw. Startpunkt deklariert, ist *American Psycho* zugleich mehr. Der Roman ist klar im Lichte der Fiedlerschen Pop-Literatur-Thesen zu sehen, denn er exerziert nicht nur eine obsessive und ironisierende Archivierung der kommerziellen Gegenstände der Konsumgesellschaft durch, sondern beteiligt sich durch den Einsatz emphatischer Drastik aktiv an der Forderung Fiedlers, das »Sakrileg« zu begehen.

¹¹ Auch bei Baßler heißt es in diesem Kontext: »Die neuere Pop-Literatur beginnt mit B. E. Ellis in Amerika (,Less than zero‘, 1985; ,American Psycho‘, 1991) und N. Hornby in England (,High Fidelity‘, 1995)« (Baßler 2003: S. 124).

2 Bret Easton Ellis’ *American Psycho*

Gibt es aber überhaupt ein Beispiel dafür, wie Drastik [...] gleichsam unverschnitten, funktioniert? [...] Vielleicht hast du schon einmal von einem Roman namens »American Psycho« (1991) des amerikanischen Schriftstellers Bret Easton Ellis gehört.
(Dietmar Dath, *Die salzweißen Augen*)

a) Zwischen unrealistischem Unsinn und großer Allegorie

»Die Modernität beginnt mit der Suche nach einer unmöglichen Literatur«, notiert Roland Barthes an einer Stelle mit Blick auf Flauberts Prosa, und sah in ihr eine Literatur, die »ihre eigenen Konventionen angreift und sie wütend zu zerstören sucht« (Barthes 2006: S. 35). Der vom 26-jährigen Bret Easton Ellis’ 1991 publizierte Roman *American Psycho* kann aus einer konventionellen Perspektive als einer dieser Versuche einer »unmöglichen« Literatur angesehen werden, die auf gleich mehrfache Weise irritieren müssen. Dass der Roman teilweise in einem ganz pejorativen Sinne als »unmöglich« wahrgenommen wurde, zeigt sich an den Deutungskämpfen rund um den Roman, die in ihren den Text ablehnenden Variationen absolut vernichtend ausfallen. Ellis’ Geschichte eines gutaussehenden, ebenfalls 26-jährigen Wall Street Bankers namens Patrick Bateman, den wir zwar ab und an in seinem Büro erleben dürfen, doch nie zu arbeiten scheint,¹² basiert im Wesentlichen auf der detaillierten Beschreibung von Batemans Körperpflege, seiner Besuche von Fitnessstudios, Partys und High-class Restaurants, seiner Vorliebe für popmusikalische Mainstreamphänomene und schließlich seiner kaltblütigen Vergewaltigungs- und Abschlachtungsorgien unschuldiger Frauen (sowie Obdachloser, Hunde und sogar Kinder). Vor allem unmittelbar nach Erscheinen des Romans war die Kritik derart fundamental und destruktiv, dass der junge Autor, der mit seinem Debütroman *Less Than Zero* kurze Zeit zuvor noch

¹² Martin Weinreich hält in diesem Kontext fest: »The only business activities described are lunches in expensive restaurants, a demonstration that socializing is the only labor being exerted« (Weinreich 2004: S. 65).

überaus positiv rezipiert worden war, sichtlich davon mitgenommen konstatierte: »I had no idea the novel would provoke the reception it's gotten, and I still don't quite get it« (Cohen 1991).

Die Gründe für eine schonungslose Abrechnung sind dabei schnell aufgeführt: Der Roman verletzt auf zu vielen Ebenen die konventionelle Vorstellung von dem, was gute Erzählprosa gemeinhin ausmacht. Zweifellos erscheint der Roman defizitär in einem Bereich, der zu den wichtigsten traditionellen Qualitätsmerkmalen in der Bewertung epischer Prosa gehört, nämlich in seiner narrativen Dimension. Wir haben es in *American Psycho* offenkundig mit keiner ernsthaften sujethaltigen Entwicklung des Protagonisten zu tun; es trifft allein schon in diesem Sinne zu, dass man hier nicht von einem *psychologischen* Roman sprechen kann. Der Protagonist und Erzähler Patrick Bateman vollzieht eine Reihe immer wiederkehrender und im Grunde gleichbleibender Handlungen, ohne dass diese einen Entwicklungscharakter offenbaren. Immer wieder besucht er Restaurants, geht ins Fitnessstudio, hält sich ohne zu arbeiten an seinem Arbeitsplatz auf, verpasst keine Folge der *Patty Winters Show*. Schließlich vergewaltigt und tötet er, ohne dass in all diesen Ereignissen eine substanzielle intradiegetische Veränderung auszumachen wäre. Nicht nur die moralischen Grenzübertritte, die der Roman durch seine vielfachen gewaltpornografischen Stellen durchexerziert,¹³ sind somit der Stein des Anstoßes für Kritik gewesen. Der Roman wurde nicht nur durch moralisch-pädagogische Konsekrationsinstanzen disqualifiziert, sondern ist ebenso vehement von literaturwissenschaftlicher und -kritischer Seite aus für gescheitert erklärt worden. So schreibt etwa der amerikanische Literaturkritiker R. Z. Sheppard in seiner Rezension im *Time Magazine*:

Barely distinguishable chapters are stuffed with the brand names of expensive suits, shoes and wristwatches, endless spoofs of nightclubs and restaurants and rambling reviews of pop records . . . Instead of a plot, there is a tape-worm narrative that makes it unnecessary to distinguish the beginning of the novel from its end. Many readers will not have the stomach to get past the

¹³ Die Zensur des Romans etwa durch die deutsche Bundesprüfstelle ist hierfür ein anschauliches Beispiel. Vgl. zum Zensururteil und der daran ablesbaren impliziten Vorstellungen von Kunst und Nicht-Kunst auch Ohmer 2000: S. 47ff.

middle. By that time, the novel's narrator, Patrick Bateman, is in full graphic babble about his adventures as a serial killer . . . to write superficially about superficiality and disgustingly about the disgusting and call it, as Ellis does, a challenge to his readers' complacency does violence to his audience and to the fundamental nature of his craft (Sheppard 1990).

Da ein Eingehen auf die kontroverse Rezeptionsgeschichte mittlerweile zum unverzichtbaren Bestandteil einer jeden Auseinandersetzung mit *American Psycho* geworden ist,¹⁴ soll an dieser Stelle kein ausuferndes Referat der literaturkritischen Stimmen stehen; stellvertretend soll stattdessen Donna Lee Brien zu Wort kommen, die in ihrem Artikel *The Real Filth in American Psycho* eine zutreffende Beobachtung aufstellt, wenn sie schreibt: »After its release, *American Psycho* was almost universally vilified and denigrated by the American critical establishment. The work was criticised on both moral and aesthetic/literary/artistic grounds« (Brien 2006). Daraufhin resümiert und veranschaulicht sie die Spannbreite der Kritik und ihre unterschiedliche Schwerpunktsetzung:

Critics found it 'meaningless' (Lehmann-Haupt C18), "abysmally written ... schlock" (Kennedy 427), "repulsive, a bloodbath serving no purpose save that morbidity, titillation and sensation ... pure trash, as scummy and mean as anything it depicts, a dirty book by a dirty writer" (Yardley B1) and "garbage" (Gurley Brown 21). Mark Archer found that "the attempt to confuse style with content is callow" (31), while Naomi Wolf wrote that: "overall, reading *American Psycho* holds the same fascination as watching a maladjusted 11-year-old draw on his desk" (34). John Leo's assessment sums up the passionate intensity of those critical of the work: "totally hateful ... violent junk ... no discernible plot, no believable characterization, no sensibility at work that comes anywhere close to making art out of all the blood and torture ... Ellis displays little feel for narration, words, grammar or the rhythm of language" (23). These reviews, as those printed pre-publication, were titled in similiary unequivocal language: "A Revolting Development" (Sheppard 100), "Marketing Cynism and Vulgarity" (Leo 23), "Designer Porn" (Manguel 46)

¹⁴ Vgl. dazu exemplarisch das Kapitel *Publikationsgeschichte und Rezeption* in Voßmann 2000: S. 21-31.

and "Essence of Trash" (Yardley B1). Perhaps the most unambiguous in its message was Roger Rosenblatt's "Snuff this Book!" (3) (Brien 2006).¹⁵

Wie man sieht, werden die angeführten Defizite des Textes dabei auf allen erdenklichen Strukturebenen gesucht: Wenige Motive würden immer wieder auf ähnliche Weise durchdekliniert, ein schlechter Plot, flachbleibende Figurenzeichnung, wenig oder nichtssagende Einschübe über Popmusik, welche die ohnehin dürftige narrative Architektur des Romans weiter aushöhlten, elendig lange Aneinanderreihungen von Markenartikeln und schließlich die (für die literarische Kanonkultur) weit überdurchschnittlich brutalen und ekelhaften Beschreibungen von Sex-, Folter- und Mordszenen; all diese Elemente haben schließlich selbst wohlwollende Kritiker wie Norman Mailer dazu gebracht, den Roman in seiner technischen Umsetzung als gescheitert anzusehen (vgl. Mailer 1999: S. 1065-1078).

Wie bereits im Donna Lee Brien Zitat angeklungen, bezeichnen Teile der disqualifizierenden Kritik den Roman als »unrealistisch«. »So etwas kann es in der Wirklichkeit doch nicht geben«, lautet in diesem Sinne der zugrundeliegende Kritikpunkt. So konstatierte etwa Peter Plagens, dass es unmöglich sei, dass die von Patrick Bateman vollzogenen blutrünstigen Verbrechen zu keiner Zeit von keiner Stelle aus bemerkt würden (Plagens 1991: S. 58) und Terry Teachout bemängelte:

Anyone who knows anything about serial killers knows that all of this is perfect nonsense. They are weak, nondescript, maladjusted loners who kill women in order to satisfy their twisted sexual longings, not Masters of Universe with a taste for human flesh (Teachout 1991: S. 46).

Es erscheint nur eine Frage der Zeit gewesen zu sein, bis sich vom Gegenteil überzeugte Analysen entwickelten und sich mitunter auf minutiöse Weise

¹⁵ Schon an dieser Stelle wird man allein rezeptions- und wirkungsästhetisch festhalten können, dass der Roman schnell (teilweise noch vor seinem Erscheinen) und sehr stark (siehe die Urteile), eben wie ein *Drasticum* gewirkt hat. Dabei ist die in Form und Inhalt unübersehbare Nähe der vernichtenden Aussagen über *American Psycho* mit der von Schlegel angeführten drastischen, aber illegitimen Kulturproduktion frappierend. Die Formulierungen der Kritiker lassen sich wie Parallelstellen zu Schlegels disqualifizierenden Urteilen über Werke, die auf mehr »ästhetische Energie« gehen, lesen (vgl. KFSA 1: 253).

auf den Wirklichkeitscharakter der als unrealistisch bezeichneten Vorkommnisse im Roman fokussierten. So schließt Ursula Voßmann in ihrer Arbeit diesen Streitpunkt mit den Worten ab:

Batemans Motiv ist folglich die triebhafte Lust zu töten. Er befriedigt damit sein Verlangen nach Macht und Kontrolle über andere. Die Forschung hat durch zahlreiche Untersuchungen entsprechende Veranlagungen bei real existierenden Serienmördern nachgewiesen [...] So unwahrscheinlich es zunächst erschien, daß ein junger erfolgreicher Harvard-Absolvent aus reicher Familie ein Serienmörder sein soll, so offensichtlich wird doch, daß Bateman genau in das Raster des typischen Soziopathen paßt [...] Die vorangegangene Untersuchung hat zum einen gezeigt, daß *American Psycho* bis hierhin als Roman schlüssig ist, daß sich Bret Easton Ellis bei der Zeichnung des Serienmörderphänomens stark an der Wirklichkeit orientiert und offensichtlich genauestens recherchiert hat. Realität und Fiktion vermischen sich miteinander und sind kaum voneinander zu unterscheiden (Voßmann 2000: S. 52-59).

Auch wenn es in gewisser Weise ehrenvoll erscheint, gegen die offenkundig unglaubwürdige Handlungslogik des Romans und den unzuverlässigen Erzählerstatus¹⁶ zu argumentieren, um dem Text einen referenziellen Wert zu geben, das Gros der positiven Kritiken übergeht diesen Aspekt und konzentriert sich auf eine Lesart, die *American Psycho* als große Allegorie auf die hyperrealistisch-postmoderne Oberflächlichkeit unserer westlichen Konsumwelt versteht. Für Nora Rawlinson ist klar, dass »the horror does not lie in the novel itself, but in society it reflects« (Rawlinson 1991: S. 147). In einem Artikel über die Verfilmung von *American Psycho* urteilt Merten Worthmann – dabei bezugnehmend auf die verfahrenstechnischen Eigenheiten des Romans: »Ellis walzte Batemans oberflächliches Palaver wie dessen stumpfes Wüten so monoton und brutal auf bald 500 Seiten, dass sein mondänes Monster zu einer Chiffre wurde für den eisigen Hedonismus der Konsumgesellschaft« (Worthmann 2000). Für Martin Büsser steht fest:

Der ›American Psycho‹ ist ein einziger Spiegel einer auf bloßen Profit und Oberfläche angelegten Kultur – er demonstriert dies sogar dermaßen moralisch platt, daß auch noch dem flüchtigen Leser auffallen müßte: ›Pervers‹ (so

¹⁶ Der Aspekt des unzuverlässigen Erzählens wird im Folgenden noch einmal gesondert zur Sprache kommen.

Schiffirin) ist nicht dieser Roman, sondern die Gesellschaft, von der er handelt (Büsser 2000: S. 67).

Schließlich ist auch für Voßmann klar, dass *American Psycho* den Niedergang Amerikas dokumentiere (vgl. Voßmann 2000: S. 16). Das hinter diesen Lesarten gemeinsam postulierte große Signifikat des Romans ist das der radikalen Gesellschaftskritik an einer aus den Fugen geratenen, im Baudrillard'schen Sinne postmodern-hyperrealen Welt. Aus dieser zweifellos nachvollziehbaren Perspektive könnte bereits der Titel in seiner deiktischen Funktion als Resümee, als das Signifikat des Textes schlechthin gelten: In seiner allgemeinen und unpersönlichen Form könnte der Titel *American Psycho* die Unpersönlichkeit und damit Verallgemeinerbarkeit Batemans widerspiegeln.¹⁷ Ebenso könnte das als Motto voranstehende Dostojewski-Zitat als der gelenkte Versuch zum allegorischen Lesen verstanden werden, sodass die verhandelten Geschehnisse als Resultat der gesellschaftlichen Widersprüche unserer postmodernen, westlich-kapitalistischen Konsumkultur erscheinen. Bezeichnenderweise zitiert Ellis nämlich die folgenden, wenig zweideutigen Zeilen aus Dostojewskijs *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*:

Both the author of these *Notes* and the *Notes* themselves are, of course, fictional. Nevertheless, such persons as the composer of these *Notes* not only exist in our society, but indeed must exist, considering the circumstances under which our society has generally been formed (Ellis 2006: S. 1).

Es ist bemerkenswert, dass kein Kritiker, der – wie oben angerissen – den Roman aufgrund seiner vermeintlich unrealistischen Handlungslogik disqualifiziert hatte, diesen auch ohne interpretatorische Höchstleistung zu erkennenden Wink aufgegriffen hat, um wenigstens die Möglichkeit einer anderen Lesart in Betracht zu ziehen, die sich nicht an den Wahrscheinlichkeitspostulaten und psychologischen Gepflogenheiten des konventionellen literari-

¹⁷ Offenkundig verweist der Titel, in Verbindung mit der im Roman porträtierten und mit relativ viel ökonomischen Kapital ausgestatteten Gesellschaftsschicht, auf den von Henry Adams erstmals (1841) auf den Begriff gebrachten Mythos vom *American Dream*. Ebenso ist der Titel in Kombination mit dem Namen des Protagonisten Patrick Bateman als eine eindeutige Anspielung auf Alfred Hitchcocks *PSYCHO* zu sehen. Vgl. zu diesen beiden in der Forschung etablierten Konnotationen auch exemplarisch Voßmann 2000: S. 114ff.

schen Realismus orientiert. In diesem Kontext erscheint es wesentlich plausibler, den allein durch das Motto implizierten gesellschaftskritischen Unterton ernstzunehmen, wie es Martin Büsser tut: »Ein Blick auf die Eingangszitate, die dem Roman als Motto vorangestellt sind«, genüge bereits, »um zu wissen, wie ›American Psycho‹ gelesen werden soll – als ein engagiertes, gesellschaftskritisches und anklagendes Werk« (Büsser 2000: S. 68). Analog zu dieser Rezeptionsweise könnte noch der von Büsser nicht näher erwähnte Anfang sowie das Ende des Romans aufgegriffen werden, die ihrerseits eindeutige Dante-Paraphrasierungen darstellen und an die stark allegorische Struktur der *Göttlichen Komödie* anzuknüpfen scheinen.¹⁸

Gerade die Verteidiger des Romans sehen die Qualität des Textes vornehmlich in seiner symbolischen und allegorischen Ausdruckskraft. Anja Ohmers Beurteilung ist hier ein weiteres anschauliches Beispiel. In ihrer Arbeit über die Zensurmechanismen der Bundesprüfstelle und der sich dahinter verbergenden klassisch idealistischen Kunstauffassung schreibt sie abschließend über *American Psycho*:

American Psycho ist ein analytisches Buch, kein didaktisches. Der appellative Zug tritt vor der emotionslosen Berichterstattung zurück. Szenen der Grausamkeit werden bruchlos in die Normalität hineingeschnitten. Durch die reportagenhafte Schilderung wird gezeigt, daß das Monströse gewöhnlich wird, das Gewöhnliche monströs ist. Die übliche Einteilung in Gut und Böse greift hier nicht mehr. Verbrechen sind nichts Absonderliches mehr, verübt von aus der Gesellschaft ausgeschlossenen Außenseitern. Verbrechen finden vor aller Augen statt, keine Polizei greift ein, keine Reue, keine Ächtung der Gesellschaft findet statt. Das Verbrechen steckt in der konkreten Existenz, in jedem von uns. Das Motiv für ein Verbrechen ist sekundär. Der Zufall bestimmt das Leben (Ohmer 2000: S. 51).

Die Tatsache, dass Ellis' Erzählung dramaturgisch daran »krankt«, keine überzeugende Plot-Struktur aufzuweisen, man könnte mit Barthes auch da-

¹⁸ Während *American Psycho* mit den Worten beginnt: »ABANDON ALL HOPE YE WHO ENTER HERE« (Ellis 2006: S. 6) liest man bei Dante: »LASST JEDE HOFFNUNG, WENN IHR EINGETRETEN« (Dante 2000: S. 14). Zum Schluss heißt es bei Ellis: »THIS IS NOT AN EXIT« (Ellis 2006: S. 399) und bei Dante: »So haben, da sie keinen Ausweg fanden / Zuerst vom Feuer sich in dessen Stimme / Verwandeln müssen sich seine Schmerzensworte« (Dante 2000: S. 104).

von sprechen, dass sie keine ernsthafte Exposition und Enthüllung eines signifikanten Rätsels auf der Ebene des hermeneutischen Codes durchführt,¹⁹ kann – wie gesehen – aus einer allegorischen Perspektive ins Positive verkehrt werden. So könnte man pointiert resümieren: Was der Text an realistischer Glaubwürdigkeit einbüßt, gewinnt er an allegorisch-symbolischer Wahrhaftigkeit. Den Text als Kritik an der gegenwärtigen Konsumgesellschaft zu lesen, ist nun offenkundig den »entgegenkommenden Sinn« (Barthes) aufzugreifen, den der Autor selbst mehrfach in Statements zu seinem Roman angeboten hat. Als Reaktion auf die vernichtende Kritik an seinem Roman entgegnete Ellis dementsprechend an einer Stelle: »This is a work of fiction and should speak for itself [...] But clearly there are metaphors here. Bateman's actions and especially his reactions to what he does symbolize, at least to me, how desensitized our culture has become toward violence« (Cohen 1991).

Bevor es nun um die Frage nach der Kontextualisierung der Drastik des Romans geht, sollen zunächst einige kritische Bemerkungen bezüglich der gerade zitierten, gängigen allegorisch verfahrenen Interpretationen des Romans erlaubt sein, die ihre Legitimation zum Teil aus dem redundanten und informationsreichen Schreibstil ziehen. So wird man fragen können, welche Funktion etwa die maßlose und sich perpetuierende Aufzählung von Markennamen besitzt, wenn wir davon ausgehen, »daß eine Erzählung ausschließlich aus Funktionen besteht« (Barthes 2007: S. 109)? Für die symbolische Lesart indes steht fest: sie *repräsentieren* die Oberflächlichkeit der Yuppie-Kultur der 1980er Jahre. Sie werden mit anderen Worten als Zeichen einer der Realität beraubten Mediengesellschaft gedeutet, die jegliche Tiefendimensionalität vermissen lässt. In dieser von Baudrillards Hyperrealismus-Theorie inspirierten Deutung reiht sich dann auch die omnipräsente Oberflächlichkeit Batemans ein, die sich in seinen Verrichtungen (Workout, Restaurantbesuche, *Patty Winters Show* gucken, Vergewaltigen, Morden etc.) und in seinen Klassifizierungsmustern äußert (Menschen werden grundsätzlich und unterschiedslos immer gemäß Äußerlichkeiten beschrieben).

In gespielter Naivität könnte man sich jedoch fragen, ob für die Evokation einer Kritik an einer oberflächlichen und sinnentleerten Konsumkul-

¹⁹ Vgl. zum »hermeneutischen Code«: Barthes 1987: S. 21.

tur nicht auch ein Drittel der Markennamen (und aller anderen Repräsentationen moderner Konsumkultur) genügt hätte? Ist, allgemeiner gesprochen, nicht gerade das Andeuten und nicht das Ausbuchstabieren einer Sache schon immer Voraussetzung einer symbolischen Lesart?²⁰ So wäre eine Analyse der ersten vier Kapitel (*April Fools, Morning, Harry’s, Pastels*) in der Lage zu zeigen, wie auf der symbolischen Ebene alles präfiguriert ist, was von Interpretationsseite auf den gesamten Roman ausgedehnt wird. Schon hier ließen sich alle gesellschaftlichen Signifikate herauslesen, die für den Roman emphatisch hervorgehoben werden. Wir lernen schon hier mehr als genug über Patrick Bateman und seinen »Freund« Timothy (telling name) Price kennen, um den dargestellten Handlungsverlauf auf der Ebene der Konnotationen als eine satirisch-ironische Kritik der oberflächlichen amerikanischen Konsum- und Yuppiekultur der 1980er Jahre zu lesen.²¹ In diesem Kontext ist es nachvollziehbar, wenn im Rahmen literaturkritischer Beiträge auf den Sachverhalt einer äußerst redundanten Gesamtstruktur abgehoben wird und aus einer Perspektive, die sich an eine klassische Handlungsentwicklung orientiert, Sätze fallen müssen wie: »Because much of Patrick’s world is one of brand names, a tedious amount of time is devoted to who’s wearing and/or

²⁰ Dieses Problem kann auch in die entgegengesetzte Richtung formuliert werden. Dass etwa die konkrete Arbeit Batemans nicht dargestellt wird, könnte als ein klares Zeichen für diese Interpretation gelten. Man könnte meinen, durch das Aussparen entstünde der Eindruck, dass es um Gesellschaftskritik gehe (die neureichen Yuppies verrichten eine so nicht-nennenswerte Tätigkeit, dass sie sich dadurch von weiten Teilen der arbeitenden Bevölkerung noch weiter entfernen). Und wäre es in dieser symbolischen Lesart nicht zumindest fraglich, ob die Abwesenheit der Arbeit wirklich das beste Mittel ist, um den Auswuchs eines außer Kontrolle geratenen Kapitalismus (und den Bereich einer solchen Gesellschaftsschicht) zu kritisieren? Wäre nicht gerade das detaillierte Beschreiben des Wall Street Bankers Bateman bei seiner Arbeit nicht sogar geeigneter gewesen, um die Unmenschlichkeit eines solchen Psychopathen wie Bateman und damit auch eines Teils der Gesellschaft zu unterstreichen?

²¹ Konstitutive semantische und formale Elemente, die den Roman auszeichnen, lassen sich bereits in diesen ersten Kapiteln identifizieren: Vertauschungen, Spiegelungen, das Erzeugen von Listen, eine an eine Filmkamera erinnernde Erzählperspektive, der ostentative Einsatz von Redundanzen, Oppositionsverhältnisse wie Wall Street Banker (»Yuppie«) vs. ökonomisch schlechter gestellter Figuren mit der damit verknüpften Verachtung (Obdachloser, Taxifahrer, Künstler) etc.

owns what – so much so that one could read the first page, then skip to page 131 without missing a thing« (Krolczyk 1991). Damit ist nun freilich kein durchschlagender Einwand gegen die Allegorese als *die* adäquate Lesart des Romans formuliert, aber doch zugleich klar darauf hingewiesen, dass für diese Form der Lektüre ein Bruchteil des Textes ausreichend gewesen wäre.

Die Fragen in diesem Zusammenhang zielen letztlich auf eine paradox anmutende Eigenschaft der Ellis'schen Schreibweise, denn obwohl die Figur der Wiederholung eine klassisch rhetorische Verdeutlichungsform darstellt, ist sie bei Ellis gepaart mit einer Beschreibungs- und Detaillierungswut, die dazu führt, dass sich das Dargestellte nicht nur förmlich aufdrängt, allegorisch gelesen zu werden, sondern zugleich auch einen den Sinn des Textes betreffenden Verdunklungsprozess provoziert. Man erinnere sich in diesem Zusammenhang an Lessings Losung: »dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel zu binden, und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen« (Lessing 1974: S. 25). Den Roman symbolisch-allegorisch zu interpretieren, heißt implizit, aus den vielen erratischen Stellen, die sich auf diese Weise einstellen, letztlich Katalysen zu machen, d. h. funktionelle Anhängsel einer davon abtrennbaren Handlungsfolge, sei diese noch so monoton und redundant. Die Kritiker_innen des Romans haben somit eine nicht so leicht von der Hand zu weisende Tatsache auf ihrer Seite, und zwar dass der Text nicht so recht in der proklamierten großen Parabolik und Allegorik aufgeht. Das hier und dort vorgetragene Lob an *American Psycho* als gelungene Allegorie auf die Missstände moderner, westlich-kapitalistischer Konsumgesellschaft ist auf diese Weise zugleich eine moralisch-pragmatische Bändigung des Textes.²²

Bei aller Sympathie für diese letztlich ideologiekritische Interpretation des Textes, die im Folgenden durch die eigene Untersuchung an mehreren Stellen gestützt sein wird, ist nicht zu übersehen, wie dem *dekontextualisierenden, sinndestabilisierenden* Potenzial der von Ellis inszenierten Drastik zu

²² Liest man den Roman ausschließlich auf diese Weise, besitzt er in Jay McInerneys *Bright Light, Big City* (1984) gewissermaßen einen intelligenteren Vorläufer, da dieser bei vergleichbarer Thematik in der Schreibweise wesentlich moderater ausfällt.

wenig Beachtung geschenkt wird, wenn allen kritischen Stimmen, die den Roman aufgrund seiner »gewaltverherrlichenden« Passagen für gescheitert erklären, letztlich eine finstere Fehllektüre unterstellt wird.²³ Beide Perspektiven, d. h. die »realistische« in ihrer positiven und negativen Bewertung, sowie die symbolisch-allegorische, unterdrücken zu gleichen Teilen auf recht unbefriedigende Weise einen partikularen Aspekt der »Monströsität« des Textes. Denn es ist die radikal durchexerzierte Schreibweise, die, angetrieben durch Redundanz und Detaillierung, eine funktionelle Kombinatorik offenbart, welche jenseits symbolischer und referentieller Lesarten angesiedelt werden kann und gemäß der hier herausgearbeiteten poetologischen und ästhetischen Merkmale nicht anders als *drastisch* bezeichnet werden kann.

b) Der routiniert-parasitäre Gebrauch der Diskurse – Ellis' Poetik der Überschwemmung I

Das Detail ist in den Rang der Struktur erhoben worden.
(Roland Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur*)

Zu den auffälligsten strukturellen Merkmalen des Romans gehört die Aufnahme unterschiedlicher Diskurse, man könnte auch sagen antipathischer Codes, die durch die im Text vorhandene Kombinatorik einer Resemantisierung unterworfen werden. Was heißt das? *American Psycho* besteht zu einem wesentlichen Teil aus wenigen unterscheidbaren diskursiven Blöcken, nämlich: a) der ausufernden Beschreibung von Markenartikeln, die einer Werbesprache folgen; b) popjournalistischen Streiflichtern, die sich einer gehobenen poptheoretischen Ausdrucksweise bedienen, und c) den Sex- und Gewaltpassagen, die auf minutiöse Weise die Prinzipien einer pornographisch-emphatischen Drastik befolgen, wie sie hier ausgearbeitet wurden. Die von

²³ Es sei hier ausdrücklich erwähnt, dass es in diesem Kontext weder um die Ergreifung einer moralisch motivierten Position für oder gegen den Roman, noch um eine andere, letztgültige Interpretation des Romans geht, sondern um den Versuch einer textualistischen Erklärung, warum *American Psycho* an den explizit drastischen Stellen als Satire und auf der Ebene des Symbolischen scheitern kann.

Bateman geführten Dialoge können aus dieser Perspektive als eine Amalgamierung aus den unterschiedlichen diskursiven Blöcken verstanden werden, die gelegentlich mit politisch korrekten Aussagen (vgl. z. B. Ellis 2006: S. 15-16) oder pseudo-romantischen Ausführungen (vgl. Ellis 2006: S. 331-343) angereichert werden.

Obwohl ein rudimentäres narrativ-dramatisches Strukturprinzip insofern erkennbar ist, als die blutrünstigen Sex- und Mordszenen quantitativ betrachtet erst nach dem ersten Drittel des Textes eingeführt werden, entsteht der Eindruck, dass der Roman insgesamt von einer Beliebigkeit der Übergänge geleitet ist.²⁴ Geordnet nach einem einfachen chronologischen Prinzip, das zweieinhalb Jahre erzählter Zeit umfasst, werden vielfach disparat erscheinende Szenen in insgesamt 59 Kapitel aneinandergereiht, welche die Vorstellung einer organischen, handlungsgetragenen und kausal motivierten Entwicklung einer Geschichte unterlaufen. Das Gemeinsame dieser Passagen, so die vorliegende Überzeugung, liegt nun nicht in der Erzeugung einer konventionellen realistisch-kohärenten Plot-Struktur, ebenso wenig in der Möglichkeit begründet, diese einem festen Signifikat zuzuordnen. Die Äquivalenz dieser Passagen liegt in einer Schreibweise der Redundanz und *Detailbessenheit*, mit der die verhandelten Gegenstände und Ereignisse beschrieben werden, mit dem Resultat, dass diese eine eigene, Ellis'sche Poetik

²⁴ Büsser weist dem Text in diesem Zusammenhang eine Systematik zu, die strenggenommen nicht sehr zutreffend ist, wenn er postuliert: »Die von Bateman verfaßten Essays über Genesis (die *späten* Genesis!), Whitney Houston und Huey Lewis & The News schließen jeweils an ein besonders blutrünstiges Kapitel an. Der Kontrast von belanglos positiver Musik und negativer Lust, andere Menschen unter langwierigen Qualen zu töten [...] könnte drastischer nicht gewählt sein (Büsser 2000. S. 74-75). Bei genauerer Betrachtung folgt das Kapitel über GENESIS zwar auf das erste Kapitel, in welchem Bateman eine Person umbringt (einen Obdachlosen), doch im Vergleich zu den späteren Darstellungen gehört diese Szene sicherlich nicht zu den blutrünstigsten (vgl. Ellis 2006: S. 126-132). Des Weiteren, und dies ist für Büssers These schwerwiegender, trifft es nicht zu, dass das HUEY LEWIS & THE NEWS Kapitel im Anschluss an Mord- und Vergewaltigungsszenen anschließt, sondern vielmehr an das actiongeladene Kapitel des Romans *Chase Manhattan*, in welchem zwar Bateman ebenfalls Morde verübt, diese aber gemäß den Parametern des klassischen Actionfilms nicht im Zentrum stehen, sondern überlagert werden von den weiteren Ereignissen, die während Batemans Flucht vor der Polizei geschehen (vgl. Ellis 2006: S. 347-353).

konstituieren, die zwischen Allegorik und emphatischer, sich einem Symbolismus verweigernder Drastik oszilliert. Die popjournalistischen Einschübe und die ausufernden Beschreibungen der Markenartikel, die von Ellis auf eine parasitäre Weise gebraucht werden, stellen aus der hier eingenommenen Perspektive eine fortschreitende Antizipation des Drastischen dar, das in den Vergewaltigungs- und Mordpassagen schließlich kulminiert, und dem gesamten Text eine andere Qualität zu verleihen vermag.

*

Bekanntlich ist in der Logik der Werbung die konnotierte Botschaft die *eigentliche*, die unter gegebenen Voraussetzungen, d. h. bei Vorhandensein des nötigen kulturellen Wissens, normalerweise immer zuerst wahrgenommen wird. Um was es sich bei der Werbeanzeige, dem Werbespot oder -plakat auch handeln mag, die Botschaft, die in erster Linie transportiert wird, lautet gängiger Weise: *Unser Produkt ist das beste seiner Art.*²⁵ *American Psycho* ist nun von Beginn an durchsetzt von einer solchen *Werbegrammatik*, die sich immer wieder scheinbar als Substanz einer Sequenz darstellt. So erleben wir gegen Ende des ersten Kapitels eine Szene zwischen Patrick Bateman, Timothy Price und Evelyn, die sich wie eine etwas skurrile Parfümwerbung ausnimmt:

“Have you been gaining weight, Tim?” Evelyn asks thoughtfully. She studies Tim’s head in the mirror and says, “Your face looks ... rounder.” Timothy, in retaliation, smells Evelyn’s neck and says, “What is that fascinating ... oder?” “Obsession.” Evelyn smiles flirtatiously, gently pushing Timothy away. “It’s *Obsession*. Patrick, get your *friend* away from *me*.” “No, no, wait,” Timothy says, sniffing loudly. “It’s not *Obsession*. It’s ... it’s ...” and then, with a face twisted in mock horror, “It’s ... oh my god, it’s *Q.T. Instatan!*” (Ellis 2006: S. 21)

Am eindrücklichsten sind dabei die Passagen, die auf eine überdurchschnittliche Weise von der Werbesprache durchdrungen sind; dazu gehören ganz besonders die Kapitel *Morning* und *Rat. Morning* etwa, das zweite Kapitel

²⁵ So schreibt Barthes an einer Stelle: »Jede Werbung *sagt* das Produkt (das ist ihre Konnotation), aber sie *erzählt* etwas anderes (das ist die Denotation)« (Barthes 2007: S. 185).

des Romans, erscheint wie eine übertriebene Extension der gerade zitierten Passage. Inhaltlich geht es um Batemans Selbstbeschreibung seiner ausschweifenden Morgentoilette, bei der Bateman selbst durch die detailbesessene Beschreibung einer Vielzahl vorhandener Gegenstände in dessen Appartement in den Hintergrund rückt. So heißt es etwa über den Prozess der Zahnreinigung:

Then I use the Probright tooth polisher and next the Interplak tooth polisher (this in addition to the toothbrush) which has a speed of 4200 rpm and reverses direction forty-six times per second; the larger tufts clean between teeth and massage the gums while the short ones scrub the tooth surfaces (Ellis 2006: S. 26).

Über das von Bateman benutzte Shampoo:

Vidal Sassoon shampoo is especially good at getting rid of the coating of dried perspiration, salts, oils, airborne pollutants and dirt that can weigh down hair and flatten it to the scalp which can make you look older. [...] On weekends or before dates I prefer to use the Greune Natural Revitalizing Shampoo, the conditioner and the Nutrient Complex. These are formulas that contain D-panthenol, a vitamin-B-complex factor; polysorbate 80, a cleansing agent for the scalp; and natural herbs (Ellis 2006: S. 26).

Und über den Fernseher:

The painting overlooks a long white down-filled sofa and a thirty-inch digital TV set from Toshiba; it's a high-contrast highly defined model plus it has a four-corner video stand with high-tech tube combination from NEC with a picture-in-picture digital effects system (plus freeze-frame); the audio includes built-in MTS and five-watt-per-channel on-board amp (Ellis 2006: S. 25).

Nur allzu deutlich evozieren diese Stellen vor dem geistigen Auge des Rezipienten die von der telemedialen Werbung eingeführten Werbebilder,²⁶ und bereits gegen Ende des ersten Kapitels wird diese Form literarischer Mimi-kry auf eine selbstreflexive Weise explizit, wenn Bateman während des Masturbierens auf den realen Ursprung dieses Idioms verweist, die Werbung: »I masturbate, thinking about first Evelyn, then Courtney, then Vanden and

²⁶ Man schaue sich etwa den Vidal Sassoon shampoo Werbespot von 1989 an, der zudem in den Hauptrollen augenscheinlich zwei Personen aus dem Business-Feld besitzt und damit eine weitere interessante Äquivalenz zu Bateman sichtbar wird.

then Evelyn again, but right before I come—a weak orgasm—about a near-naked model in a halter top I saw today in a Calvin Klein advertisement« (Ellis 2006: S. 24).

Weitere Textbeispiele, die gemäß dieser Werbegrammatik aufgebaut sind, könnten zahlreich aufgeführt werden, doch bereits hier kann die Frage aufgestellt werden, um was es genau in diesen Passagen geht? Diese Sequenzen stellen keine klassischen Handlungsabfolgen dar, da die dort herausfilterbaren Handlungen (ein Shampoo benutzen, eine Creme ausprobieren, sich im Spiegel betrachten etc.) syntagmatisch durch eine ungewöhnlich hohe Anzahl an Details in ihrer Wertigkeit erschüttert werden. Diese in Massen auffindbaren Zusatznotationen tragen nichts Substanzielles zum Plot bei. So würde man etwa dem Toshiba »TV Set« noch eine gewisse Funktion zusprechen, wenn diese Passage nicht durchdrungen wäre von lauter Zusatzinformationen, welche die Aufmerksamkeit von den Gegenständen und Handlungen weglenkten. Wenn sie etwas übermitteln, dann in erster Linie die Vermeidung eines klassischen Realismus, der zwar konstitutiv von funktionslosen Details lebt, hier aber gleichsam zerstört wird durch eine ostentativ übertriebene Detaillierung. So referenziell diese Passagen aus der Perspektive eines literaturtheoretischen Realismus gelesen werden können, durch die hyperrealistische, d. h. extrem detailgenaue Verfahrensweise, die Ellis bis zum Schluss durchexerziert, geraten diese in den Bereich des »Phantasmatischen« (Barthes). Sie tendieren dazu, den dargestellten Gegenstand oder die dargestellte Handlung in ihrer Bedeutung in den Hintergrund treten zu lassen und auf ihre eigene Gemachtheit hinzuweisen.²⁷ Diese Zusatznotationen haben gerade keinen ornamentalen Charakter, sie schmücken in rhetorischer Hinsicht nicht einfach nur einen substanziellen Sachverhalt aus, um ihn möglichst wirkungsvoll in Szene zu setzen; sie selbst werden durch die schiere Quantität, in der sie aufgeföhren werden, zur Substanz des Erzählten.

²⁷ Ein derartiges antipsychologisierendes Verfahren ist maßgeblich verantwortlich für die Realismuskritik am Roman, denn glaubwürdige Figuren werden gemeinhin antithetisch zu Ellis' Bateman definiert und sollen gerade nicht flach, oberflächlich, statisch, einseitig ausfallen.

Die zahlreichen Beschreibungen der Markenartikel sind nicht einfach nur semantisch signifikant; durch ihre schiere Quantität siedeln sie sich jenseits des signifikativen Bereichs auf der Ebene des Diskurses an. Was Barthes auf die omnipräsente Form der Inversion bei Proust bezieht, trifft mit anderen Auswirkungen auf *American Psycho* zu, wenn es heißt: »Diese Eintragungen sind so häufig, sie werden so konstant auf die unterschiedlichsten Personen, Gegenstände, Situationen und Sprachen angewandt, daß man berechtigt ist, darin eine Diskursform zu sehen, deren zwanghaftes Auftreten rätselhaft ist« (Barthes 2012: S. 302). Diese Form, die der ganzen Struktur von *American Psycho* zugrunde liegt, kann als eine durch Redundanz, Detaillierung und Hyperbolik eintretende *Überschwemmung* des Plots verstanden werden. Ebenso wie Barthes dabei der Inversion bei Proust einen Rätselcharakter attestiert, bleibt auch die Frage nach der Funktion dieser *Überschwemmung* bei Ellis mehrdeutig.

Das minutiöse und stetige Aufzählen bestimmter Gegenstände, Marken und ihre extrem detailverliebte Beschreibung besitzt einen klar *katalogischen* und weniger narrativen Charakter. Sie bedeuten eine Eintragung dieser alltäglichen Dinge in das Archiv der Kultur, die innerhalb der Literatur in dieser Vehemenz bis dato wohl nicht anzutreffen ist.²⁸ Anstelle einer handlungstragenden Geschichte rückt auf diese Weise eine Archivierungsleistung der Gegenwartskultur in den Vordergrund, die in der Nachfolge als ein heraus-

²⁸ Vgl. zu diesem Aspekt in *American Psycho* auch Baßler 2005b: S. 110ff.

gehobenes verfahrenstechnisches Merkmal der neueren Pop-Literatur angesehen werden kann.²⁹

Komplementär zu dieser weniger hermeneutisch-sinnzentrierten als kulturpoetologisch-textualistischen Beobachtung einer partikularen Archivierungsleistung, könnten Verfechter einer Realismusthese hier auch vom Einsatz einer *referentiellen Symbolik* sprechen. Das Aufgreifen der Werbesprache wäre damit wesentlich mit dem Hinweis darauf verbunden, dass das professionelle Anpreisen der Waren in unserer massenmedialen Welt genauso funktioniert – wie ein Blick in den strukturellen Aufbau von Werbespots bis heute weitgehend belegt.

Eine ähnliche, aber zugleich klar unterscheidbare Perspektive ergibt sich, wenn der Blick sich auf den erzählerischen Gesamtzusammenhang richtet, den *American Psycho* darstellt. In diesem Falle wird eine als *diegetische Symbolik* klassifizierbare Lesart identifizierbar, in der die zitierten Passagen gemeinsam mit den anderen überaus zahlreichen Beschreibungen diverser Gegenstände (besonders Kleidung und Musik) in der abstrahierenden Formel vom Motiv des sinnentleerten Marken- und Statusfetischismus münden. Denn diese Passagen erzählen von den Produkten (Probright tooth polisher, Vidal Sassoon shampoo, digital TV set, etc.), *preisen* sie aber offenkundig nicht an, sondern sind Markierungen für das aus den Fugen geratene Leben einer spezifischen Gesellschaftsschicht, für die der Begriff des Yuppies geprägt wurde. Durch den syntagmatischen Zusammenhang wird das allgemeine Konnota-

²⁹ Auch dieses Verfahren wird bereits ganz zu Anfang des Romans überdeutlich inszeniert, so wenn Patrick Batemans Kollege Timothy Price nach einem Blick in die Tageszeitung über die Defizite des modernen Alltagslebens in Form eines langen Monologes schwadroniert: »In one issue—in *one issue*— let's see here ... strangled models, babies thrown from tenement rooftops, kids killed in the subway, a Communist rally, Mafia boss wiped out, Nazis [...] baseball player with AIDS, more Mafia shit, gridlock, the homeless, various maniacs, faggots dropping like flies in the streets, surrogate mothers, the cancellation of a soap opera, kids who broke into a zoo and tortured and burned various animals alive, more Nazis [...] whoa wait, more Nazis, gridlock, gridlock, baby-sellers, black-market babies, AIDS babies, baby junkies, building collapses on baby, maniac baby, gridlock, bridge collapses [...] Diseases! [...] Alzheimer's, muscular dystrophy, hemophilia, leukemia, anorexia, diabetes, cancer, multiple sclerosis, cystic fibrosis, cerebral palsy, dyslexia, for Christ sakes—you can get dyslexia from *pussy*—« (Ellis 2006: S. 4f.).

tionssignifikat der Werbung, d. h. die Anpreisung der Ware, ironisch gebrochen und zu Termen eines anderen »Codes«, der als symbolisch verstanden werden kann. Ellis bedient sich der Werbelogik damit auf eine klar parasitäre Art und Weise und funktionalisiert diese um.

Dieser so umfunktionalisierten Werbesprache ist zudem eindeutig eine Reflexion über die Unfähigkeit zur Kommunikation zwischen den Figuren eingeschrieben; und zwar bis zu dem Punkt, an dem die Logik der Werbesprache die Kommunikation völlig ersetzt. Exemplarisch kann dies an einem »Gespräch« zwischen Bateman und Christopher Armstrong – einem weiteren Wall Street Banker – abgelesen werden. Als Bateman Armstrong danach fragt, wie die Bahamas seien, antwortet dieser:

“Well, Taylor,” Armstrong begins, staring at a point somewhere behind me and slightly above my head—on the column that has been terra-cotta-ized or perhaps on the exposed pipe that runs the length of the ceiling. “Travelers looking for that perfect vacation this summer may do well to look south, as far south as the Bahamas and the Caribbean islands. There are at least five smart reasons for visiting the Caribbean including the weather and the festivals and events, the less crowded hotels and attractions, the price and the unique cultures. While many vacationers leave the cities in search of cooler climates during the summer months, few have realized that the Caribbean has a year-round climate of seventy-five to eighty-five degrees and that the islands are constantly cooled by the trade winds. It is frequently hotter north in ...” (Ellis 2006: S. 137f.).

Es geht auch hier nur vordergründig um Bateman und seine Arbeitskollegen, die offensichtlich nicht in der Lage sind, miteinander ein vernünftiges Gespräch zu führen – allein die Tatsache, dass Armstrong Ellis mit einer anderen Person verwechselt (eines der Leitmotive des Romans) und ihn bei seinen Ausführungen nicht einmal anschaut, sind klare Zeichen für eine völlig gestörte Kommunikation. Parallel zu den oben zitierten Passagen tritt auch hier eine De-narrativierung des Erzählten ein, da Armstrongs Aussagen nichts anderes suggerieren, als eine Kopie eines Textes aus einer Werbebroschüre über die Karibik zu sein. Auch für weite Teile der Dialoge kann gelten, was die zuvor zitierten Beschreibungen inszenieren: die Substitution dramaturgischer, handlungslogischer und figurenpsychologischer Momente durch ein Verfahren der Archivierung gegenwartskultureller Diskurse und

Paradigmen sowie die damit einhergehende ironische Brechung ihrer kommerziellen Logiken.

Eine zur Resemantisierung der Werbesprache strukturhomologe Sequenzengruppe stellen die Passagen dar, die den popjournalistischen Diskurs aufgreifen. Auch hier haben wir es mit der hervorgehobenen doppelten Funktionalisierung von Archivierung zeitgenössischer Konsumkultur, hier in Form von Mainstream-Popmusik, und der Umfunktionalisierung eines Diskurses zu tun. Die popjournalistischen Streiflichter in den Kapiteln *Genesis*, *Whitney Houston* und *Huey Lewis and the News* weisen eine analoge Struktur auf, auch sie gehen nach der gleichen Systematik der Überfrachtung und Umfunktionalisierung einer bekannten Logik – hier der popjournalistischen Kritik – vor (vgl. Ellis 2006: S. 133-137; S. 252-256; S. 352-360.). Während der exzessive Gebrauch hyperrealistischer und an der Werbung orientierter Beschreibungen von Konsumgegenständen bereits aus Sicht einer klassischen, handlungsgetragenen Dramatik wie ein störender Fremdkörper wirkt und maßgeblich für den von vielen Rezipienten empfundenen Langeweile-Effekt verantwortlich ist,³⁰ erscheinen gerade diese drei Kapitel auf eine besondere Weise wie Dystaxien³¹ bzw. wie Digressionen im rhetorischen Sinne. Skeptiker könnten die Frage stellen, mit welcher Legitimation diese seitenlangen Lobeshymnen auf die Mainstream Popmusik der 1980er Jahre eigentlich problemlos mit Bateman zusammengebracht werden können, da der hier vorlie-

³⁰ Vgl. dazu auch Mailer, der den Roman auch in sogenannte »boredom«- und »disgust«-Kapitel aufteilt. Mailer 1999: S. 1065ff.

³¹ »Dystaxie liegt vor, [...] sobald die (logische) Linearität beeinträchtigt ist« (Bisanz 2004: S. 129).

gende Duktus des Erzählers nur schwerlich in Einklang zu bringen ist mit den restlichen Aussagen, Überlegungen und Handlungen der Figur.³²

Schreibt man nun diese Gedanken und Argumente der Figur Bateman zu, muss man sagen, dass sie nicht nur kein homogenes Subjekt konstituieren, sondern völlig unrealistisch aus der Sicht einer mimetischen Darstellung eines Subjekts sind: »Spätestens diese Essays verweisen darauf, dass es sich beim ›American Psycho‹ um einen Roman handelt, der nicht nur fiktiv, sondern regelrecht abstrakt gelesen werden möchte« (Büsser 2000a: S. 78f.), lautet deshalb auch Büssers *conclusio*. Wie im Falle der Werbesprache wird das Paradigma des Popjournalismus hier nicht einfach nur nachgeahmt, sondern *ironisch* gebrochen.³³ Auch die popjournalistischen Einschübe zielen nicht auf referenzielle Korrektheit, d. h. auf eine glaubhafte Wirklichkeitstreue; sie mimetisch zu lesen, erscheint – wie die Passagen selbst im Gesamtkontext des Romans – deplaziert. Zurecht schreibt Büsser über die Machart der »Musikreviews« aus diesem Grund auch: »Texte dieser Art, wie sie die Romanfigur Bateman verfaßt, wären in der Realität ein Unding, da Inhalt und Form einander schlichtweg ausschließen« (Büsser 2000a: S. 79). Bereits die ersten Zeilen des ersten Musikessays können dies belegen:

I've been a big Genesis fan ever since the release of their 1980 album, *Duke*. Before that I didn't really understand any of their work, though on their last album of the 1970s the concept-laden *And Then There Were Three* (a reference

³² Verstärkt wird dieser Eindruck etwa dadurch, dass diesen Kapiteln jegliche klare Sprecherzuordnung fehlt, d. h. an keiner Stelle ersichtlich wird, dass es Patrick Bateman ist, der diese Essays verfasst. Geht man nun von der gängigen Lesart aus, dass es Bateman ist, der diese Überlegungen anstellt, so steht diese dort argumentativ durchdachte positive Kritik und das damit einhergehende Gefühl einen Musikliebhaber vor sich zu haben, in Kontrast zu Batemans Aversion gegen Livemusik, die während eines U2-Konzertbesuches aufgeführt wird. Dort erklärt uns Bateman nämlich: »The concert has been dragging on now for maybe twenty minutes. I *hate* live music but everyone around us is standing, their screams of approval competing with the racket coming from the towering walls of speakers stacked over us. The only real pleasure I get from being here is seeing Scott and Anne Smiley ten rows behind us, in shittier though probably not less expensive seats« (Ellis 2006: S. 143f.).

³³ Ganz anders etwa Jon Buscall, der in seinem Aufsatz *Whose Text Is It Anyway? Authorial Discourse in Bret Easton Ellis's American Psycho* argumentiert, dass der Text frei von Ironie sei. Vgl. Buscall 1998: S. 201.

to band member Peter Gabriel, who left the group to start a lame solo career), I did enjoy the lovely ‘Follow You, Follow Me.’ Otherwise all the albums before *Duke* seemed too artsy, too intellectual. It was *Duke* (Atlantic; 1980), where Phil Collins’ presence became more apparent, and the music got more modern, the drum machine became more prevalent and the lyrics started getting less mystical and more specific (maybe because of Peter Gabriel’s departure), and complex, ambiguous studies of loss became, instead, smashing first-rate pop songs that I gratefully embraced (Ellis 2006: S. 133).

Schräg wirkt an diesen Ausführungen aus diegetischer Sicht nicht nur die Tatsache, dass a) Bateman als Wall Street Banker avanciert über Mainstream Popmusik berichten kann und b) damit eine bemerkenswerte Fähigkeit unter Beweis stellt, da diese Expertise konträr zu seiner sonst absoluten Ahnungslosigkeit und seinem Desinteresse für Kunst und Kultur verläuft;³⁴ da diese Texte eine arrivierte *Form* der Popkritik nachahmen, wirken die Urteile, die wir dort lesen, umso unglaubwürdiger. Die Ironie wird mit anderen Worten genau dort auf der Textebene evident, wo das Erzählsujet berichtet, dass die frühere Phase von GENESIS nicht die Beste gewesen sei, gerade weil sie zu »artsy«, zu intellektuell gewesen sei und »concept-laden« Alben produzierten. Das formale Niveau der Prosastruktur ist selbst bereits intellektuell und zieht unter realistischen Gesichtspunkten auch eine Affinität zum Intellektuellen im Inhaltlichen nach sich, die jedoch hier konsequent konterkariert

³⁴ Das einzige Kunstobjekt, das bei Bateman Erwähnung findet, ist ein David Onica Gemälde, das bezeichnenderweise – wie Bethany bemerkt – von ihm falsch herum aufgehängt wurde (vgl. Ellis 2006: S. 244f.). Noch vielsagender in diesem Kontext ist sein (Nicht-)Verhältnis zur Literatur. Kurz bevor der Fauxpas mit dem Onica Gemälde durch Bethany auffliegt, erfahren wir von Batemans vergeblichen Versuch, eine kommerziell erfolgreiche, nicht allzu avantgardistisch anmutende Kurzgeschichtensammlung zu lesen. In krassem Widerspruch zu den Ausführungen in den Musikessays, ist es der immer gleiche kitschige und auf die gegenwärtige Konsumkultur referierende Anfang der Erzählungen, der ihn zu sehr anwidert, um weiter lesen zu können: »I tried to read a trendy new short-story collection called *Wok* that I bought at Barnes & Noble last night and whose young author was recently profiled in the Fast Track section of *New York* magazine, but every story started off with the line "When the moon hits your eye like a big pizza pie" and I had to put this slim volume back into my bookshelf and drink a J&B on the rocks, followed by two Xanax, to recover from the effort« (Ellis 2006: S. 230).

wird durch ein argumentativ nicht zu rechtfertigendes Plädoyer für seichte und eine den Prinzipien des totalen Kommerzes unterworfenen Mainstreammusik.³⁵

Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, wie die Programmatik des Romans nicht so sehr in den expliziten Inhalten liegt, sondern in der Form. Wir haben es mit einer Schreibweise zu tun, deren Besonderheit darin liegt, dass die Beschreibungen der verhandelten Phänomene durch eine exzessive Redundanzstruktur die Aufmerksamkeit jenseits der inhaltlich-semanticen Ebene auf den Diskurs lenken. Anstelle einer tiefgründigen Plausibilisierung der Handlungen, Äußerungen und Gedanken des Ich-Erzählers (durch innere Monologe, durch Informationen über seine Vergangenheit, durch Mittel der Psychologisierung etc.), entsteht zwischen den Diskursen eine Kohärenz qua Archivierung gegenwartskultureller Phänomene und symbolischem Code, und beides ist verfahrenstechnisch von einer Poetik der Überschwemmung des Plots durch exzessive Detaillierung getragen, was dazu führt, dass nicht nur ein signifikanter Bereich der populären Gegenwartskultur festgehalten, sondern ihre parodisierende Kritik gleich mitgeliefert wird. Archivierung und Ironisierung der eingebrachten Diskurse sind die beiden herausragenden Effekte dieser detailbessenen Schreibweise, die den Handlungsverlauf durchlöchert, und die zugleich einer Technik folgt, die im Anschluss an William Burroughs als *Routine* bezeichnet werden kann, d. h. als eine »Mischung aus Rollenprosa, Gattungsparodie und narrativer Fortschreibung se-

³⁵ Ellis wendet in den Musikessay-Kapiteln damit ein Verfahren an, das möglicherweise seine bekannteste Entsprechung im politischen Kabarett besitzt. Auf geradezu rhetorisch-topische Weise werden in diesem bekanntlich Diskursformen des Politischen (Sprechweise, Gestik, Mimik etc.) imitiert, um diese dann mit konkreten Inhalten auf groteske Weise kollidieren zu lassen.

rieller Verfahren« (Baßler 2005: S. 97).³⁶ Offenkundig ist allein dieser Aspekt keine allgemein geteilte Meinung. Kritiker wie R. Z. Sheppard kommen in diesem Kontext zu dem Ergebnis, dass wir es lediglich mit einer oberflächlichen und damit nichtssagenden Schreibweise über oberflächliche Dinge zu tun hätten; Ellis somit eine ins Literarische transponierte Mimikry eines an sich bereits sinnentleerten Gegenstandsbereiches, wie es die Marken- und Konsumwelt darstelle, betreibe.³⁷ An dem hier hervorgehobenen Aspekt, d. h. an der spezifischen Strukturierung dieser Textpassagen, geht diese Beobachtung völlig vorbei, denn die ästhetische Stärke dieser Passagen liegt im Gegenteil darin begründet, dass deutlich erkennbar ist, wie ein klares Bewusstsein über die paradigmatischen Hintergründe vorherrscht und die Reflexion darüber in einer willentlich ins Extreme gehenden Ironisierung der Ursprungsdiskurse mündet. Die literarische Strategie eines routiniert-parasitären Gebrauches der Diskurse verfolgt mit anderen Worten eine kritische Funktion, die spürbar weitergeht als die einfache Tatsache, dass Bateman in »kopierten Diskursen« spricht, die »jenseits ihrer Zitatfunktion keine Aussagekraft« besäßen (Flory 2006: S. 234f.). Mit der in diesen Passagen allenthalben ablesbaren Resemantisierung erfüllt *American Psycho* einen Sachverhalt, den Linda Hutcheon als postmoderne Parodie bezeichnet. Der Umgang mit den aufgeführten Diskursen wird klar erkennbar als ein »self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement« (Hutcheon 1989: S. 1) inszeniert.

Mögen der im Text umfunktionalisierte Diskurs der multimedialen Werbung und die popjournalistischen Streiflichter durch ihre Darstellungsweise auch Irritationen in der Bedeutungsstruktur des Romans hervorrufen –

³⁶ »Routine« ist somit an dieser Stelle als ein eher selten gebrauchter, aber klar konturierter *Terminus technicus* gemeint, und unterscheidet sich signifikant von Sarina Schnatwinkels Rede von den »Routine-Kapiteln« bei Ellis, womit sie eine etwas unscharfe Umschreibung aller Passagen jenseits der von ihr sogenannten »Gewalt-Kapitel« vornimmt, in denen »Batemans Alltagsleben [...] Treffen mit Bekannten, seiner Verlobten oder Geliebten, [...] Restaurant- und Clubbesuche, seine Körperpflege, sein Markenbewusstsein und sogar sein Musikgeschmack ausführlich« dargestellt werden (Schnatwinkel 2014: S. 185).

³⁷ »But to write superficially about superficiality and disgustingly about the disgusting and call it, as Ellis does, a challenge to his readers' complacency does violence to his audience and to the fundamental nature of his craft« (Sheppard 1990).

besonders für Rezeptionen, die nach einem klassisch realistischen Modell funktionieren –, das Verfahren bleibt lesbar als Repräsentation einer symbolischen Imagination. Die Verfremdungen dieser Diskurse im Text lassen sich mit anderen Worten einerseits in das Label der postmodernen Zitat-Collage einfügen, andererseits eingliedern in allegorische Interpretationsansätze, die den Text als ein kritisches Porträt unserer gegenwärtigen Konsumgesellschaft deuten. Grundlegend für den vorliegenden Kontext ist die Beobachtung, dass die Detailbessenheit der angesprochenen Passagen zwar den Text als einen nicht-realistischen ausweist, die Konstruktion eines höheren Sinns aber befördert. Die Details rekurrieren auf unser Wissen um die eigentlichen, d. h. konventionellen Konnotationssignifikate der dargestellten Diskurse und resemantisiert sie nach einem klar erkennbaren Verfahren der Parodisierung.

Wenn man dieses bis zum Ende penetrant durchexerzierte Verfahren der Überschwemmung des Plots durch Zusatzinformationen als *das* konstitutive strukturelle Merkmal der Ellis'schen Schreibweise begreift, wird zwar die Möglichkeit einer referenziellen Lesart also geschwächt, zugleich aber suggeriert, dass der Text in einer widerspruchsfreien, zentrierten Semiosis aufgehe. Die bisher verhandelten Diskurse würden – so z. B. Büsser – zum ironisch-sarkastischen Kommentar eines weitgehend als »subjektlose Hülle« daherkommenden Protagonisten (vgl. Büsser 2000a: S. 93.). Dieser subjektzentrierte allegorische Deutungsansatz muss an dieser Stelle jedoch aus einer textualistischen Perspektive problematisiert werden. Denn der Text provoziert durch seinen idiosynkratischen Umgang mit der Instanz des Erzählsubjekts *nolens volens* eine Rezeptionshaltung, die von vielen Interpret_innen nicht einmal angedacht wird, wenn alle Dinge, die im Roman verhandelt werden, einem mehr oder weniger intakten Subjekt zugeordnet werden. Der Eindruck einer tiefen Dissoziation des Erzählsubjekts – die im Kontext der Musikessays weiter oben bereits angerissen wurde – ist derart hoch in den die Diskurse umfunktionalisierenden Passagen, dass die allgemein geteilte Ansicht, dass wir es bei Bateman mit einem emotionslosen und passiven Beobachter zu tun haben, bei genauerer Betrachtung nicht weit genug geht und nicht alle Konsequenzen aus der Schreibweise zieht. Der von der Forschungsliteratur nicht weiter erörterte Wechsel vom autodiegetischen Ich-Erzähler

zu einer extradiegetisch-heterodiegetischen Perspektive in dem Kapitel *Chase Manhattan*,³⁸ sowie die Auflösung eines klaren Erzählspekts zugunsten eines ekphrastischen Beschreibungsexzesses, der in den angesprochenen Passagen erkennbar ist, legitimiert nicht nur die Frage, ob wir es bei Patrick Bateman mit einem unzuverlässigen Erzähler zu tun haben, sondern auch die These, dass wir es stellenweise überhaupt nicht mehr mit den Ausführungen eines klassischen Erzählspekts zu tun haben. Es ist zum interpretatorischen Allgemeinplatz geworden, diese Referenzialisierungsschwierigkeiten, die sich aus den zum Teil äußerst heterogenen, nicht miteinander vereinbarenden textuellen Elementen ergeben,³⁹ als Inbegriff des Psycho- bzw. Sozopathischen zu lesen (vgl. Voßmann 2000: S. 47), wodurch die Überlegungen über die *Erzählfunktion des Ichs* im Roman unreflektiert in einem merkwürdig vormodernen Sprach- und Textverständnis verharren.⁴⁰ Dass Ellis' Poetik der Überschwemmung nicht nur zu einem entindividualisierten Erzählspekts namens Patrick Bateman führt, sondern eine Substitution des traditionellen Erzählspekts-Begriffes durch den eines *Text-Spekts*, einer *Ich-Textur* in Gang setzt, scheint vielerorts nicht bemerkt worden zu sein. Dass nicht nur die Machart der Musikessays in der »Realität ein Unding« sind (Büsser 2000a: S. 79), sondern auch, dass *alles* auf ein, wenn auch als pathologisches,

³⁸ Völlig unvermittelt heißt es in diesem Kapitel: »I've been to with Japanese clients, the cab rolling over fruit stands, smashing through a wall of glass, the body of a cashier thudding across the hood, Patrick tries to put the cab in reverse but nothing happens« und von da an ist diese Perspektive sodann in der Lage, jenseits von Batemans Erfahrungshorizont auch über Gefühle und Gedanken anderer Personen zu referieren, wenn es über einen Polizisten an gleicher Stelle lautet: »he's yelling something into his walkietalkie, *thinking* Patrick is stunned« (Ellis 2006. S. 349; Hervorhebung E.S.M.).

³⁹ Abseits der in der Forschungsliteratur vielfach diskutierten Frage, was glaubwürdig und was unglaubwürdig an den Schilderungen des Erzählers Bateman ist, existieren Passagen, die den Gedanken, dass dies alles überhaupt von *einem* Subjekt stammen könnte, schlichtweg *ad absurdum* führen.

⁴⁰ Nietzsche hätte wohl an diesem Punkt vom Festhalten am »Aberglauben der Logiker« (Nietzsche 1999, KSA V: S. 30) gesprochen. In ihrem Verbund betrachtet, operieren viele Textstellen durch ihren inkompatiblen Charakter jedoch dergestalt, dass sie Nietzsches Satz zu befolgen scheinen: »es giebt kein „Sein“ hinter dem Thun, Wirken, Werden; „der Thäter“ ist zum Thun bloss hinzugedichtet, – das Thun ist alles« (Nietzsche 1999, KSA V: S. 279).

traditionelles Zentralsubjekt hin perspektiviert wird, kann vor dem Hintergrund einer langen Geschichte einer Dezentrierung des Subjektbegriffes nur als eine strategisch gewählte Lesart verstanden werden, um symbolische und allegorische Interpretationen zu vereinfachen. Wo das Ich jedoch nur noch als *grammatische Funktion* Sinn macht, gerät die allegorische Lesart, die Batemans Verhalten als ein *pars pro toto* der »politisch sozialen Entwicklungen unter Präsident Reagan« (Voßmann 2000: S. 126) versteht, zu einer zweifelhaften Hypothese und nicht zu einem klar erkennbaren Textbefund.

Die gewaltpornografische Lexik des Romans führt dieses Prinzip der Überschwemmung nun ungebrochen fort, die zuvor beschriebenen Effekte der Ironisierung der benutzten Diskurse gelten jedoch hier weit weniger, und die allegorischen Lesarten des Textes geraten schließlich in noch viel größere Schwierigkeiten, wenn man sich auf die Machart der als drastisch klassifizierbaren Passagen konzentriert.

c) **Drastik als Störfaktor des »Postmodernen« und Allegorischen – Ellis' Poetik der Überschwemmung II**

Doch, um es kurz zu machen: jedes Wort, das weder das Verständnis fördert noch den Schmuck, kann fehlerhaft genannt werden.
(Quintilian, *Ausbildung des Redners*)

Eine der führenden Definitionen postmoderner Ästhetik basiert auf dem Paradigma der Distanz vor mimetischen Darstellungsweisen. So schreibt Peter-André Alt im Kontext seiner Auseinandersetzung mit *American Psycho*:

Postmoderne Texte sollen nicht zur Identifikation im Zeichen der Illusion führen, sondern durch die spielerische Verarbeitung heterogener Formmuster Abstand schaffen und erhalten. [...] Als zentrale Voraussetzung ästhetischer Erfahrung sichert das Kriterium der Distanz in der Postmoderne das Funktionieren literarischer Fiktion gerade dort, wo ihre Spiele die Zuverlässigkeit des Faktischen wie die Verbindlichkeit der Vernunft hinter sich lassen (Alt 2010: S. 512f.).

Für einen Großteil des Romans kann dieses Verfahren als bestimmend angesehen werden. Die »spielerische Verarbeitung heterogener Formmuster« können wir eindeutig in der Bricolage von Genres und der weiter oben ausgeführten Resemantisierung von Diskursen erkennen, die den Text formieren.⁴¹ Der Text ist zudem übertoll an Markierungen, in denen deutlich wird, dass der ontologische Unterschied zwischen faktischen Ereignissen und Fiktion im Sinne einer pathologischen Imagination des Erzählers nicht klar gezogen werden kann. Bateman ist mit anderen Worten klar als ein unzuverlässiger Erzähler anzusehen.⁴² Eng damit verbunden ist schließlich der letzte Punkt, den Alt als postmodern hervorhebt, und zwar dass eine den Plot stark beeinflussende Irrationalität vorherrscht, die aus der fehlenden kausalen und psychologischen Motivierung des Ganzen resultiert und – wie erwähnt – besonders denjenigen Interpret_innen ein disqualifizierendes Werturteil abnötigt, die den Roman strikt in Kategorien eines klassisch poetischen Realismus lesen. Es ist demnach nur verständlich, dass *American Psycho* auch als ein »postmodern classic« gelesen werden kann (Eldridge 2008: S. 19).

Alt spricht jedoch auch davon, dass die »Markenkleidung der Geschäftspartner«, »die Agonie der gequälten Opfer, die Dessous der Partnerinnen« al-

⁴¹ Neben den erwähnten Diskursen finden sich genretypische Formmuster des Thrillers (vgl. Ellis 2006: S. 347-352), des Krimis (vgl. Ellis 2006: S. 266-277), des Western (vgl. Ellis 2006: S. 44-46), der Romanze (vgl. Ellis 2006: S. 331-343), und schließlich der Pornografie und des Splatter (vgl. Ellis 2006: S. 173-175, 217, 245-247, 288-291, 303-306, 326-330, 343-346).

⁴² Neben der Information, dass Bateman zunehmend unter Drogeneinfluss steht und allein deshalb schon die Faktizität der Diegese in Frage gestellt werden muss, existieren Passagen, die ganz explizit einen Bruch in der Glaubwürdigkeit der geschilderten Ereignisse herbeiführen. So etwa, wenn Bateman während eines Mittagessens mit Bethany unvermittelt von sich gibt: »A pang of nausea that I'm unable to stifle washes warmly over me, but since I'm really dreaming all this I'm able to ask, "So you say there's no nonsmoking section? Is this correct?"« (Ellis 2006: S. 231). Vgl. für eine ausführliche Auseinandersetzung mit dieser Frage und einer plausiblen Argumentation, dass Bateman aus vielerlei Gründen als unzuverlässiger Erzähler angesehen werden sollte: Schnatwinkel 2014: S. 186f.

lesant im »Stil unbeteiligter Distanz« registriert würden (Alt 2010: S. 518).⁴³ Während bei den Beschreibungen von Batemans Morgentoilette, den Charakterisierungen der Menschen anhand von Markenkleidung bzw. -artikeln, den vor Oberflächlichkeit und ins Absurde getriebenen Dialogen sowie den pop-journalistischen Musikreviews dies durchaus der Fall ist, erscheint es nicht recht einsehbar, warum ein solcher Stil der »unbeteiligten Distanz«, und damit verknüpft eines nicht identifikatorischen postmodernistischen Schreibens, in den *Girls*-Passagen vorherrschen sollte. Es wurde bereits aus einer historischen und systematischen Perspektive unterstrichen, wie sehr Drastik auf Verfahren der wirkungsästhetischen und letztlich semiotischen Distanzminimierung aufbaut (vgl. Kapitel I, 5); es ist genau hier, in den zahlreichen und ausufernden gewaltpornografischen Passagen des Romans, wo ein Fragezeichen gesetzt werden muss, ob das von vielen geteilte Theorem der postmodernen Ästhetik, die Ellis allenthalben durchexerziere, reibungslos zutrifft. Dass zwischen allen analytisch unterscheidbaren Diskursblöcken eine mehrfach hervorgehobene Überschwemmung der narrativen Ebene durch Zusatznotationen inszeniert wird, steht außer Frage. Doch dieses formal gleichbleibende Verfahren kann bei genauerer Betrachtung nicht darüber hinwegtäuschen, dass die redundante und exzessive Detaillierung unterschiedlicher Inhalte mitunter zu gravierenden Unterschieden in der Rezeption des Dargestellten führen. Hinter Mailers tentativer Einteilung des Romans in Langeweile- und Ekel-Kapitel (vgl. Mailer 1999: S. 1065ff.) verbirgt sich mit anderen Worten eine Grenzziehung, die ziemlich genau den Sprung von einer abstraktionsfördernden »Schilderungssucht« (Lessing) zu einer dekontextualisierenden emphatischen Drastik markiert.

⁴³ Auch Voßmann schreibt: »Für Bateman unterscheidet sich die Beschreibung eines Mordes nicht von der seiner Morgentoilette, ist alles ein- und derselbe Alltag« (Voßmann 2000: S. 46f.). Unterstützung erhält diese Lesart schließlich auch vom Autor, der mehrfach darauf hingewiesen hat, dass alle Ereignisse des Romans durch dasselbe ästhetische Grundprinzip funktionierten: »it seemed clear to me that Bateman would describe these acts of brutality in the same numbing, excessive detail and flat tone that he recounts everything else – his clothing, his meals, his workouts at the gym. It seemed to me that he would not avoid telling the reader what he does when he murders people. For me, it was an aesthetic choice that made sense« (Cohen 1991).

Um die verfahrenstechnische Kohärenz und gleichzeitige Differenz zwischen den zuvor erwähnten Passagen und den Mord- und Sexszenen zu veranschaulichen, müsste idealerweise eine vollständige Wiedergabe der zahlreichen und mitunter seitenlangen drastischen Schilderungen erfolgen. Stattdessen sollen zwei Passagen zitiert werden, die nach einschlägiger Durchschau als exemplarisch für den hier zu verhandelnden Gedankengang gehalten werden. In einem der Kapitel, die lapidar mit *Girls* betitelt sind, liest man folgende Szene:

Sex happens—a hard-core montage. After I shave Torri’s pussy she lies on her back on Paul’s futon and spreads her legs while I finger her and suck it off, sometimes licking her asshole. Then Tiffany sucks my cock—her tongue is hot and wet and she keeps flicking it over the head, irritating me—while I call her a nasty whore, a bitch. Fucking one of them with a condom while the other sucks my balls, lapping at them, I stare at the Angelis silk-screen print hanging over the bed and and I’m thinking about pools of blood, geysers of the stuff. Sometimes it’s it’s very quiet in the room except for the wet sounds my cock makes slipping in and out of one of the girls’ vaginas. Tiffany and I take turns eating Torr’s hairless cunt and asshole. The two of them come, yelling simultaneously, in a sixty-nine position. Once their cunts are wet enough I bring out a dildo and let the two of them play with it. Torri spreads her legs and fingers her own clit while Tiffany fucks her with the huge, greased dildo, Torri urging Tiffany to fuck her cunt harder with it, until finally, gasping, she comes (Ellis 2006: S. 303).

Zwar ist hier bereits angedeutet, dass der Hardcore-Sex – wie in allen Passagen des Romans, die gemäß einer pornografischen Schreibweise beginnen – in brutaler Folter, Gewalt und schließlich Mord enden wird, und auf diese Weise nicht dem gängigen Zweck pornografischer Imagination entspricht (der Lusterzeugung),⁴⁴ dennoch funktionieren diese Passagen allesamt nach einem Prinzip drastischer Evidenzerzeugung, das dazu führt, »Fiktion mit

⁴⁴ So schreibt Naomi Wolf in einem ihrer Artikel dazu: »Ellis consistently and skilfully pairs scenes that are often (to this reader) very arousing, with scenes of carnage that follow as a consequence of that eroticism. The transition is so swift that the violence enters the reader while she is in a state of heightened erotic receptiveness; there has been a powerful moment of conditioning« (Wolf 1991: S. 33). Die Feuilletonkritik hat im Umfeld des Films für solcherlei Darstellungen auch den Begriff des *Torture Porn* eingeführt.

der Wirklichkeit und das Wort mit der Sache zu vertauschen« (Goulemot 1993: S. 8). Mit anderen Worten: der Einbruch von Drastik in den Text ist auch der Einbruch einer denotativen und mimetischen Deutlichkeit, die bis dato durch Mittel der Parodisierung unterlaufen wurde. Wenig später kippt die Szene ganz in eine klassisch hyperrealistische Splatter-Ästhetik:

I start by skinning Torri a little, making incisions with a steak knife and ripping bits of flesh from her legs and stomach while she screams in vain, begging for mercy in a high thin voice, and I'm hoping that she realizes her punishment will end up being relatively light compared to what I've planned for the other one. I keep spraying Torri with Mace and then I try to cut off her fingers with nail scissors and finally I pour acid onto her belly and genitals, but none of this comes close to killing her, so I resort to stabbing her in the throat and eventually the blade of the knife breaks off in what's left of her neck, stuck on bone, and I stop. While Tiffany watches, finally I saw the entire head off—torrents of blood splash against the walls, even the ceiling—and holding the head up, like a prize, I take my cock, purple with stiffness, and lowering Torri's head to my lap I push it into her bloodied mouth and start fucking it, until I come, exploding into it (Ellis 2006: S. 304).

Von einem »Stil unbeteiligter Distanz« kann hier, wie auch an anderen zentralen Stellen des Textes,⁴⁵ in Bezug auf das Erzählsubjekt nicht die Rede sein. Während Bateman in den zuvor zitierten, einer Werbelogik gehorchenden Passagen zu einem passiven Registrierautomaten degradiert wird oder als echtes Erzählsubjekt unter der mitunter konfusen Beschreibungsprosa gar ganz zu verschwinden scheint, wird er hier zum emotional verwickelten Akteur. Der Oralverkehr macht ihn ganz nervös; nachdem er Torri enthauptet hat, ist sein Penis »purple with stiffness«. Wir haben es in diesen Passagen mit einer *Selbstvergessenheit* des Erzählers zu tun, die sich in der Abwesenheit vermittelnder und distanzgenerierender Textelemente ausdrückt, wie es etwa Kommentare und Reflexionen darstellen, und die maßgeblich dadurch zustande kommt, dass die Darstellung der Ereignisse synchron mit der Sache

⁴⁵ Vgl. dazu die Christie und Sabrina Szene (Ellis 2006: S. 173-176), den Lunch mit Bethany, der in einer der brutalsten Mordszenen des Romans mündet (Ellis 2006: S. 245-247), die Christie und Elizabeth Szene (Ellis 2006: S. 288-291), die Szene mit dem anonymen Girl und der Ratte (Ellis 2006: S. 326-329), oder die »Schlachtung« Paul Owens (Ellis 2006: S. 217-219).

selbst ablaufen, ohne wertende erzählerische Distanzierung, ohne psychologische Plausibilisierung oder metafiktionale Erklärung.⁴⁶

Zwar operieren auch die anderen zuvor erwähnten Passagen – wie gesehen – mit keiner psychologisierenden oder introspektiven Erzählhaltung. Auch sie sind geprägt durch eine *unerotische* Schreibweise, in der nichts angedeutet, sondern alles in Form redundanter Detaillierung ausgewalzt wird. Eine Kohärenz zwischen diesen Passagen ist somit klar erkennbar und besteht vor allem in der Redundanzstruktur, in der Variation rekursiver Elemente sowie der darin eingebauten Ausführlichkeit, mit der die verhandelten Phänomene überflutet werden.⁴⁷ Der signifikante Unterschied jedoch zwischen diesen Passagen, der bislang nicht auf den Begriff gebracht wurde und von Alt übergangen wird, liegt in der Tatsache begründet, dass sie zwei rhetorisch unterscheidbaren Stilprinzipien folgen, die genau die verfahrenstechnische Grenze markieren, ab wann überzeugend von Drastik gesprochen werden kann. Während in keinem der unterschiedlichen Blöcke die Perspektive eines Erzählers im Mittelpunkt steht, der kohärent erzählt, die Ereignisse nach einem höheren Prinzip ordnet und aus einem zeitlichen oder emotionalen Abstand heraus bewertet, haben wir es im Fall der Werbegrammatik und der Musikessays mit einem Prinzip der Klarheit (*perspicuitas*) zu tun, in den gewaltpornografischen Passagen hingegen mit einem der Deutlichkeit (*evidentia*). Dieser Umstand hat weitreichende Konsequenzen und kann die Deutungskämpfe rund um den Roman erklären.

Die nach dem Prinzip der *evidentia* ausgestaltete Textur dieser Passagen ist zumindest so ausgestaltet, dass der Leser die vielen Informationen nicht

⁴⁶ Die Abwesenheit psychologisierender Introspektion bedeutet ein Verzicht auf den Vollzug einer vertikalen Bewegung, auf den Aufbau einer Tiefenstruktur. Das Verfahren der Psychologisierung ist ja eine Operation, die den Erzähler vom unmittelbaren Geschehen distanziert und mit ihm den Leser; eine Operation, die nicht nur dem Oberflächlichen im Sinne entsubstanzielter Waren- und Konsumwelt widerspräche (Alt, Büsser, Voßmann), sondern auch einer Schreibweise des distanzlos Anschaulichen, des Evidenten und Präsentischen (Abbate), kurz: des Drastischen.

⁴⁷ Vgl. dazu auch Alt: »Diese nach dem Muster der petrarkischen *enumeratio partium* vollzogenen Auflistung modischer Kleidungsstücke und Accessoires wiederholt sich bei Ellis in der Sterilität des mit obszöner Drastik geschilderten Geschlechtsverkehrs und im Horror der automatisierten Tötungsakte« (Alt 2010: S. 519).

dazu nutzt, um eine Sprachreflexion in Gang zu bringen, sondern um ganz Voyeur zu werden. Es geht um die Erzeugung einer gegen die ästhetische Einbildungskraft gerichteten Sensation, wodurch der Gebrauch der gewaltpornografischen Lexik nicht derart »parasitär« ist, wie die anderen zuvor beschriebenen Stellen des Textes, in denen Ellis' Verfahren der Detaillierung symbolisch gedeutet werden kann. Das epische Potenzial, das der Roman theoretisch besitzt, wird in diesen Passagen in ganz besonderem Maße zugunsten einer Logik der Bildproduktion, des affektiven Vor-Augen-Stellens in den Hintergrund gerückt, die nach einem Prinzip der filmischen Ästhetik funktionieren. Wenn Voßmann somit generalisierend davon spricht, dass »die Erzählsituation eher an die eines Films als an die eines Buches« erinnere (Voßmann 2000: S. 39), dann ist dies ohne Zweifel eine richtige Beobachtung, die der Roman durch das permanente Zitieren einer Filmsprache allenthalben untermauert, da alles »like in a movie« von staten geht.⁴⁸

Strenggenommen sind es aber erst die gewaltpornografischen Passagen des Romans, die durch ihre Machart einen Wechsel vom Lektüreszenario in das Wahrnehmungsszenario eines Films vollziehen, da sie den Sprachcharakter ihrer Textur, anders als die Werbepassagen und Musikessays, nicht hervorkehren, sondern im klassischen Stile der Evidenz und damit der Drastik *unterdrücken*. Das postmoderne Paradigma der Distanz, von dem Alt spricht, das ein amimetisches Spiel mit den Zeichen zur Grundlage habe, implodiert hier vor dem exzessiven Gebrauch einer evidenziellen Visualisierungsstrategie, die in ihrer Inszenierung drastischer Tableaus eine mimetische Rezeption geradezu aufzwingt. Dass sich für Bateman »die Beschreibung eines Mordes nicht von der seiner Morgentoilette« unterscheide und »alles ein- und derselbe Alltag« sei (Voßmann 2000: S. 46f.), stimmt somit strenggenommen nicht einmal auf der Ebene der Narration (man erinnere sich an die Emotionalität

⁴⁸ Vgl. die diversen Passagen, die auf den Film Bezug nehmen bzw. ein filmisches Szenario evozieren möchten, z. B.: »Like in a movie« (Ellis 2006: S. 3; S. 288;), »Panning down to the sidewalk« (Ellis 2006: S. 5), »but in slow motion, like a movie—the sun goes down« (Ellis 2006: S. 114); »But like in some movie, no one has heard anything« (Ellis 2006: S. 367) etc.

Batemans in den drastischen Passagen), noch weniger aber, wenn man die Effekte auf der Ebene der Textverfahren berücksichtigt.

Nun würde man es sich zu einfach machen, wenn man Alts These vom postmodernen »Stil unbeteiligter Distanz« mit Blick auf die der Drastik inhärenten, evidenziellen Anschaulichkeit der Sex- und Mordpassagen vollständig disqualifizierte. Auffallend ist nämlich die Diskrepanz, die zwischen der unbekümmerten, ja fast schwätzerischen Sprechweise des Erzählspektrums und der involvierten Figur Bateman vorherrscht. Als vielleicht anschaulichstes Beispiel dafür kann das Kannibalismuskapitel *Tries to Cook and Eat Girl* gelten (vgl. Ellis 2006: S. 343-346). Während wir zunächst auch hier im Stile drastischer Evidenzerzeugung »Zuschauer« von Batemans sadomasochistischer Veranlagung sind, erfolgt gegen Ende des Kapitels ein stilistischer Wechsel:

I spend the next fifteen minutes beside myself, pulling out a bluish rope of intestine, most of it still connected to the body, and shoving it into my mouth, chocking on it, and it feels moist in my mouth and it's filled with some kind of paste which smells bad. After an hour of digging, I detach her spinal cord and decide to Federal Express the thing without cleaning it, wrapped in tissue, under a different name, to Leona Helmsley. I want to drink the girls blood, as if it were champagne and I plunge my face deep into what's left of her stomach, scratching my chomping jaw on a broken rib. The huge new television set is on in one of the room, first blaring out the *Patty Winters Show*, whose topic today is Human Dairies, then a game show, *Wheel of Fortune*, and the applause coming from the studio audience sounds like static each time a new letter is turned. I'm loosening the tie I'm still wearing with a blood-soaked hand, breathing deeply. This is my reality. Everything outside of this is like some movie I once saw (Ellis 2006: 344f.).

An dieser Stelle, so wie an vielen anderen auch, kann eine spezifisch postmoderne Distanzierungsgehalte (und d. h. ein Bruch in der drastisch-evidenziellen Schreibweise) geltend gemacht werden, die auf einem Erzähltraktus basiert, der auf eine groteske Art und Weise die grauenhaften Schilderungen semiotisch kurzschließt mit trivialen Dingen der medialen Alltagskultur – so z. B. mit der CBS Sitcom *Murphy Brown*, einer Richard Marx CD, den *Jetsons* oder *Scooby Doo* (vgl. Ellis 2006: S. 345). Ganz im Sinne einer grotesken Zusammenführung antipathischer Codes wird dem Geschehen damit scheinbar seine Ernsthaftigkeit genommen und in den Bereich des Komischen über-

führt, und schließlich durch eine seltene selbstreflexive Aussage («This is my reality») abgerundet.

Bricht hier also der Postmodernismus im Sinne einer Nicht-Identifikation von Zeichen und Illusion doch wieder durch? Liegt hier doch »Ironie, metasprachliches Spiel, Maskerade hoch zwei« vor, der wir soeben auf den Leim gegangen sind, da es »beim Postmodernen auch möglich ist, das Spiel nicht zu verstehen und die Sache ernst zu nehmen« (Eco 1986: S. 79)? Trotz der Zusammenführung scheinbar antipathischer Codes wirken diese Passagen gerade nicht wie ein metasprachliches Spiel, wie Maskerade oder Ironie, weil sie als mimetische Repräsentationen der geistigen Verfassung Batemans lesbar sind. Mit Blick auf die Diegese, die der Roman ausbreitet, bleibt sie lesbar als referenzialisierbare Simulation eines kranken Geistes. Das Ende des Kapitels scheint dies unmissverständlich zu bestätigen, wenn es dort nach den ekelregenden Taten aus dem Ich-Erzähler herausplatzt:

The smell of meat and blood clouds up the condo until I don't notice it anymore. And later my macabre joy sours and I'm weeping for myself, unable to find solace in any of this, crying out, sobbing "I just want to be loved," cursing the earth and everything I have been taught: principles, distinctions, choices, morals, compromises, knowledge, unity, prayer—all of it was wrong, without any final purpose. All it came down to was: die or adapt. I imagine my own vacant face, the disembodied voice coming from its mouth: *These are terrible times*. Maggots already writhe across the human sausage, the drool pouring from my lips dribbles over them, and still I can't tell if I'm cooking any of this correctly, because I'm crying too hard and I have never really cooked anything before (Ellis 2006: S. 345f.).

Was zuvor noch als spielerische Groteske lesbar wäre, schlägt durch diese Konfession um in eine Dokumentation eines schon beinahe mitleiderregenden Individuums.

Freilich hat auch der Autor dafür argumentiert, dass die drastischen Passagen nach dem gleichen postmodernen Prinzip, und d. h. nach der gleichen satirisch-allegorischen Motivation zu lesen sind, wie sie in den anderen Passagen erkennbar sind:

"There seems to be a notion that when you are writing about someone killing and torturing people, especially women, you have to do it in a very earnest

and politically correct way,"he said. "But the murder sequences are so over the top, so baroque in their violence, it seems hard to take them in a literal context. And there are dozens more hints that direct the reader toward the realization that for alle the book’s surface reality, it is still satirical, semi-comic and – dare I say it? – playful in a way"(Cohen 1991).

Auch wenn selbst der Autor dachte, dass die im Text inszenierte Drastik als fester Bestandteil des postmodernen Zeichenspiels gedacht werden müsse, gelingt der Sprung von der Darstellung konkreter Elemente zu einem Abstraktum keineswegs so leicht, wie er im Falle der Parodisierung der Werbesprache und des Popjournalismus vollzogen wird. Ellis’ Motivation in der Produktion der Sex-, Folter-, Mord- und Kannibalismusszenen mag eine satirische gewesen sein, doch ist es die ästhetische Ausgestaltung dieser Passagen, das *Wie?* des Textes, das einen genaueren Blick auf mögliche Rezeptionsmuster abverlangt. Es liegt nämlich gerade in der konsequenten Anwendung drastischer Evidenz- und Präsenzerzeugung, die seine Intention konterkariert und seine vorgeschlagene Lesart defizitär erscheinen lässt.

Bei allen unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen in den Definitionen von Satire kann als kleinster gemeinsamer Nenner das Vorhandensein einer stilistischen Überspitzung und eines moralisch oder sozialkritisch motivierten Spotts über den dargestellten Gegenstand gelten. Für beide Elemente können hier schwerwiegende Störfaktoren angezeigt werden, denn erstens ist die Übertreibung in den Szenen (»so over the top, so baroque« zu sein) bekanntlich ein Merkmal drastischer Genres wie der Pornographie oder dem Splatterfilm und gerade deshalb nicht geeignet, um anzuzeigen, dass diese Stellen nicht in ihrem Literalsinn zu verstehen sind. Pornographie – ob literarische der audiovisuelle – oder der Splatter sind ebenso sehr übertrieben, ohne damit grundsätzlich eine metaphorisch-symbolische Lesart zu provozieren bzw. per se als satirisch oder parodistisch zu gelten.⁴⁹ Daran anknüpfend wird man also fragen müssen: Wo ist hier der Spott um es als Satire zu begreifen?

⁴⁹ So z. B. auch Susan Sontag, wenn sie über die Pornografie schreibt: »[T]he size of organs, number and duration of orgasms, variety and feasibility of sexual powers, and amount of sexual energy all seem grossly exaggerated« (Sontag 1969: S. 46).

Man muss nicht soweit gehen und wie Susan Sontag behaupten, dass eine »parody of pornography, so far as it has any real competence, always remains pornography« (Sontag 1969: S. 51),⁵⁰ aber in diesem konkreten Fall wären literarstrategische Entscheidungen möglich gewesen, die bei gleichbleibender Verfahrensweise zu einer *Heteronomisierung* der Drastik, d. h. zu ihrer stärkeren Kontextualisierung in ein übergeordnetes Signifikat, geführt hätten.⁵¹ Dadurch aber, dass Befunde der audiovisuellen Pornografie und des Splatterfilms sowohl inhaltlich als auch stilistisch auf eine ungebrochen-analoge Weise übernommen werden, haben wir es in erster Linie mit einem Verfahren des Pastiche und nicht der Parodie oder Satire zu tun.⁵² Das grundsätzliche Problem, das die Textur des Romans betrifft, kann so formuliert werden, dass der Sprung vom Pastiche zur Parodie oder zum Satirischen hier nicht ohne Weiteres gelingt. Aus einer formalistischen Perspektive könnte man sagen, dass das Problem in der mangelnden *Verfremdung* der durch Pornografie und Splatter zum Klischee gewordenen Schreibweise liegt. »Ellis may be using the representations to make a point about sex and violence in culture and the media«, so James Annesley, »but in doing so he produces a text that employs these representations in a way that mimics the very processes he is criticising« (Annesley 1998: S. 21). Ohne den literaturkritischen Unterton in Annesleys Aussage teilen zu müssen, ist aus einer hermeneutischen Perspektive zweifelsfrei ein signifikantes Problem angesprochen: die *Unentscheidbarkeit* von kritischer und unkritischer Aneignung drastischer Textur. Das Prinzip der Routine, das an anderer Stelle hervorgehoben wurde, gerät hier ins Stolpern, da, trotz weiterhin vorhandener Rollenprosa und narrativer Fort-

⁵⁰ Letztlich hängt dieser Aspekt wesentlich vom konkreten Verständnis des Pornografie-Begriffes ab.

⁵¹ Man stelle sich vor, dass Bateman seine Taten nicht an Menschen, sondern an Puppen durchexerziert hätte. Auch wenn die Schreibweise dabei bis ins letzte Detail gleich geblieben wäre, der Effekt wäre ein völlig anderer: eine Parodie auf den paradigmatischen Hintergrund.

⁵² »Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter« (Jameson 1991: S. 17).

schreibung serieller Verfahren, eine Gattungsparodie nicht mehr klar zu erkennen ist. Die Funktion dieser Passagen im Text ist zwar eindeutig: auf der metonymischen Ebene der Narration wird Bateman erst hier wirklich zum *American Psycho*; doch zugleich unterminieren sie die gern verabsolutierte allegorische Sinnstruktur sowie die These von der durchgehend »postmodernen« – da amimetischen – Schreibweise des Romans. Justine Ettler ist zuzustimmen, wenn sie als eine der wenigen Interpret_innen unterstreicht, dass in *American Psycho* nicht nur »postmodernist humour or parody« untrennbar verknüpft sind mit »gruesome scenes of sexualised violence«, sondern, dass dieses Nebeneinander keine Subordination des einen unter das andere zulässt: »However the abhorrent scenes cannot be fully contained by or become fused with the playful humour or parody; they are too extreme in their graphic misogyny« (Ettler 2014). Einerseits fügt sich zwar die gewaltpornografische Drastik, verstanden als Übernahme bekannter Formmuster aus der Pornografie und dem Splatter, ein in das postmoderne Verfahren der Zusammenführung heterogener Diskurse, andererseits aber fällt die dort inszenierte Drastik mit ihren distanzminierenden, affektiven, den Zeichencharakter der Zeichen unterdrückenden und damit desymbolisierenden Momenten aus dem Rahmen postmoderner Kategorien.

Für Büsser indessen untersteht auch die »Pornographisierung«⁵³ des Romans eindeutig einer Baudrillard’schen Hyperrealitätslogik, so dass die Bedeutung der Drastik in der Symbolisierung einer typisch postmodernen Thematik zu sehen sei, wie die des Verlustes einer »echten« Identität aufgrund eines Lebens, das sich völlig in einer Welt der hyperrealistischen Simulakren bewegt.⁵⁴ Büsser verweist in diesem Kontext auf den Sachverhalt, dass Bateman

⁵³ So Büssers Begriff für den Sachverhalt einer Verfahrensweise, die hier als Inszenierung emphatischer Drastik bezeichnet wird (vgl. Büsser 2000a: S. 93).

⁵⁴ »Laut Baudrillard, dessen Thesen in der New Yorker Kunstszene in den Achtzigern als besonders chic galten, befindet sich die gegenwärtige westliche Gesellschaft inmitten von Simulakren [...] Man muß diese überspitzten Gedankengänge nicht teilen [...]; auf die Lebenswelt von Patrick Bateman treffen sie allerdings voll und ganz zu« (Büsser 2000a: S. 92f.).

seine sadomasochistischen Exzesse mit einer Kamera aufzeichne⁵⁵ und zitiert zusätzlich eine der äußerst seltenen Passagen, die als *stream of consciousness* verstanden werden können und in der Bateman zu dem Schluss kommt: »... there is an idea of a Patrick Bateman, some kind of abstraction, but there is no real me, only an entity (...). Myself is fabricated, an aberration« (Ellis 2006: S. 376). Auf Basis dieser Kontextualisierung ordnet er die im Text vorhandene Drastik ein in das zuvor herausgearbeitete Signifikat, das da lautet: »Der ›American Psycho‹ ist ein einziger Spiegel einer auf bloßen Profit und Oberfläche ausgelegten Kultur« (Büsser 2000a: S. 67). Mit anderen Worten also und um in der hier vorgeschlagenen Terminologie zu sprechen, *heteronomisiert* Büsser die Drastik des Romans; als Resultat dieser Operation ist für ihn dann auch klar: »Die dem Obdachlosen ausgestochenen Augen und das Auge des Mädchens, das er über einer Feuerzeugflamme zerplatzen lässt, verweisen letztlich auf seine Blindheit, die bis zur Unkenntlichkeit zertrümmerten Gesichter der Frauen auf seine Gesichtslosigkeit« (Büsser 2000a: S. 98).

Eine solche allegorische Lesart kann strenggenommen nur überzeugen, wenn die Deutung an allen systematisch *relevanten* Textelementen durchgeführt werden kann, und genau hier liegt das Problem. Handlungsteile aus den drastischen Passagen als Symbole für eine allegorische Lesart zu deuten, wie es Büsser tut, ist deshalb nicht überzeugend, da die drastisch anschaulichen Details sich zu einem Textkörper zusammenfügen, der eindeutig *mehr* Informationen beinhaltet als eine Allegorese in der Lage wäre, sinnvoll zu integrieren. Wer auf diese Weise die These aufstellt, dass die von Bateman ausgestochenen Augen und zerstörten Gesichter der Frauen und Obdachlosen auf Batemans Blindheit und Gesichtslosigkeit, d. h. auf seine mangelnde Identität verweisen, müsste eine überzeugende Antwort auf die Fragen geben, auf was etwa der wiederholte Gebrauch des Tränengases, die vaginale

⁵⁵ »Batemans nächtliche Realität stellt diese [Porno-]Filme nach und lässt die Realität selbst wieder zum Film werden, indem er eine Kamera mitlaufen lässt« (Büsser 2000a: S. 95). Leider ist diese Beobachtung nicht verallgemeinerbar. Es ist nicht der Fall, dass Bateman seine Opfer grundsätzlich filmen würde. Während einer seiner brutalsten Gewaltorgien heißt es dazu auch explizit: »I decide not to bother with the camera tonight« (Ellis 2006: S. 328).

Einführung einer hungrigen Ratte mithilfe eines Abflussrohres⁵⁶ oder aber der grundsätzlich misogynen Grundton verweisen? Daths Erzähler trifft einen archimedischen Punkt, wenn dieser in seiner Kritik an Norman Mailers Interpretation mit Blick auf die inszenierte Drastik des Romans darauf insistiert, dass die Allegorese durch die hohe Informationsdichte des Textes in ihrer Plausibilität beschädigt wird:

Wir erfahren zu viel, als daß man das noch auf irgendwelche Abstrakta projizieren könnte, auf ›die Erfolgreichen‹, ›die Gesellschaft‹: Wäre das, was hier passiert, verallgemeinerbar, dann wären wir als Gesellschaft nicht nur erheblich schlechter dran, als wir sind, sondern wirklich am Ende (Dath 2005: S. 68).

In dem Wunsch nach interpretatorischer Kohärenz wird genau dieser Aspekt der Ellis'schen Überschwemmungspoetik nicht selten auf eine zweifelhafte Weise unterdrückt, sodass Abstraktionen vorgenommen werden, die im schlimmsten Falle das Absurde streifen.⁵⁷

Der Befund, dass der Roman nach einem Verfahren der endlosen Aneinanderreihung von Details funktioniert, muss mit Blick auf die drastischen Darstellungen also weiter ausdifferenziert werden und offenbart diesbezüglich den implizit paradoxen Aspekt, der in der Figur der *repetitio* liegt, nämlich

⁵⁶ Dieses Beispiel wird hier angeführt, nicht nur, weil dieses Bild als besonders drastisch empfunden werden kann, sondern weil Ellis der Ratte eine auffällige Relevanz zuspricht, die sich nicht zuletzt in der Tatsache ausdrückt, dass ein Kapitel des Romans den Titel *Rat* trägt (vgl. Ellis 2006: S. 306-309).

⁵⁷ So geschehen, wenn Voßmann schreibt: »Bateman, der ja als Prototypus des im Roman vorgestellten Gesellschaftskreises fungiert, repräsentiert in seiner Position als Fund-Manager an der Wall Street und als Erbe eines alt eingesessenen Firmenimperiums *den* amerikanischen Wirtschaftsführer, eine Figur, der Präsident Ronald Reagan die Schlüsselrolle für den ökonomischen Aufschwung des ganzen Landes zusprach« (Voßmann 2000: S. 112). Man mag es sich kaum ausmalen, wie es um die US-amerikanische Gesellschaft bestellt wäre, wenn – wie Voßmann zu suggerieren scheint – Patrick Bateman tatsächlich *der* Prototyp des modernen amerikanischen Managers wäre, dem Reagan in seiner neoliberalen Wirtschaftspolitik eine herausgehobene Rolle attestierte.

semantische Disambiguierung *und* Unverständlichkeit schaffen zu können.⁵⁸ Die stetig wiederkehrende, exzessive Detailbessenheit in der Beschreibung von Phänomenen der popkulturellen Mainstreamkultur folgt – wie bereits ausgeführt – einer Strategie der Verdeutlichung, die aber insofern nicht als drastisch zu bezeichnen ist, als sie, statt auf eine aggressive körperliche Wirkung, auf eine *Idee* verweist, welche die allegorischen Deutungen des Textes legitimiert. Hinter der Langeweile, die als Effekt aus diesem Verfahren resultieren kann, steht somit der Zweck der Wiederholung außer Frage: nämlich die Emphasisierung, dass es sich um eine Satire auf die werbedurchtränkte, oberflächliche und kommerzielle Mainstreamkultur handelt.

Obwohl uns nun auch in den drastischen Passagen des Textes die Informationsfülle regelrecht überfällt, folgen die Terme gewissermaßen einem anderen Code und brechen mit der Logik der Umkehrung der Konnotationssignifikate aus den anderen Passagen. Damit zusammenhängend gelingt auch die Übertragung der Szenen in die zuvor beschriebene symbolische Achse nicht. Maßgeblich dafür verantwortlich ist aber erst die penetrante Repetition der drastischen Passagen, die dazu führt, dass dem Text kein einheitliches Konnotationssignifikat zugeordnet werden kann und die allegorisch-gesellschaftskritische Lesart ihre tiefen argumentativen Risse erhält. Der wiederholte Einsatz von Drastik an dieser Stelle führt, spiegelverkehrt zu den anderen Stellen, zu einer *semantischen* Verdunkelung des Ganzen. Obwohl einerseits der gleichen Poetik der Überschwemmung folgend, sind diese Bilder nicht mehr »nur« Parodie und Satire, sondern die Transgression eines jeden Versuchs, den Text auf ein widerspruchsfreies Signifikat zu begrenzen. Statt das andernorts ablesbare Spiel mit den Signifikanten bewusst werden zu lassen, sind die drastischen Passagen durch ihre evidenzielle Verfahrens-

⁵⁸ Die Funktionen der Repetition könnten somit nicht weiter voneinander entfernt sein. Das »[m]an wiederholt, weil man nicht versteht« (Deleuze 1992: S. 339) steht in einem äußersten Spannungsverhältnis zu dem Sachverhalt, den Lotman im Kontext der Ausgestaltung der syntagmatischen Achse in der Struktur von künstlerischen Texten so formuliert: »Die Wiederholung ein und desselben Elements führt zum Erlöschen seiner semantischen Funktionsfähigkeit (man vergleiche den psychologischen Effekt der vielfachen Wiederholung ein und des selben Wortes, das sich schließlich in Unsinn verwandelt)« (Lotman 1989: S. 132).

weise darauf angelegt, durch ihre »Rohheit der Sprache« (Barthes 1986: S. 153) das Phantasma der Denotation auf den Plan zu rufen und damit einen »Widerstand gegen den Sinn« (Barthes 2012: S. 169) zu erzeugen. Diese nach einer Porno- und Splatter-Ästhetik funktionierenden Details sind anders ausgedrückt Elemente im Text, die durch ihre affizierende Deskription »overdetermines meaning and significance« (Hamon 1981: S. 11). Was übrig bleibt von der ostentativ des-integrierenden Ausgestaltung dieser Detaillierung ist reine *Diesesheit*;⁵⁹ eine Identität von Sinnlichkeit und Sinn. Vergleichbar mit den übermäßig langen Momenten, in denen Fulci die Zerstörung von Körperteilen inszeniert oder mit der repetitiven und seriellen Darstellung hyperrealer Gewalt- und Todesbilder in den Lyrics der Extreme Metal Songs, schrumpft der Text an den drastischen Stellen auf einen semantischen Nullpunkt zusammen, der nicht als komplett de-semantisierte und unverständliche Textur missverstanden werden darf, sondern als Resultat einer literarischen Verfahrensweise, die jeden Abstraktionsprozess empfindlich stört.⁶⁰

Die Integration der Gewaltpornografie in ein allegorisch-symbolisch zu verstehenden Textsinn, wie sie Büsser durch die Heranziehung der oben aufgeführten Stelle versucht, kann überdies durch eine andere thesenartige Passage konterkariert werden. Als eine gleichwertige poetologische Selbstauskunft kann eine Stelle herangezogen werden, die, dies- bzw. jenseits des poststrukturalistischen Simulakrums, auf einen Sachverhalt verweist, der an anderer Stelle auf den Begriff der *enthaltssamen Deutlichkeit* gebracht wurde.⁶¹ In dem mit Abstand selbstreflexivsten Kapitel des Romans (bereits der Titel deutet dies an: *End of the 1980s*) offenbart uns der Erzähler Bateman: »Reflection is

⁵⁹ Vgl. zum Begriff der *Diesesheit*, der den Einsatz von Details meint, die durch ihre *zu hohe* Anschaulichkeit (sinnvolle) Abstraktionsprozesse vereiteln: Wood 2013: S. 70ff.

⁶⁰ Allein der Aspekt einer sich in anschaulichen und affizierenden Details verlierenden Schreibweise firmiert bei Karl Rosenkranz, und d. h. noch ganz am klassischen Paradigma einer übergreifenden Metaphysik des Schönen orientiert, unter dem Begriff des Hässlichen (vgl. Rosenkranz 2007: S. 151). Freilich wäre der Text aus Rosenkranzes klassisch-idealistischer Perspektive heraus als umso »hässlicher« einzustufen, als dass er in den drastischen Passagen minutiös erfüllt, was dieser als das Obszöne (vgl. Rosenkranz 2007: S. 226), Ekelhafte und Böse (vgl. Rosenkranz 2007: S. 293-305) sanktioniert.

⁶¹ Vgl. Kapitel III, 2 d) der vorliegenden Arbeit.

useless, the world is senseless. [...] I gain no deeper knowlegde about myself, no new understanding can be extracted from my telling. There has been no reason for me to tell you any of this. This confession has meant *nothing* ...« (Ellis 2006: 375-377). Der Text liefert hier einen für die allegorische Lesart gefährlichen Alternativvorschlag, nämlich dass der Gesamtsinn des Romans sich letztlich in einer amorphen Sinnlosigkeit verflüchtigt. Nun wäre diese Stelle leicht zu entkräften, als ein weiteres Simulakrum dechiffrierbar, wenn dieser Gedanke nicht durch die im Text so dominant vorhandene Drastik Unterstützung fände. Denn wie gesehen, drückt sich in diesen Passagen ein Nihilismus aus, der das Satirische, Parodistische und Gesellschaftskritische des Romans in den Hintergrund drängt.

Die Beobachtung, dass der Text in einem »durchgängigen, facettenreichen, humoristischen Grundton« eingebettet sei (Voßmann 2000: S. 41), kommt an dieser Stelle klar an ihre Grenzen. Das vielfach erwähnte Spannungsverhältnis zwischen Ironie und Drastik findet nicht zuletzt in diesen Passagen eine ihrer weiteren konkreten Repräsentationen, sind es doch gerade diese Stellen des Romans, die sich nicht ohne hermeneutische Anstrengung gegen die sonst vorhandenen satirischen und ironischen Untertöne des Textes sperren. Den gleichsam einer Übertreibungsstrategie folgenden gewaltpornographischen Sequenzen geht ein klar signalisierter Humor ab, wodurch die Distanzierung qua Ironie ausbleibt. Die Machart der gewaltpornografischen Passagen fügen der ganzen Struktur des Romans zugleich eine Dimension der *Ernsthaftigkeit* hinzu, die der Text bis dato nur auf indirekte Weise qua Allegorese und auf einer anderen Ebene bereit hielt (ernstgemeinte Kritik an einer abgestumpften und oberflächlichen Konsumgesellschaft), denn die drastischen Passagen dominieren ohne Zweifel die ästhetische Wahrnehmung des Romans in solch einem Maße, dass sie schließlich für die vielen vernichtenden Kritiken und Hasstiraden verantwortlich sind.⁶² »[G]iven their extremi-

⁶² Eine ähnliche Überlegung artikuliert Michael Silverblatt, wenn er schreibt, *American Psycho* »doesn't want the reader to take pleasure in its excesses. It is not an entertainment. American audiences are inured to violence—when the violence is entertaining. As soon as violence becomes painful and shocking (that is as soon as it transgresses against our dulled senses) our response is rage« (Silverblatt 1993).

ty«, schreibt Ettler zurecht, »such passages overpower the rest of the novel, wherein satiric postmodernism critiques Wall Street culture and plays with the conventions of numerous genres including serial killer fiction, romance and the thriller. The pornographic misogynistic scenes do not fit with the novel's ambiguity, playfulness and dark satire« (Ettler 2014).

Dass der Text letztlich weit weniger ein Produkt der kritischen Reflexion über die »Wall Street culture« sein könnte, hat der Autor selbst in den Raum des Möglichen geworfen. Ende Juli 2010 gab Ellis Henning Kober von der *ZEIT* ein Interview, in welchem er im Vergleich zu seinen früheren Äußerungen eine völlig andere Version hinsichtlich der Intention des Romans von sich gab. Auf die Frage nach den Umständen, die zur Produktion des Textes geführt haben, antwortete Ellis:

Ich habe jahrelang diese bedeutenden Statements abgegeben, die leicht zu glauben waren: Bret schrieb das Buch, weil er über die Wall Street und Yuppies nachdachte. Die Wahrheit aber ist, ich habe über mich selbst nachgedacht. *American Psycho* ist ein sehr persönlicher, sehr autobiografischer Roman, und ich finde, dass ich Patrick Bateman sehr gut getroffen habe. Mit vielen seiner Ansichten und seiner Empfindungen stimmte und stimme ich überein (Kober 2010).

Für einige Interpret_innen könnte diese Antwort wie eine Ohrfeige daherkommen; statt einer groß angelegten gesellschaftskritischen Satire sei *American Psycho* plötzlich vor allem eines: ein sehr persönliches, stark autobiographisches Buch, das einen tiefen Einblick in den Seelenhaushalt des Autors liefere. In einem anderen Interview mit Jamie Clark führte Ellis diesen Aspekt weiter aus und sagte: »I also think that the book was informed by a severe depression and black period I was going through, and I still maintain that it's the most autobiographical of all my novels because the mood of the book completely mirrored the mood I was in the three years it took to write it«. Woraufhin Clark ihm antwortete: »That's a dangerous statement« (Clark 1999: S. 75). Wenn derlei Erklärungen eines zeigen, dann zunächst wie unproduktiv eine auf die Autorintention sich stützende Interpretation des Textes ist, da Ellis im Laufe der Jahre und unter Druck der kritischen Öffentlichkeit offenkundig die unterschiedlichsten Erklärungsansätze für seinen Roman geliefert hat, und zwar in einem solchen Maße, dass Anhänger einer

engagierten Lesart von *American Psycho* keine argumentative Unterstützung von Produzentenseite aus erwarten können. An diesen wechselnden Erklärungsansätzen lässt sich jedoch zugleich ablesen, dass die Ambivalenzen und Ambiguitäten des Textes, die durch den Einsatz von Drastik maßgeblich entstehen, so hartnäckig sind, dass sie selbst die Sicht des Autors auf sein eigenes Produkt bedingen.

American Psycho ist ein hervorragendes Beispiel für den Einsatz emphatischer Drastik, und zwar nicht nur, weil der Text rezeptionsästhetisch immer wieder für starke Irritationen und harsche Kritik gesorgt hat, sondern weil ein Blick auf die Textur den Bruch erkennen lässt, den die Drastik in die gläubigen Lesarten einführt, die, von den bedeutungsvollen Strukturen ausgehend, einen allegorischen Sinn setzen möchten, oder aber den Roman als Ganzes reibungslos zu einem Beispiel für postmodernistische Zeichenspiele im Sinne Ecos und Ihab Hassans zu machen versuchen. Der Roman ist bei alledem eindeutig als avanciert postmodern zu bezeichnen. Ob es die Baudrillard'sche Theorie der Hyperrealität ist oder das von Jameson für die postmoderne Literatur typisch angesehene Pastiche-Verfahren: *American Psycho* ist problemlos unter dem postmodernen Signum eines »Zurückweichen[s] des Realen« (Lyotard 2007: S. 45) lesbar. Und doch kann nicht unterschlagen werden, wie sehr der Roman viel eher als »postmodern« im *Fiedlerschen* Sinne zu bezeichnen wäre, da der Text in seiner Beschaffenheit weit über das Spiel mit Fiktion und Wirklichkeit hinausgeht. Er stellt eine Form von »frankly disruptive literature« (Fiedler 1971: S. 477) dar, da er die beiden wesentlichen Elemente aufgreift, die Fiedler unterstreicht: eine Zerschlagung der Differenz von high und low durch »parody or exaggeration or grotesque emulation of the classic past«, aber eben auch durch die »adaptation of Pop forms« (Fiedler 1971: S. 478), und hierzu gehört – wie gesehen – die Insistenz auf eine drastische *torture porn* Logik, die minutiös realisiert, was Fiedler durch den Einzug von Gewalt, Tod und Pornographie einforderte. Weiter könnte dieses Programm vom Lyotardschen Postmoderne-Theorem der erhabenen Darstellung des Un-Darstellbaren kaum entfernt sein.

d) »Had it appeared on a movie screen recently?«: Drastik als Zeichen eines literarischen Paradigmenwechsels

I've always said I totally think movies have influenced me completely [...] Movies have really altered the way novels are written.
(Bret Easton Ellis im Interview mit Jaime Clarke)

Ellis' Verfahren einer redundanten, parodisierenden wie schlicht imitierenden und den Narrationsfluss aufbrechenden Detaillierung, durchweg als kritisch subversiven Akt im Sinne einer gelungenen Allegorie auf die Oberflächlichkeit der modernen Konsumkultur zu deuten, bleibt letztlich Produkt einer wohlwollenden hermeneutischen Kontextualisierungsarbeit. Die sehr ambivalenten Reaktionen auf den Text können dagegen als das logische Resultat der vorhandenen Ambivalenz des Textverfahrens verstanden werden. Auf den semiotischen Unterschied zu beharren, den es zwischen den drastischen Passagen und den anderen identifizierbaren Texteinheiten gibt, und damit auf die Komplikationen zu insistieren, die der Gebrauch emphatischer Drastik für die allegorischen Lesarten mit sich bringt, ist dagegen das Resultat der Analyse der Schreibweisen innerhalb des Romans und kein Ausweichen auf eine bequeme Nicht-Positionierung, von der aus nicht entschieden werden möchte ob der Roman insgesamt als subversiv oder affirmativ anzusehen ist. So sehr die vorliegende Perspektive auf die von Ellis inszenierte Drastik damit gegen das Gros der Interpretationen plädiert, die *American Psycho* als gelungene postmoderne Parodie sehen und mit Justine Ettlerts Beobachtung koinzidiert, dass wir es letztlich mit inkommensurablen Lexien zu tun haben, muss ihr abschließendes Urteil: »the scenes should have been cut prior to publication« (Ettler 2014) kritisch hinterfragt werden. Ettlerts Ruf nach der Zensurschere ist zwar nicht nur aus einer rein moralisch orientierten Argumentation verständlich, die den Fokus auf die klar misogynen Untertöne des Textes legt und diesen gleichsam als Ganzes verurteilen könnte, sondern auch aus einer ästhetisch interessanteren Perspektive nachvollziehbar, nämlich wenn auf das kompositorische Scheitern des Textes als Parodie insistiert

wird.⁶³ In letzterem Fall greift die ästhetisch motivierte und moralische Kritik ineinander.

An dieser Stelle muss nun zunächst eine feldtheoretische Überlegung angeführt werden: Wenn bislang der Eindruck entstanden ist, dass die Drastik des Romans dazu führt, dass eine eindeutige Sinnschließung vereitelt wird, dann gilt diese Beobachtung nur für *die* Herangehensweisen, die dem Literalsinn des Textmaterials einen widerspruchsfreien allegorischen Sinn unterlegen wollen. Wenn der Drastik dagegen eine *soziale* Bedeutung zugeschrieben werden kann, dann gleich auf mehreren Ebenen. Wenn Ellis' Roman im Gegensatz zu den dezenteren Texten des sogenannten *literary Brat Pack* auf Drastik setzt, und zwar zentral, dann drückt dies die spezifisch literarästhetische und kulturelle Distinktionsbewegung gegenüber den zeitgleich erschienenen Werken und den damit verbundenen Positionierungen innerhalb des literarischen Feldes seiner Zeit aus. Dies nicht zu akzentuieren, führte dazu, *American Psycho* im Ergebnis auf der gleichen Ebene zu lesen wie etwa Jay McInerneys *Bright Lights, Big City* (1984). Die oben behandelten allegorischen Lesarten des Textes funktionieren letztlich nach genau diesem Prinzip und verkennen damit, dass die Drastik Ellis' spezifisch *strategischer Einsatz* ist, um eine distinkte Positionierung einzunehmen.⁶⁴ Mit anderen Worten: hätte Ellis genau diese Stellen herausgestrichen, wäre sein Roman

⁶³ Norman Mailers Kritik an *American Psycho* läuft letztlich auf diesen Punkt hinaus (vgl. Mailer 1999: S. 1065-1078).

⁶⁴ »Positionierung definiert sich (objektiv und manchmal absichtlich) durch ihren Bezug auf die dort als Raum des Möglichen indizierte oder suggerierte Problematik; sie erhält ihren distinkten Wert von ihrer negativen Beziehung zu gleichzeitig bestehenden Positionierungen, auf die sie objektiv bezogen ist und die sie durch Begrenzung bestimmen« (Bourdieu 2008: S. 368). Dies heißt also keineswegs, dass Ellis die Drastik bei vollem Bewusstsein über Stand der Positionierung im literarischen Feld eingesetzt hätte, wie seine schwankenden Äußerungen bzgl. seiner Motivation andeuten.

seiner Bedeutung nach nicht viel mehr als eine überflüssige Kopie des zuvor erschienenen McInerney Romans gewesen.⁶⁵

Was zudem häufig von wohlwollenden Interpret_innen ebenso wie von Ettlner zu wenig berücksichtigt wird, ist die Tatsache, dass wir es bei *American Psycho* weder mit einem didaktischen noch analytischen Roman⁶⁶ zu tun haben, sondern mit einem klar katalogisch und enzyklopädisch verfahrenen Schreibstil, der aber – und dies wird hier als entscheidend betrachtet – zugleich auf ein verändertes Bewusstsein für literarische Paradigmen hindeutet. Jenseits der Schwierigkeiten, die Drastik des Romans textimmanent in ein kohärentes Sinn Ganzes integrieren zu können, liegt die intratextuelle Kohärenz zwischen den Textpassagen nicht nur in einer Poetik der Überschwemmung begründet, sondern in der literarischen Umsetzung eines gesellschaftlich stattgefundenen Paradigmenwechsels, der als Umorientierung von einer genuin schriftbasierten Literarizität zu einer durch Film und Fernsehen habitualisierten Visualität gesehen werden kann. Erst aus diesem Blickwinkel eines vollzogenen Paradigmenwechsels fügt sich die Drastik des Romans per-

⁶⁵ Bezeichnenderweise steht auf der Innenseite des Umschlags der deutschen Übersetzung von McInerneys Roman (und in verdächtiger Ähnlichkeit zu den oben zitierten Deutungen von *American Psycho*): »Der junge Mann irrt durch Manhattan, immer auf der Flucht vor der inneren Leere und der Gewißheit des nächsten Tages. In den glitzernden Nightclubs, auf Fashion-Shows und Parties in High-Tech-Lofts vergeht ihm die Lust an Kult und Konsum. Er merkt: das Leben ist keine Kette von Technicolor-Träumen. «Ein starker Abgang» ist eine geistreiche Farce auf das Großstadtleben der achtziger Jahre. [...] Hinter der Komik steht das Schicksal eines jungen Mannes, der in die Gesellschaft der Menschen eintreten will, aber keine menschliche Gesellschaft vorfindet« (McInerney 1986).

⁶⁶ Dies ist eine Position, die z. B. Anja Ohmer in ihrer Analyse des Romans einnimmt (»*American Psycho* ist ein analytisches Buch, kein didaktisches«, Ohmer 2000: S. 51), und hier nicht geteilt wird. Nicht nur, dass der Roman in einem klassisch literaturwissenschaftlichen Sinne nicht als »analytisch« zu bezeichnen ist, da die Handlung nicht darauf ausgerichtet ist, ein zuvor eingetretenes Ereignis zu erhellen. Auch um in einem weiteren Sinne analytisch zu sein, müsste der Text eine Struktur aufweisen, die einer systematischen Untersuchung der dargestellten Phänomene gleichkäme. Anders ausgedrückt: Der Text müsste viel diskursiver sein, d. h. in diesem Fall nicht nur von gesetzten Begriffszusammenhängen strukturiert sein, sondern diese auch entschlüsseln, was der Roman aber nicht tut.

fekt in den weiteren Kontext ein. Ellis' verfahrenstechnisches Markenzeichen erschöpft sich nicht nur in der katalogischen Auflistung gegenwarts- und konsumkultureller Phänomene, sondern besteht in der Subordination des Literarischen unter filmästhetische Parameter. *American Psycho* ohne diesen Bezug auf die in Szene gesetzten Bildspektakel der audiovisuellen Medienkultur zu interpretieren, wie sie die Hardcore Pornographie und der Splatterfilm in den 1980er Jahren einführen, wäre eine sträfliche Verengung auf literarische Referenzen, die das Spezifische der Drastik und des Romans insgesamt verkennen. Natürlich ist der Text voller Anleihen an andere bekannte literarische Genres, allen voran dem Serialkiller-Roman, angefangen bei *The Killer Inside Me* von Jim Thompson (1952);⁶⁷ doch die paradigmatische Ebene des Textes, texttheoretisch genau *die* Ebene, vor dem der Roman seinen spezifischen Sinn generiert, ist die audiovisuelle Medienkultur des 20. Jahrhunderts. Die Leitkunst ist hier das Fernsehen und der Film.⁶⁸

So ist die von Ettler erkannte und zurecht zu betonende misogynen Drastik des Romans nichts unerhört Neues, wenn als Vergleichsfolie nicht nur die klassische Hardcore Pornographie mit ihrem dominierenden *male view* herangezogen wird, sondern ebenso der *Giallo*-Film, einem italienisch geprägten

⁶⁷ Kurz zum Vergleich: In Thompsons Roman, der zu den ersten modernen Serialkiller novels gehören dürfte, geht es um einen 29-jährigen Deputy Sheriff namens Lou Ford, der auf den ersten Blick ein makellostes und vorbildhaftes Leben führt, in Wahrheit aber, wie sich herausstellt, ein sadomasochistischer Soziopath ist, der bezeichnenderweise neben seiner Freundin eine eben solche sadomasochistische Beziehung zu einer Prostituierten pflegt.

⁶⁸ So sehr die äußerst kritischen Einlassungen Thomas Wörtches gegen Peter André Alts *Ästhetik des Bösen* und speziell gegen Alts dekontextualisierende *American Psycho* Interpretation hier in vielen Punkten geteilt wird, ist Wörtches *conclusio* in ihrem doch sehr thetisch-apodiktischen Ton in Frage zu stellen, wenn es heißt: »*American Psycho* kann man nicht ohne die Kenntnis von und ohne Bezüge zur Kriminalliteratur« *en general* vernünftigerweise betrachten (Wörtche 2011). Von mindestens gleichwertiger Bedeutung ist der Horror- und Pornofilm-Boom der 1980er Jahre.

und besonders gewaltaffinen Subgenre des Thrillers⁶⁹, der sich bereits seit Ende der 1960er mit Filmen wie Umberto Lenzis *ORGASMO* (engl. *PARANOIA*; 1969), Mario Landis *GIALLO A VENEZIA* (1979), Lucio Fulcis *LO SQUARTATORE DI NEW YORK* (*DER NEW YORK RIPPER*; 1982) oder Camillo Tetis *L'ASSASSINO È ANCORA TRA NOI* (engl. *THE KILLER IS STILL AMONG US*; 1986) allenthalben dem Vorwurf der Misogynie ausgesetzt sah, und wo in vielen Filmen dieses Genres Bateman ähnliche Serienkiller ihr Unwesen treiben.⁷⁰

Bret Easton Ellis, einer dieser vielen Autoren, die als – wie David Foster Wallace schrieb – »born watcher« (vgl. Wallace 1993) bezeichnet werden können, hat in *American Psycho* nicht nur auf Verfahren der Visualisierung zurückgegriffen, sondern die Visualisierungstendenzen der populären Medienkultur selbst zu einem zentralen Thema gemacht. Er hat vor diesem Hintergrund nun genau die Formmuster gewählt, die ästhetisch am stärksten von diesem Prinzip der Visualität abhängen und die während der medienkulturellen Umwälzungen der 1980er Jahre (allem voran der rasanten Entwicklung eines Heimvideo-Marktes) eine besondere und klandestine Popularität erreich-

⁶⁹ Bezeichnenderweise sucht man noch im *Sachlexikon des Films*, dem wohl umfassendsten Kompendium seiner Art, vergeblich nach einem Eintrag zum »Giallo«. Im (Online-) *Lexikon der Filmbegriffe* heißt es: »Giallo bezeichnet die Umschlagfärbung italienischer Trivialromane, die dem Giallo-Film als inhaltliche, geschmackliche und stilistische Vorlagen dienten. Der Giallo wird als italienische Schundvariante des Thrillers angesehen. Das inhaltliche Muster ist stereotyp: Ein meist maskierter, behandschuhter Mörder tötet in oftmals surrealer Weise schöne Frauen« (Lexikon der Filmbegriffe: Giallo).

⁷⁰ Dass diese Zusammenhänge und Äquivalenzen zwischen *American Psycho* und den populären Horrorbildern des Giallo-, Slasher und Splatterfilms bis heute so wenig beleuchtet wurden, ist für sich bereits erstaunlich, vor allem aber ein klares Zeichen dafür, wie wenig die Bereiche des Giallo-, Slasher und Splatterfilms in die akademische Betrachtung eingegangen sind. Es bleibt der Verdacht, dass die überwiegende Mehrzahl der *American Psycho* InterpretInnen nicht die nötigen Kenntnisse über das Feld des Splatterfilms besitzen, um diesen offenkundigen Konnex zu beschreiben (eine signifikante Ausnahme hiervon stellt Martin Rogers Aufsatz *Video Nasties and the Monstrous Bodies of American Psycho* dar. Vgl. Rogers 2011).

ten: Pornographie und Splatter.⁷¹ Drastik ist damit nicht nur als Methode der Visualisierung zu verstehen, sondern als Chiffre für den sozio-historischen Impact, den die Film-Ästhetik auf die Einbildungskraft breiter Bevölkerungsschichten hinterlassen hat. In diesem Kontext ist die Drastik des Romans der Ausdruck eines veränderten paradigmatischen Hintergrundes, eines kulturellen Klimas, vor dem Erfahrungen gesammelt werden und Literatur verfasst werden kann. Das über einer Feuerzeugflamme zerplatzende Auge verweist damit nicht auf die Blindheit Batemans oder der Gesellschaft, wie Büsser betont (vgl. Büsser 2000a: S. 98); sie können als intertextuelle Referenzen auf den drastischen Bereich der modernen Populärkultur verstanden werden. Viel deutlicher als auf die Blindheit Batemans oder gleich auf die gesamte Gesellschaft zu verweisen, stellen solche Szenen Äquivalenzstrukturen dar zu den berühmtesten Splatterszenen der Fulci Filme, die immer etwas mit der Vernichtung der Augen zu tun haben (vgl. Kapitel IV, 2 d), aber ebenso zu den zahlreichen Beschreibungen zerstörter Augen in den Metal-Lyrics (vgl. Kapitel III, 2 d).

Eine solche Strategie muss nun gerade die Literaturkritiker auf den Plan rufen, die im Geiste hochkultureller Autonomieästhetik hier nichts als »Scum« entdecken können, weil das eigentliche Skandalon dahinter die Entmystifizierung des sprachlichen Signifikanten in seiner unhintergehbaren Polysemie und Konnotationskraft ist. Dabei hat Hubert Winkels recht, wenn er im Kontext der literarischen Produktion der 1980er Jahre festhält: »Vorstellungen, Phantasmatisches, halluzinatorische Effekte produzieren andere Medien besser« (Winkels 1988. S. 14). Ellis reagiert auf seine Weise auf dieses erhöhte immersive Potenzial anderer Medien, indem die Drastik in seinem Roman die Bildgebungsverfahren der audiovisuellen Medien imitiert und sich damit implizit nicht an der andernorts maßlosen Überschätzung des genuin Literarischen beteiligt. »Had it appeared on a movie screen recently?« fragt sich

⁷¹ Auch Martin Rogers geht in seinem Aufsatz über *American Psycho* auf diesen Aspekt ein, wenn er festhält, dass »the VHS explosion of the 1980s, for instance, and the ensuing direct-to-video market upon which cheaply produced and marginally regulated horror and slasher films were able to extend their already sizeable reach over the popular imagination« (Rogers 2011: S. 231).

Bateman an einer der zahllosen, den Film zitierenden Stellen (Ellis 2006: S. 369) und umschreibt dabei implizit ein zentrales binnenpoetologisches Moment, denn nur das, was wir zur Genüge aus Film und Fernsehen kennen, findet auch in *American Psycho* sowohl inhaltlich als auch formalästhetisch einen herausgehobenen Stellenwert.

Wie falsch sich Hans Egon Holthusens 1968 vorgebrachte Einschätzung in der Folge ausnimmt, dass die »Entstehung einer literarischen Pop-Kultur in Amerika [...] nicht zu einem epochemachenden Ereignis aufgeblasen werden« (Wittstock 1994: S. 64) sollte, kann daran erkannt werden, dass Ellis zentrale Strategien anwendet, die z. B. mit William Burroughs und Jack Kerouac Eingang in das literarische Feld gefunden haben und ein halbes Jahrhundert später mehr denn je als relevante Verfahrensweisen angesehen werden können. Burroughs, der mit seiner Absage an die Zensur ekelhafter, erschütternder Inhalte und deren präziser Beschreibung als einer der führenden Paten drastischer Pop-Literatur angesehen werden muss⁷², und Kerouacs poetologischer Grundsatz über die neuartige Form der »modern Prose«, d. h. der US-amerikanischen Literatur: »Bookmovie is the movie in words, the visual American form« (Charters 1992: S. 57f.), haben maßgeblich den *Raum des Möglichen* präfiguriert, in dem sich *American Psycho* mit seiner Drastik innerhalb des literarischen Feldes positioniert. Ellis knüpft an diese beiden verfahrenstechnischen Momente an und liefert eine Reaktualisierung derselben, und zwar auf Basis der Bilder, die zum Teil im unpopulär-populären Bereich von Film und Fernsehen zu sehen sind.

⁷² Vgl. dazu auch Fiedler in *Die neuen Mutanten*: »Burroughs ist der erste Prophet der nach-männlichen, nach-heroischen Welt, und seine Nachahmer bevölkern den Mittelraum der literarischen Szene, um die es hier geht. Denn *Naked Lunch* [...] ist mehr als es scheint. Es ist kein bloßer Essay in halluzinatorischer, von Heroin und Homosexualität inspirierter Pornographie, sondern ein alptraumhafter Vorblick auf die nach-humanistische Sexualität in Form des Science-fiction« (Fiedler 1969: S. 25).

Kurzer Exkurs zu Brinkmann und *Keiner weiß mehr*

Aufgeklärtes Bewußtsein, auf das europäische Intellektuelle so lange stolz Monopolansprüche erhoben haben, nutzt allein nichts, es muß sich in Bildern ausdehnen, Oberfläche werden – am Beispiel der Sexualität erweist sich der geringe Effekt abendländisch-aufgeklärten Bewußtseins: die Reklame hat sich effektiver ausgewirkt ...
(Rolf Dieter Brinkmann, *Der Film in Worten*)

Literatur in postmodernen – mit Fiedler damit auch populärkulturellen – Zeiten als eine Art *Bildmaschine* evidenzieller, denotativer Klarheit, und Drastik als eine bevorzugte Kategorie um diesen Effekt zu realisieren. Ein vergleichbares Programm hat es nach Burroughs und vor Ellis auch in der deutschen Literatur gegeben, nämlich bei Rolf Dieter Brinkmann (»Wenn Sie anfangen, in Bildern zu denken ohne Wörter, befinden Sie sich auf dem Weg!« Brinkmann 1982: S. 205). Auch Brinkmanns Literatur ist geprägt von einer stilistischen Anschaulichkeit, die nicht metaphorisierend wirkt, sondern sinnlich-konkrete Bilder produziert, welche sich nicht widerspruchsfrei unter eine Idee oder ein Begriff fassen lassen und die die narrative Dimension der Brinkmannschen Texte empfindlich stören. Auch bei ihm ist der Versuch erkennbar, im Medium der Schrift gewissermaßen »vor-sprachliche« Zeichen zu produzieren; Bilder und Zeichen, die einem *Bildsystem* angehören und ein *filmisches Bildwerden der Schriftsprache* anstreben. Nichts lag ihm dagegen programmatisch ferner, als eine Literaturproduktion, die ihr Vertextungsprinzip in der Veranschaulichung abstrakter Begriffe besitzt. Man erinnere sich in diesem Kontext an Brinkmanns vernichtende Kritik an der damals zeitgenössischen deutschen Lyrik:

Es ist aber erstaunlich, wie wenig »Bilder« bisher in einem Gedicht gemacht werden, vor allem in der gegenwärtigen deutschen Lyrik. Ich kann mir das nur durch die »Angst-Szene« Kultur erklären, die hierzulande herrscht: *man ist längst tot! Man sieht nichts mehr!* Die Bilder – (Vorstellungs)armut wird auch nicht behoben, indem ein Autor sich auf »Objets trouvés« verlegt: [...] Das Abstrakte herrscht vor: einen Beleg zu schaffen für den Begriff, nicht aber ein attraktives Objekt selber, aus dem sich der Begriff ergeben würde und das zugleich (im selben Augenblick) über ihn hinausführte. So, wie es bis jetzt gehandhabt wird, erlischt das Subjekt im »objet trouvé«, *wir haben kein »Bild«, wir bekommen eine Idee vorgesetzt!* ... (Brinkmann 1984: S. 143).

Ein praktisches Beispiel für das, was Brinkmann auf lyrischer Ebene vor-schwebt und zugleich eine Ästhetik des Drastischen evoziert, kann in sei-nem Gedichtband *Was fraglich ist wofür* gesehen werden. Dort heißt es: »Ihre Brustwarzen / waren / klein. / Als er ihr mit dem Bleirohr / auf den Hin-terkopf schlug / kam sie hoch / bis in die / Küche. / Das Blut spritzte / im Herzschlag hoch. / Da schnallst du ab, Mensch« (Brinkmann 1967: S. 49).

Ganz im Sinne dessen, was hier für Ellis' Schreibweise postuliert wurde, ist auch Brinkmann überzeugt gewesen, dass die Erweiterung der Literatur durch filmische Ausdrucksmittel geschehen sollte. Sein Aufsatz *Der Film in Worten* belegt dies hinreichend. Zurecht schreibt Thomas Ernst über die Poetologie Brinkmanns: »Ihm ging es um eine Literatur in einer filmisch-unmittelbaren Schreibweise« (Ernst 2005: S. 35) und zitiert daraufhin die Passage aus *Rom, Blicke*, in der Brinkmann vom »Non-Stop-Horrorfilm der Sinne und Empfindungen« (Brinkmann 1979: S. 34) spricht. In Brinkmanns einzigem Roman *Keiner weiß mehr* (1968) ist außerdem eine Schreibweise ablesbar, die verfahrenstechnisch auf gleich mehrfache Weise verwirklicht, was hier unter einer genuin drastischen Schreibweise verstanden wird (vgl. Kapi-tel II, 5) und eine prototypische Ausgestaltung der Ellis'schen *Poetik der Über-schwemmung* darstellt. Bereits im editorischen Vorwort zu seinem Roman heißt es bezeichnenderweise: »Brinkmanns Buch schockiert. Es zeigt einen Stoff, der neu ist, weil die Sublimierung ihn gewöhnlich wieder verdrängt« (Brinkmann 1970); eine Umschreibung dessen, was Daths Ich-Erzähler mit Blick auf den Drastikeffekt in dem Satz verdichtet, dass Drastik »das zeigt und formuliert, was man nicht sagt, solange man zivil und höflich ist« (Dath 2005: S. 30).

Aus der Perspektive eines jungen Mannes erzählt *Keiner weiß mehr* die Ge-schichte eines Ehepaares, dessen Beziehung von Beginn an als eine schwer beschädigte dargestellt wird und die »zwischen Hass und unverstündlich blei-bender Zärtlichkeit« schwankt (Brinkmann 1970: S. 9). Man könnte meinen, dass der Text ganz im Zeichen einer Hoffnungs- und Orientierungslosigkeit steht, die alle möglichen Alternativen zur beschriebenen Misere des Ehele-bens zum Scheitern verurteilt. Für Gerd Fuchs ist deshalb klar, dass der Ro-man »den Ehe-Alltag, durch keinen Dritten gestört und durch keine Schei-

dung zerstört«, zum »einzigem Thema« erhebe (Fuchs 1968: S. 127). Olaf Selg umschreibt den zentralen Textsinn des Romans mit Rückbindung an den Titel folgendermaßen:

Die – im Sinn des konventionellen Bildungs- bzw. Entwicklungsroman – sicher nicht spektakuläre und gescheiterte Suche nach einem Ausweg und die daraus resultierende (resignative) Einsicht, daß eine Flucht ohne Ziel sinnlos ist und die eigenen Verhältnisse besser als nichts sind [...], sind letztlich die Erfüllung des Romantitels Keiner weiß mehr (Selg 2001: S. 233).

Dadurch, dass sich auf der Ebene des Handlungsschemas an dem anfänglichen Zustand bis zuletzt nichts Substanzielles ändert, kein sujethaftiges Ereignis erkennbar ist, könnte der Roman als »Anti-Entwicklungsroman« verstanden werden; ebenso als Anti Liebes- und Ehe-Roman, insofern als die »abgekaterte Liebeskasuistik« (Fuchs 1968: S. 127), die gemeinhin in solchen Romanen vorherrscht, hier außer Kraft gesetzt ist. Interessanterweise ist dieser Umstand, dass ein seinerzeit sublimierter Stoff ausführlich ins Bewusstsein zurückgeholt wird, zwar klar erkannt und doch selten in seiner Konsequenz für das adäquate Verständnis des Romans zu Ende gedacht worden. Denn es ist gerade die exzessive Inszenierung von Drastik, die solche Versuche fragwürdig erscheinen lässt, die den Roman unter ein inhaltsorientiertes Thema begrifflich zu erfassen versuchen, d. h. beispielsweise als Darstellung einer Ehe-Krise begreifen.

Auch Marcel Reich-Ranicki kommt auf diese partikuläre narrative Struktur des Textes zu sprechen und bemerkt: »Nein, keine dritte Person irritiert die beiden, nicht ein Ereignis ist es, das sie aufregt, sondern eine Erfahrung, eine sehr gewöhnliche: um nichts anderes handelt es sich als um das tägliche Zusammenleben« und stellt selbst die Frage, um was es hier genau geht: »Haben wir es also mit der Geschichte einer Liebesbeziehung zu tun oder mit der Analyse einer Ehekrise?« (Reich-Ranicki 1968) Was sodann in seiner Analyse der Verfahrensweisen des Romans folgt, ist bezeichnenderweise eine Umschreibung dessen, was hier als die zentralen Parameter der Drastik begriffen wurde:

Aber die Verwirrung, an der der Held Brinkmanns leidet, die er überwinden möchte, seine Nervosität und Unsicherheit, seine Hast und Müdigkeit, alle

die Zustände, die der Roman in vielen Nahaufnahmen und Momentbildern, in prägnanten Szenen und Episoden fast überscharf verdeutlicht, haben ihren gemeinsamen Ursprung im Sexuellen (Reich-Ranicki 1968).

Nicht nur, dass sich diese Passage ebenso gut auf Ellis’ Anti-Helden Patrick Bateman beziehen und damit die Äquivalenzbeziehungen zwischen beiden Romanen noch einmal unterstreichen ließe; durch die Betonung narrationszersetzender Nahaufnahmen, Momentbildern, Szenen und Episoden in der Brinkmannschen Literatur, die überscharf und prägnant inszeniert sind und ihren Grund in der Sexualität besitzen, greift Ranicki Merkmale auf, die den zentralen Parametern des Drastischen, wie sie hier ausgearbeitet wurden, zugeordnet werden können – was nebenbei als Indiz für die Brauchbarkeit der hier vorgeschlagenen Taxinomie angesehen werden könnte. Ranicki macht mit anderen Worten klar, wie Brinkmanns Text auf der erzähltheoretischen Achse eine klare Affinität zur Darstellung story-unterlaufender Ereignisse besitzt, die auf einer rhetorisch-stilistischen Ebene auf dem Prinzip der Evidenz basieren, und schließlich auf der moralischen-semantischen Achse »problematisch« sind bzw. etwas aufgreift, das, wie oben erwähnt, die Sublimierung normalerweise verdrängt.⁷³

Und Ranicki stellt weitere Beobachtungen auf, die unmittelbar mit einer Ästhetik des Drastischen korrelieren: So sei Brinkmanns Text nicht wirklich gelungen, da dieser in seinem Versuch »Denk- und Gefühlsausbrüche noch vor ihrer verfälschenden Verfestigung zu Bezeichnung und Begriff« (Fuchs 1968) erfahrbar zu machen, ein »Mangel an Distanz« und »Ironie« (Reich-Ranicki 1968) vorweise, ohne die ein Roman nicht auskommen könne – zwei zentrale Momente des Drastischen also, die auch in diesem Fall als Defizite in der Frage nach der künstlerischen Qualität des Textes angeführt werden. Dass der Mangel an Distanz ein von Brinkmann durchdachtes Resultat seiner Reflexionen über eine von der neuen amerikanischen Literatur initiierten Sensibilität darstellt, um alte Rezeptionsmuster aufzubrechen,

⁷³ Man erinnere sich hier an das schematische Strukturmodell, das in Kapitel II, 5 gemäß diesen Achsen erstellt wurde.

ist für Reich-Ranicki keine Option;⁷⁴ und dass gerade die Ironie in diesem poetologischen Kontext kontraproduktiv sein könnte »– weil vermittelt Ironie keine Vereinbarungen gebrochen werden, sondern nur bestätigt« (Brinkmann/Rygulla 1969: S. 391), ist eine Position, die einem an der Romantik und dem Modernismus geschulten Literaturverständnis nur zuwiderlaufen kann.⁷⁵ Drastisch in einem verfahrenstechnischen Sinne wird es bei Brinkmann nun genau dort, wo eine evidenzielle Schreibstrategie erkennbar wird, die von einem moralisch problematischen Thema ausgeht und nicht nur den Narrationsfluss unterbricht, sondern das Verständnis des Textes erschwert. Die ausgedehnten und detailverliebten Schilderungen etwa über die Abtreibung des Kindes bereits zu Anfang von *Keiner weiß mehr* sind ein Beispiel dafür (vgl. Brinkmann 1970: S. 11-13).

Drastik ist bei Brinkmann – parallel zur der Konzeption von Pop-Literatur bei Fiedler – fester Bestandteil seiner immer wieder umrissenen Sensibilitäts-poetologie, die sich im Medium der Literatur den genuinen Effekten des Schriftlichen (wie Metaphorisierung und Symbolisierung) entgegenstellen möchte. Sie ist ein wirkungsvoller Lösungsvorschlag, um die Mittelbarkeit sprachlicher Zeichen zu umgehen und zugleich damit auch ein hermeneutisches Problem, denn durch die »Drastifizierung« der Erzählung entsteht eine *unentscheidbare Ambivalenz* in der Frage nach dem Textsinn. »An die Stelle von Hermetik und Unverständlichkeit«, resümiert Schumacher an einer Stelle die partikulare und irritierende Schreibweise Brinkmanns, »rückt nicht unverstellte Klarheit oder ein anderes Phantasma von Verständlichkeit, sondern eine irritierende Durchstreichung der Opposition von Verständlich- und Unverständlichkeit, die auch Konsequenzen für die Zuschreibung von Bedeutung nach sich zieht« (Schumacher 2003: S. 104f.). Wie bei Ellis kippt auch

⁷⁴ Nicht zu vergessen ist, dass Brinkmanns Roman seinerseits stark von der Literatur der US-amerikanischen Beat-Generation beeinflusst ist, womit wir hier abermals im Besonderen auf Burroughs verweisen müssen.

⁷⁵ Dass dieser Mangel an Distanz und Ironie zugleich aber auch ein gewisses Qualitätsmerkmal des Romans darstellt, erkennt auch Reich-Ranicki an, wenn er festhält: »Brinkmann geht das Thema mit einem insistierenden Ernst an, der jeglichem Verdacht, es könnte sich um Koketterie oder gar um eine billige Provokation handeln, sofort den Boden entzieht« (Reich-Ranicki 1968).

bei Brinkmann das Zuviel an Klarheit und Durchsichtigkeit in eine Sinnverdunklung, da die Visualisierungsstrategien hier nicht in eine klar einsehbare argumentative Kontextualisierung eingebunden wird. Der Titel *Keiner weiß mehr* steht damit nicht einfach nur stellvertretend für die sinnlose und orientierungslose Suche nach Alternativen zu einer krisenhaften Ehe-Situation; *Keiner weiß mehr* deutet in Form eines poetologischen Selbstkommentars ziemlich genau die Frage an, worum es eigentlich bei diesem Textverfahren noch geht, oder um den Roman an dieser Stelle sprechen zu lassen: »warum erzählt er mir das eigentlich alles, was soll das, diese Ausführlichkeit, überhaupt diese ganze Geschichte mit dem Mädchen, wie kam er darauf« (Brinkmann 1970: S. 12).

Schluss

VI How to be real in the age of mass culture? Drastik als Wirklichkeitserfahrung

My eyes seek reality
My fingers seek my veins
(METALLICA, *Low Man's Lyric*)

Durch Susan Sontags »Notes on Camp« (1964) ist das Konzept des *Camp* bekanntlich zu einer Leitkategorie in der ästhetischen Beschreibung populärkultureller Gegenstände avanciert (vgl. dazu auch Hecken 2012: S. 111-119; Baßler 2014: S. 23-43).¹ Unter »Camp« versteht Sontag zunächst sowohl eine ästhetizistische Einstellung zu den Dingen als auch eine spezifische Ästhetik, die sich grundlegend von der klassisch hochkulturellen unterscheidet, so dass Camp insgesamt als eine originäre »sensitivity« begriffen werden könne (vgl. Sontag 2009). Der Camp-Geschmack sei vornehmlich als ein Vergnügen an stark dekorativen, manierten, oberflächlichen und übertriebenen Objekten zu verstehen. Er sei ein Geschmack, der, statt auf realistische und moralisch-pädagogische Aspekte zu setzen, sich den extravaganten Formen zuwende und somit als eine antinaturalistische Haltung zu den Dingen verstanden werden kann. Camp entstehe vor allem, wenn eine Diskrepanz zwischen einem ernsten künstlerischen Anspruch und einem übertrieben manierten Stil ausgemacht werden kann, da durch die übertriebene Darstellung die eigentlich ernstgemeinte Intention des Gegenstandes nicht mehr ernst genommen werden könne: »In naïve, or pure, Camp, the essential element is seriousness, a seriousness that fails« (Sontag 2009: S. 283).² Beispiele für Son-

¹ Bei der folgenden Darstellung handelt es sich um eine stark überarbeitete und erweiterte Version meiner Überlegungen, die 2014 in *polar. Zeitschrift für politische Philosophie und Kultur*, Heftnummer 16, veröffentlicht wurden. Vgl. dazu Sanchino Martinez 2014: S. 29-35.

² Der Begriff des »Camp« taucht bereits Mitte der 1920er Jahre auf und ist vermutlich zum ersten Mal in Christopher Isherwoods Roman *The World in the Evening* von 1954 mit den für Sontag dann zentralen Merkmalseigenschaften explizit ausformuliert worden. So heißt es an einer Stelle bei Isherwood: »You're expressing what's basically serious to you in terms of fun and artifices and elegance« (vgl. Hecken 2012: S. 112).

tag sind der Schwanensee, Tiffanylampen oder die Flash Gordon Comics der 1930er Jahre (Sontag 2009: S. 277).³

Sontags Ausführungen eröffnen nun interessanterweise nicht nur ex negativo die Möglichkeit, neben Camp weitere *Erlebnisweisen* im Rahmen der modernen Populärkultur herauszuarbeiten. Denn sie selbst ist es, die explizit auf eine weitere, vom Camp ebenso wie vom Geschmack der Hochkultur zu unterscheidende »sensitivity« zu sprechen kommt, welche wesentliche Aspekte aufgreift, die hier unter einer Ästhetik des Drastischen subsumiert wurden. Damit liegt eine weitere Lesart des Drastischen auf der Hand: dass Drastik auch als eine Erlebnisweise, eine *sensibility* im Sinne Sontags verstanden werden kann, die neben dem Camp-Konzept zum festen Bestandteil populärkultureller Produktion und Rezeption gehört.

Der Ausführlichkeit ihrer Schilderungen ist es zu verdanken, dass Drastik nicht nur abstrakt-systematisch als eine weitere mögliche Erlebnisweise gedacht werden muss, sondern von Sontag bereits geradezu als Kontrastfolie zum Camp perspektiviert wird. So hält Sontag in den Abschnitten 36 und 37 ihres Aufsatzes fest, dass es »other creative sensibilities besides the seriousness (both tragic and comic) of high culture and of the high style of evaluating people« (Sontag 2009: S. 286) gäbe. Und im Anschluss daran führt sie aus:

For instance, there is the kind of seriousness whose trademark is anguish, cruelty, derangement. Here we do accept a disparity between intention and result. I am speaking, obviously, of a style of personal existence as well as of a style in art; but the examples had best come from art. Think of Bosch, Sade, Rimbaud, Jarry, Kafka, Artaud, think of most of the important works of art of the 20th century, that is, art whose goal is not that of creating harmonies but of overstraining the medium and introducing more and more violent, and unresolvable, subject-matter. This sensibility also insists on the principle that an oeuvre in the old sense (again, in art, but also in life) is not possible. Only "fragments" are possible. . . . Clearly, different standards apply here than to traditional high culture. Something is good not because it is achieved, but be-

³ Die Liste ließe sich mit Blick auf die letzten 50 Jahre kulturindustrieller Massenproduktion weit in die Länge ziehen, womit die deskriptive Leistungsfähigkeit dieses Konzeptes unbestritten unter Beweis gestellt ist.

cause another kind of truth about the human situation, another experience of what it is to be human - in short, another valid sensibility – is being revealed. And third among the great creative sensibilities is Camp: the sensibility of failed seriousness, of the theatricalization of experience. Camp refuses both the harmonies of traditional seriousness, and the risks of fully identifying with extreme states of feeling.

37. The first sensibility, that of high culture, is basically moralistic. The second sensibility, that of extreme states of feeling, represented in much contemporary "avant-garde" art, gains power by a tension between moral and aesthetic passion. The third, Camp, is wholly aesthetic (Sontag 2009: S. 286-287).

Wie an der Diskussion um das Oppositionspaar Ernst/Unterhaltung gezeigt, lässt sich der drastische Teil der Populärkultur weder in die Ernsthaftigkeit des klassischen Kunst-Konzeptes (der »high culture« bei Sontag) noch reibungslos in das der Unterhaltung einfügen.⁴ Sontags Überlegungen geben diesem Umstand eine klar umrissene Position, indem sie neben der »hohen« Ernsthaftigkeit und der theatralischen, gescheiterten Ernsthaftigkeit des Camp (die in Kategorien der »Unterhaltung« nach Hügel beschreibbar wäre) noch eine *dritte Form* »schöpferischer« Erlebnisweisen einführt, nämlich die der »extremen Gefühlslagen«. Diese Form stelle eine weitere spezifische »Art der Ernsthaftigkeit« dar, »deren Kennzeichen Qual, Grausamkeit und Wahnsinn« sei. Fügt man dieser Auflistung nun noch das Kennzeichen der bedingungslosen Lust als zusätzliche konstitutive Form der extremen Gefühlslagen hinzu, hätte man die wesentlichen und aus den hier untersuchten Texten herausgefilterten Momente des Drastik-Paradigmas vor sich. Als distinkter »Stil in der Kunst« harmoniert die Drastik zudem mit der von Sontag angeführten »Überdehnung des Mediums« und des »Werk-Charakters«; und ihre taxonomische Einordnung, dass diese Erlebnisweise »a tension between moral and aesthetic passion« ausdrücke, koinzidiert ebenfalls mit den vorliegenden Ausführungen, dass Drastik immer wieder eine semiotisch-moralische Problemzone darstellt. Während Camp »wholly aesthetic« sei, besitzt gerade emphatische Drastik diese »tension between moral and aesthetic passion«, da sie zu einem wichtigen Teil aus der Überschreitung des politisch korrek-

⁴ Vgl. dazu Kapitel II, 1 der vorliegenden Arbeit.

ten Umganges mit spezifisch delikatsten Inhalten erwächst. Auch die von Sontag angeführte rezeptionsästhetische Haltung im Camp-Modus und die daraus folgenden Implikationen können schließlich als ein Kontrastprogramm zu den Elementen aufgefasst werden, die dem Drastischen attestiert werden können. So sei für die Erlebnisweise des Camp der metaphorische Status der Objekte, die Nicht-Buchstäblichkeit des Wahrgenommenen, wesentlich:

Camp sees everything in quotation marks. It's not a lamp, but a "lamp"; not a woman, but a "woman". To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role. It is the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theater (Sontag 2009: S. 280).

Nicht nur, dass Drastik im Anschluss an Daths Theorem von der »Buchstäblichkeit« mit dem Versuch der Produktion einer denotativen Deutlichkeit umschrieben wurde; etwas als drastisch zu erfahren – darauf zielten alle Überlegungen von Schlegel über Mora und Abbate ab –, heißt, bei aller Theatralität, die dem drastischen Gegenstand anhaften kann, etwas *Eigentliches* zu spüren, das jenseits aller Zeichenhaftigkeit seine spürbare Wirkung zeitigt.

Kommen wir an dieser Stelle noch einmal zurück zu dem Verhältnis von Erlebnisweisen und »Ernst«. Martin Saar bemerkt in diesem Kontext, dass Drastik die »ernsteren Sphären der Kultur« (die »high culture sensibility« gemäß Sontag) »nicht durch Unernst« bedrohe, »nicht durch zu wenig, sondern durch zu viel an Ernst, durch Überernst, und diese Bedrohung bringt die üblichen Maßstäbe, wie etwas zu zeigen oder wie zu handeln ist, durcheinander« (Saar 2014: S. 19-20). Mit anderen Worten: Alle semiotischen, rhetorischen, motivisch-inhaltlichen, kurz, verfahrenstechnischen Momente des Drastischen untergraben – wie gezeigt – vor allem eines: das Paradigma der Distanz, das für die klassische Vorstellung von Ästhetik und Kunst als konstitutiv angesehen werden kann (vgl. Liessmann 1991). Nun lässt sich aber auch Sontags Camp-Konzept klar unter dem Aspekt der ästhetischen Distanzierung verstehen, während Drastik immer die Rücknahme von Distanz indiziert. Mit Blick auf Saars Aussage über den »Überernst« der Drastik kann also ergänzt werden: Bedroht ist nicht nur der durch eine spezifisch poetische Formensprache evozierte Ernst der Hochkultur, sondern auch der alles in Anführungszeichen setzende Rezeptionsmodus des Camp.

In Bezug auf die Pornographie ist es Sontag selbst, die in ihrem Essay *The Pornographic Imagination* auf diese klar vom Camp zu unterscheidende Dimension des Ernstes eingeht, und die dem emphatisch Drastischen insgesamt inhärent ist. Sie schreibt:

What is less often remarked about the typical products of the pornographic imagination is their pathos. Most pornography [...] points to something more general than even sexual damage. I mean the traumatic failure of modern capitalist society to provide authentic outlets for perennial human flair for high-temperature visionary obsessions, to satisfy the appetite for exalted self-transcending modes of concentration and seriousness (Sontag 1969: S. 70).

Sontag deutet die Pornographie auf eine für den vorliegenden Kontext höchst interessante Weise: Sie sei der Versuch, inmitten einer kapitalistisch geprägten Gesellschaft und eines technizistischen Zeitgeistes, in der Metaphysik und Religion keine prägende Rolle mehr spielen, uns einen das *principium individuationis* überschreitenden Erfahrungsraum authentischer *Ekstase* und *Vision* zu liefern.⁵ Dieser »selftranscending mode of seriousness«, den Sontag der Pornographie zuschreibt, lässt sich nun aber auch auf andere Bereiche ausdehnen. Nicht nur der Sex, auch die anderen zur Semantik emphatischer Drastik dazugehörenden Elemente wie die Zurschaustellung von Gewalt und Tod können in genau diesen Erfahrungsbereich vordringen und unseren »flair for high-temperature visionary obsessions« befriedigen.

Während Camp eine Affinität zum ironisch Dekorativen besitze und dadurch das Primat der Form gegenüber dem Inhalt z. B. mit dem Ästhetizismus der Moderne teilt (»Camp art is often decorative art, emphasizing texture [...] and style at the expense of content«, Sontag 2009: S. 278), ist *emphatische* Drastik, wie sie hier verstanden wird, nur adäquat verstanden, wenn ihr problematisches Verhältnis zum moralischen Wertesystem mitbedacht wird, das aus einer Stilisierung eines an sich bereits problematischen Inhaltes erwächst. Bezeichnenderweise kommt Sontag auf Hemingways *For Whom the Bell Tolls* zu sprechen, ein Text, der als Grundlage für den gleichnamigen Song der Band METALLICA gedient hat, und schreibt darüber, dass der

⁵ Auch für Fiedler ist die »ekstatische Befreiung in der Phantasiewelt der Orgie« als Analogie zur traditionellen Pilgerfahrt zu transzendenten Zielen zu sehen (vgl. Fiedler 1994: S. 34).

Roman »schlecht bis zur Lächerlichkeit« sei, weil es ihm an »Fantasie« fehle (vgl. Sontag 2009: S. 284). Unabhängig davon, ob Hemingways *For Whom the Bell Tolls* wirklich schlecht bis zur Lächerlichkeit ist, kann an diesem Urteil erneut eine die Ernsthaftigkeit betreffende Differenz zwischen Camp und Drastik erkannt werden: Sowohl Hemingways als auch METALLICAS *For Whom the Bell Tolls* wurden nicht gemacht, um im Sinne des Camp »enjoyable« zu sein, und der »Mangel an Fantasie« (vgl. Sontag 2009: S. 284) ist zugleich ein Überschuss an unangenehmer Realität, der an anderen Beispielen noch deutlicher hervortritt. So ist SLAYERS *Reign in Blood* etwa für Ferris nichts geringeres als

a collection of blood-soaked scenes comparable to haunting novels like Cormac McCarthy's *Blood Meridian* and Herman Melville's *Moby-Dick*. The record stands as a grim treatise on human nature, a statement of violent naturalism, an unflinching look at the human condition's darkest corners (Ferris 2008: S. 20f.).

Dieser von Ferris als gewaltätiger Naturalismus, als unerschrockener Blick auf die dunkelsten Winkel der menschlichen Existenzbedingungen bezeichnete Ansatz in der Musik SLAYERS kann als ein genuin drastisches Strukturelement angesehen werden und ist als Teil drastischer Poetiken denkbar weit weg von Sontags Zuschreibungen, wenn es bei ihr heißt, dass »nothing in nature can be campy« (Sontag 2009: S. 279) oder dass Camp eine Reaktualisierung von der Metapher des »life as theater« sei. Nichts in der Natur mag campy sein, aber drastisch allemal.

Alle angeführten Aspekte verdeutlichen, dass Drastik als eine distinkte Ästhetik zu verstehen ist, die abseits hochkultureller Ernsthaftigkeit genau dort ihre Effekte zeitigt, wo das Prinzip des Camp noch nicht oder nicht mehr funktioniert; dass es somit eine *Grenze* zwischen Drastik und Camp gibt, die unabhängig von der konkreten Analyse eines Kulturproduktes zwar nicht a priori angegeben werden kann, aber dennoch systematisch existiert.⁶

⁶ Logischerweise bedeutet dies nicht, dass ein als drastisch kategorisierbares Phänomen nicht zugleich auch Elemente des Camp aufweisen kann, wie es etwa die übertriebene Uniformierung und das Posieren sich todernst gerierender Black Metal Bands wie IMMORTAL beweist.

Ausschlaggebend für diesen Unterschied ist – wie man an Ferris' Aussagen ablesen kann – schließlich auch ein anderer Umgang mit dem, was man *Wirklichkeit* nennen kann. Nicht zufällig spielt in den überwiegenden Theoretisierungen und lexikalischen Paraphrasierungen des Drastischen der Bezug auf ein wie auch immer geartetes Verständnis von Realismus eine signifikante Rolle. Man erinnere sich hier etwa an Moras Aussage: »Wenn wir von Drastik in der Literatur sprechen, dann meinen wir jenen Versuch, etwas zu generieren, das eine ähnliche Wirkung entfaltet, wie die Wirklichkeit« (Mora 2006: S. 70). »By breaking the last taboo of the screen«, so McCarty über den Einzug des Splatter in die Filmgeschichte, »they are changing the definition of realism in the movies forever« (McCarty 1984: S. 6).

Das Aufzeigen der dunklen, problematischen Seiten des Lebens dürfte ohne Zweifel ein Aspekt sein, der Drastik »realistisch« erscheinen lassen kann.⁷ Statt uns an Artifizialität und ironische Übertreibung zu erinnern, können drastische Werke auf die verletzliche Natur der menschlichen Existenz und damit auf die unwiderrufliche Vergänglichkeit des Lebens verweisen. Drastik kann uns mit anderen Worten an die »Grausamkeit des Realen« (vgl. Rosset 1994: S. 21-22) erinnern, und uns ins Gedächtnis rufen, dass wir vor allem das sind: ein schmerzfähiger und sterblicher Körper (vgl. Mora 2006: S. 69-70). Dabei ist diese »another kind of truth about human situation, another experience of what it is to be human« (Sontag 2009: S. 287) nicht nur bei Kafka, Bosch, Sade und Artaud erkennbar, sondern auch in SLAYERS *Angel of Death*, Ellis' *American Psycho* oder Fulcis Splatter wiederzufinden.

Aber sind diese Reminiszenzen an unsere sterbliche Körperlichkeit, diese Memento mori Momente, die von diesem »violent naturalism« drasti-

⁷ Das US-amerikanische *Thrasher Magazine* interviewte METALLICA 1986 und fragte: »Metallica, is playing a quicker, raw but polished sound that most people say is a violent type of music. Do you think that's the way the world is happening? Are you guys really screaming at people, saying, "Look what's happening"? Kirk: Yeah, I think you've got a point there. People can relate to that because it's more like the world as it really is. I mean, let's face it, the world is not a pretty place. The world is pretty sick. There's a lot of ugly things out there and no matter how much you try and escape you always have to wake up and face the fact that the world is fucked up and ugly« (Pushead 1986: S. 68).

scher Werken ausgehen, bereits die eigentliche Ursache und Legitimierung um Drastik und Realismus wortgeschichtlich in eine solche Nähe zu rücken, wie es etwa das *Deutsche Fremdwörterbuch* (vgl. Basler: S. 902) vermerkt?⁸ Mit Blick auf Daths proklamierte »Buchstäblichkeit«, die sich in drastischer Kunst ausdrücke, sowie Abbates Trennung des drastischen Momentes von diskursiven Signifikationsprozessen, eröffnet sich ein vielschichtiges Verhältnis von Drastik und Realismus, welches sowohl die Verfahrensweisen als auch die rezeptionsästhetische Dimension drastischer Werke berührt. Worin könnte aber dieser »Realismus« des Drastischen noch begründet sein?

Bekanntlich ist für Roman Jakobson die nähere Beschreibung eines Details eines der Hauptmerkmale des ästhetischen, fortschrittlichen (und man müsste präzisieren: prosaischen) Realismus (vgl. Striedter 1971: S. 385). Auch die von Roland Barthes als funktionslos bezeichneten Elemente einer Erzählung, wie die Beschreibung von Rouen in Flauberts *Madame Bovary*, können als bewusste Setzungen verstanden werden, um die Idee einer Wirklichkeit in ihrer Datenfülle zu evozieren (vgl. Barthes 2012: S. 168). Realistische Verfahrensweisen produzieren auf diese Weise ein ganzes Ensemble referenzialisierbarer, scheinbar untergeordneter Momente. Kulturprodukte, die hier als drastisch bezeichnet werden, folgen nun in ihrer Inszenierung von Details jedoch keineswegs zwingend einem Realismuseffekt im gerade zitierten Sinne. Barthes selbst skizziert mit Blick auf das hier für die Drastik so zentrale Prinzip der Evidenz bzw. Hypotypose, den fundamentalen Unterschied zum Realismus. So beschreibt er den Effekt der Flaubertschen Rouen-Beschreibung als »realistisch«, weil sie »den Referenten als wirklich setzt und so tut, als folgte sie ihm

⁸ In seiner Studie über Klarheit und Deutlichkeit als Paradigmen moderner Literatur verweist Giuriato auf diesen im 19. Jahrhundert einsetzenden und wirkmächtigen Verschränkungsprozess von Drastik und Realismus: »Von den 1850er-Jahren an betrifft der Trend zum Drastischen nicht mehr eine dem Kunstwerk inhärente Spannung zwischen der materialen und der idealen Dimension des Zeichens [wie noch bei Schlegel], sondern meint einen lange Zeit als störend empfundenen Naturalismus schonungsloser Repräsentationen« (Giuriato 2015: S. 187). Mit Blick auf die bereits bei Schlegel aufzufindenden Implikationen stelle dieser Prozess schließlich nicht nur eine bis heute gültige »Umcodierung und Ausweitung« des Begriffes dar, sondern habe ebenso zu einer »zunehmende[n] Einebnung des Reflexionsniveaus« (Giuriato 2015: S. 187) in der Auseinandersetzung mit dem Begriff der Drastik geführt.

sklavisch«, um sich gerade »nicht zu einer phantasmatischen Tätigkeit hinreißen« zu lassen (Barthes 2012: S. 168). Dieses »Phantasma« wird sodann als das für die Drastik zentrale Stilprinzip der Hypotypose benannt, wodurch die Differenz zum literarischen Realismus noch einmal semiotisch und rhetorisch akzentuiert wird: »die klassische Rhetorik hatte das Phantasma unter dem Namen einer eigenen Figur gewissermaßen institutionalisiert, der Hypotypose, die keineswegs neutral, sondern konstatierend, dem ‚Zuhörer die Dinge vor Augen‘ führen sollte« (Barthes 2012: S. 169). Barthes deutet mit dem Begriff des Phantasmatischen, das der Hypotypose aneigne, en passant an, dass Drastik nicht gebunden ist an die »Objektivität« realistischer Verfahrensweisen. Insofern ist auch der für den Realismus so zentrale Effekt des Konventionellen, der sich darin äußert, dass spezifische Textstrategien hinter einer klaren, vermeintlich wahrheitsgetreuen Wiedergabe der Dinge scheinbar verschwinden,⁹ für die Drastik keineswegs konstitutiv. So ist in drastischer Kunst die für den Realismus so wichtige Kohärenzzeugung¹⁰ nicht selten suspendiert durch einen Exzess an isolierbaren und lose miteinander verbundenen drastischen Bildern. Drastische Visualisierungs- und Beschreibungsverfahren können mit anderen Worten das metonymische Prinzip des Realismus über die Grenzen des Barthes'schen Realitätseffekts hinaustreiben. Aus dieser Perspektive ließen sich rhetorische, narratologische und semiotische Merkmale drastischer Kunst gerade als *Derealisationen* lesen. Flauberts Kritik am Obszönen in einem Brief an George Sand bringt diesen Sachverhalt auf den Punkt, wenn er schreibt: »Die obszönen Bücher sind sogar deshalb unmoralisch, weil es ihnen an Wahrheit fehlt. Auf solche Weise geht es

⁹ Der so verstandene Realismus ist ein Verfahren, der von einer allgemein geteilten (Alltags-)Sprache angetrieben wird und aus diesem Grund auf die Sprach- und Lesegewohnheiten der Subjekte setzen kann: »Die Poiesis ist hier bereits vor dem Text geleistet«, schreibt Baßler, »dieser zehrt nur mehr von den kulturellen Codes, ohne selbst an ihnen zu arbeiten« (Baßler 2013: S. 33).

¹⁰ Im Sinne einer »Logik« der wahrnehmbaren Text-Sequenz, »die in ihr hervortritt, riskiert und eingehalten wird« (Barthes 2007: S. 136).

im Leben nicht zu« (Flaubert 1977: S. 648).¹¹ Auch in einer Notiz Nietzsches wird dieser Aspekt mit Blick auf den dramentheoretischen Entstehungszusammenhang perspektiviert. Nietzsche schreibt an einer Stelle:

Die jetzigen Dramatiker gehen häufig von einem falschen Begriff des Dramas aus und sind Drastiker: es muß bei ihnen um jeden Preis geschrieen gelärmt geschlagen geschossen getötet werden. Aber Drama bedeutet Ereigniß factum, im Gegensatz zum fictum. Nicht einmal die historische Ableitung des griechischen Wort-Begriffs giebt ihnen Recht. Die Geschichte des Dramas aber erst recht nicht; denn der Darstellung des Drastischen gehen die Griechen gerade aus dem Wege (Nietzsche 1999, KSA VIII: S. 427).

Ohne an dieser Stelle in die Tragödientheorie Nietzsches eindringen zu können, wird deutlich, was hier kritisiert wird: es ist die Derealisation des Dramas durch Verwendung drastischer Verfahrensweisen. Das Drama müsse nach Nietzsche das Pathos und Leiden zwar thematisieren, doch sei das Leiden nicht adäquat repräsentierbar durch eine drastische Ausformung des Schauspiels. Die Inszenierung von Drastik verfehle vielmehr das Wesen des Dramas, da dessen Essenz nicht in der Darstellung des Drastischen liege, sondern in dessen Rekanalisierung durch ästhetische Überformung.¹² Bindet man diese Beobachtung an die hervorgehobene visuelle Evidenzerzeugung der Drastik zurück, so wird deutlich, wie Nietzsche, homolog zu Barthes, der Drastik eine realistische Abbild-Funktion abspricht und stattdessen ihren phantasmatischen Konstruktionscharakter hervorhebt und bemängelt.

Ein Realismus des Drastischen kann also nicht in der Erzeugung einer wahrheitsgetreuen Darstellung oder einer kohärenten, werkimmanenten

¹¹ So schreibt auch Goulemot über die pornographische Literatur: »Er [der pornographische Roman] «entwirklicht» zweifellos, indem er den Sinn für moralische Werte verlorengelassen lässt, indem er zur Ausschweifung verleitet, indem er den Leser in die enge Sphäre der Leidenschaften einsperrt und ihn die Verschiedenartigkeit der Welt vergessen lässt« (Goulemot 1993: S. 66). Linck beschreibt diesen Sachverhalt so, dass der »Drastik, die Bildinformationen akkumuliert, stets ein Moment des Irrealen, ja Surrealen [eignet], gleichgültig wie sehr sie sich auch auf Faktizität einlässt« (Linck 2008: S. 56).

¹² Menninghaus macht mit Blick auf den Ekel deutlich: »Nach Nietzsche beschreiben die Tragödie, der Freidenker und Zarathustra eine Bahn, die sich dem Ekel aussetzt, *seine Erkenntnisqualität nutzt und ihn am Ende verwindet* [Hervorhebung E.S.M.]« (Menninghaus 2002: S. 558).

Welt liegen. Dass Drastik aus einer begriffshistorischen Perspektive nicht mit einem dezidierten Realismus oder Naturalismus gleichzusetzen ist, hält auch Giuriato fest, wenn er schreibt, dass »drastische Werke im romantischen Kontext bei Schlegel und Heine nicht in erster Linie durch mimetische Genauigkeit, sondern durch einen außergewöhnlich heftigen Effekt« definiert seien (Giuriato 2015: S. 195).¹³ Selbst wenn Daths Buchstäblichkeitstheorem also zunächst den Barthes'schen Wirklichkeitseffekt zu aktualisieren scheint (die Austreibung des Signifikats durch das direkte Zusammentreffen zwischen einem Signifikanten und Referenten), liegt der Realismus der Drastik nicht in einer grundsätzlich erhöhten Referenz auf eine außersemiotisch-reale Welt, sondern in einer Verfahrenstechnik evidenzieller Darstellung mit purgativer Zweckursache, die reale psycho-physiologische Effekte zeitigt.

Auf Basis dieser Lesart ist es die *real* stattfindende Reaktion des Rezipienten während der Rezeption drastischer Kunst, die als besondere Steigerungsform eines Realismus konzipierbar ist. Wo es dem Kulturprodukt durch eine Verfahrenstechnik gelingt, den ästhetischen Schein zu durchbrechen und uns physisch heftig zu affektieren, haben wir es mit einem Verstehen des Körpers zu tun, das unabhängig vom Akt intellektueller Reflexion als Reales funktioniert und als *Hyperrealismus* bezeichnet werden kann. Bezeichnenderweise kommen Einzelinterpretationen, die sich unabhängig voneinander mit den von D. als »reine« Drastik bezeichneten Kulturprodukte auseinandersetzen, zu dem Ergebnis, dass diese »hyperrealistisch« seien: Bret Easton Ellis' *American Psycho* liefere etwa ein »hyperrealistisches Bild von Menschen und von Dingen« (Seidl 1991). Frank Schäfer schreibt über den Heavy Metal, dass die

¹³ Mit Blick auf Schlegels *Alarcos* wird der Umstand, dass Drastik nicht gleichzusetzen ist mit erhöhter und schonungsloser Mimesis, von Giuriato ebenfalls betont. Giuriato schreibt: »Schlegels Angriff auf die Theaterkonventionen der Zeit, der mit dem seit der Poetik der Aufklärung geltenden Gesetz der Wirklichkeitstreue bricht, zielt dahin, einer sympathetisch einfühlenden Rezeption nach den Regeln des Illusionstheaters durch übersteigerte Artifizialität der Handlung den Boden zu entziehen. In diesem Sinn hat August Wilhelm Schlegel *Alarcos* treffenderweise als ›fast übertrieben drastisch‹ qualifiziert. Mit diesem Urteil [...] gewinnt auch ein Zug an Bedeutung, der dem Drastischen zu eignen scheint und der sich im romantischen Kunstwerk mit der Tendenz zur ästhetischen Autonomisierung nicht synthetisieren lässt, nämlich ein hyperbolischer und in der Konsequenz amimetischer Zug der szenischen Performanz« (Giuriato 2015: S. 184).

dort aufzufindenden Fiktionen »gesteigerte Realität, Hyper-Realität« seien (Schäfer 2001: S. 31). Schließlich schreibt Marc Jäger über die Splatterfilme, dass so »phantastisch, karnevalistisch-grotesk die Körper auch gestaltet sind, ihre erschreckende Glaubwürdigkeit erhalten die Bilder durch eine hyperreale Präsentation des Wirklichkeitsprinzips, das keinen Platz mehr für abstrakte Körperinszenierungen bereithält« (Jäger 2004).¹⁴ Bei allen Unterschieden im Detail ist klar, dass hier nicht von *Hyperrealität* in einem Baudrillard-schen Sinne die Rede ist, die sich bekanntlich über die Simulation eines Realen ohne Ursprung und ohne Realität definiert und damit als große Chiffre postmoderner Textproduktion verstanden werden kann (vgl. Baudrillard 1978: S. 7f.). Die Verwendung des Hyperrealismus-Begriffes deutet an dieser Stelle vielmehr auf den Wunsch hin, einen somatischen Realitätseffekt auf den Begriff zu bringen. Wir haben es in diesem Zusammenhang mit anderen Worten mit einer »Realität der momentanen Evidenz« zu tun, wie Hans Blumenberg es als einen ersten historischen Wirklichkeitsbegriff der Antike umschrieben hat,¹⁵ freilich mit der signifikanten Umkehrung der Hierarchie von geistiger Erkenntnis und empirisch-sinnlicher Wahrnehmung. Diese Realismusform ist eng mit dem Umstand verbunden, »daß das Wirkliche [sic!] sich als solches von sich selbst her präsentiert und im Augenblick der Präsenz in seiner Überzeugungskraft unwidersprechlich da ist« (Blumenberg 1969: S. 11). Dieser Moment des Präsentischen und damit Realen ist dabei die physische Reaktion und keine gnostische Erkenntnis. Die Referenz auf eine historische Wirklichkeit spielt für das Konzept des Drastischen als Wahrnehmungskategorie in diesem Sinne keine übergeordnete Rolle.¹⁶ Drastik ist

¹⁴ Vgl. dazu auch Menninghaus, der zu den »drei distinktiven Merkmalen« des Ekels auch die »Hyper-Realität des Ekelhaften« rechnet (Menninghaus 2002: S. 164).

¹⁵ Dieses Modell richtet sich gegen die anderen historischen Wirklichkeitsmodelle, die Blumenberg ausführt, und ist ebenso in der Frage nach dem Realismusgehalt des Drastischen zentral, denn es geht nicht um eine mittelalterliche »garantierte Realität«, um die Erzeugung einer kohärenten, in sich stimmigen Realität, oder primär um eine Wirklichkeitsvorstellung als »das dem Subjekt nicht Gefügige« (vgl. Blumenberg 1969: S. 9-14).

¹⁶ Sicherlich werden explizite Darstellungen historischer Ereignisse (z. B. der Holocaust) als besonders drastisch empfunden. Doch lässt sich hier kein systematischer Unterschied zu rein fiktiven Stoffen ziehen. Die immer wieder stattfindende Zensur rein fiktionaler Werke mag dies veranschaulichen.

somit kein Verfahren der Authentizität, sie ist ein Verfahren der authentischen Affektivität.

Kulturindustrielle Drastik erscheint aus dieser Perspektive als ein paradoxales Phänomen: Tief im Kern postmoderner Alltagsästhetisierung verankert, erinnern ihre hyperrealistischen Verfahren nicht nur an die körperlich-sinnliche Konstitution der menschlichen Existenz; bemerkenswert unberührt von der Krise des Repräsentationsdenkens ist dieses Reale der Drastik als Versuch interpretierbar, uns in Zeiten des postmodernistischen Dogmas von der Unmöglichkeit authentischer Erfahrungen¹⁷ einen Raum echter Affekte durchleben zu lassen. Wenn dies der Fall ist, lässt sich Drastik schließlich in Anlehnung an Sontags Camp-Losung (»Camp is the answer to the problem: how to be a dandy in the age of mass culture«, Sontag 2009: S. 288) als Reaktion auf die Frage verstehen, wie wir in Zeiten postmoderner Massenkultur eigentlich noch Wirkliches, Lebendiges erfahren können. Drastik wäre somit eine Antwort auf das Problem: *How to be real in the age of mass culture?*¹⁸

¹⁷ So heißt es bereits in Irving Howes »Mass Society and Post-Modern Fiction« (1959), dass in Zeiten »postmoderner« Massenkultur »[d]irect and first-hand experience seems to evade human beings« (Howe 1959: S. 427).

¹⁸ Dass die immer leichtere, durch das Internet mittlerweile omnipräsente Verfügbarkeit drastischer Erlebnisse zu einer *Desensibilisierung* führt, sodass ehemals als drastisch wahrgenommene Konfigurationen ihre Wirksamkeit einbüßen, bis hin dazu, apathische Langeweile zu erzeugen, ist ein Problem, um das bereits Schlegel wusste, der das Drastische – wie gezeigt – als integralen Bestandteil der frühromantischen Poesie ansieht und zugleich einen gefährlichen Trend in der immer heftigeren und schärferen »Reizanstachelung« innerhalb der Kunstproduktion diagnostiziert. Vgl. hierzu Menninghaus: »Der Trend zum Ekelhaften wird von Friedrich Schlegel als die naturwüchsige Tendenz einer Kunst erkannt, deren unablässiges, nurmehr auf sich selbst gestelltes Streben nach (>genialer<) Andersheit alle >alten Reize< entwertet und beinahe zwangsläufig nach >immer heftigeren und schärferen< greift« (Menninghaus 2002: S. 17).

VII Drastik oder: Das wenig beachtete Paradigma

In der vorliegenden Arbeit wurde darauf abgehoben, dass sich seit spätestens den 1980er Jahren nachweislich pädagogisch und akademisch weithin illegitime, aber zugleich ungemein stabile und massenwirksame Erzeugnisse entwickelt und einen festen Platz innerhalb der »postmodernen« Kulturproduktion eingenommen haben.¹ Es wurde anhand von exemplarischen Textanalysen zu zeigen versucht, wie im Zuge westlicher Kulturindustrie damit eine Ästhetik des Drastischen eine klare Konturierung aufweist und zugleich zu einem Forschungsdesiderat avanciert ist. Martin Saar ist dementsprechend zuzustimmen, wenn er festhält, dass sich – anders als in hochkulturellen Kontexten – in sub- und populärkulturellen Genres »Drastik von einem Mittel unter vielen zur zentralen Strategie kultureller Produktion« entwickelt hat (Saar 2014: S. 21).

Was genau unter dieser »zentralen Strategie« verfahrenstechnisch zu verstehen ist, wurde in der vorliegenden Studie herausgearbeitet. Die anhand der Extreme Metal-Lyrics, Fulcis L'ALDILÀ und Ellis' *American Psycho* herausgearbeiteten Poetiken konvergieren semiotisch in dem für die Drastik konstitutiven Versuch, auf eine partikuläre bildhafte Verfahrensweise zu setzen, die gewissermaßen auf ein *vorsprachliches* Bildsystem verweist. Emphatische Drastik kommt einer Implosion der Zeichenstruktur gleich, da nicht nur das Signifikat aus dem Zeichen vertrieben wird, sondern ein Transformationsprozess des materialen Signifikanten in physische Präsenz stattfindet. Drastik ist deshalb als Prozess zu begreifen, der die ambige Bildlichkeit des Schriftsystems radikal herausfordert. Von dieser aus kann Drastik letztlich immer nur als etwas Abgeleitetes, Indirektes verstanden werden, gewissermaßen als ein Außen der Schriftsprache, denn wie Terry Eagleton mit Paul

¹ Zur Pornografie, verstanden als ein neben der kulturellen Formation des Metal und des Splatter-Horrors weiteres genuin drastisches Genre der Populärkultur, schreibt Seeßlen in seinem 1990 erschienen Buch *Der pornographische Film*: »In die Geschichte des pornographischen Filmes dürften die achtziger Jahre als das Jahrzehnt mit der umfangreichsten Produktion eingehen« (Seeßlen 1990: S. 274). Heutzutage ist die Pornoindustrie bekanntlich der mit Abstand größte kulturindustrielle Wirtschaftszweig der Welt.

de Man unterstreicht, ist »jegliche Sprache [...] unausweichlich metaphorisch, arbeitet mit Tropen und Bildern«, sodass es ein Fehler sei zu glauben, »daß irgendeine Sprache *buchstäblich* ›wörtlich‹ ist« (Eagleton 1997: S. 131).

Aus dieser Perspektive kann Drastik als ein »vorab zweifelhafte[r] Wunsch« (Giuriato 2015: S. 191) bewertet werden, das strenggenommen unhintergebar Zeichenhafte der Zeichen überschreiten zu wollen. Zu unhintergebar erscheint die semiotische Realismuskritik Barthes', dass »vom referentiellen (wirklichen) Standpunkt aus, buchstäblich: *nichts*« geschehe; »was ›sich ereignet‹, ist ganz allein die Sprache, das Abenteuer der Sprache, deren Eintreffen ohne Unterlaß gefeiert wird« (Barthes 1988: S. 136). Ist Drastik also ebenfalls nur ein *Effekt*, der aus der Manipulation der Zeichen erwächst, ebenfalls ein Code, den wir nur nicht mehr als Code wahrnehmen, und der mit der »Wirklichkeit« nichts zu tun hat? Nun, richtig ist, dass Drastik ein Zeicheneffekt ist. Daraus aber zu schließen, dass von einem »wirklichen« Standpunkt aus nichts geschehe und alles nur ein Spiel der Sprache sei, hieße die Textur des Drastischen zu missdeuten. Es hieße das Ausschlaggebende der Drastik erkenntnistheoretisch zu unterdrücken, nämlich ihre Funktion, Zeichen in sinnlich wirksame Realität zu überführen. Drastik ist nicht zuletzt deswegen *populär*, weil sie – gemäß »populärer Ästhetik« (Bourdieu) – »auf dem Postulat eines bruchlosen Zusammenhangs von Kunst und Leben gründet« (Bourdieu 1987: S. 23). Drastische Kulturprodukte vermögen mit anderen Worten einen *direkten* Bezug zwischen ihrer Existenz als Kunstobjekt und menschlichem Sensorium herzustellen. Drastik markiert ein Ereignis, das eben nicht nur auf die Sprache in ihrer Bedeutungsvielfalt verweist, sondern darauf, »dass wir vor allem das sind: ein Körper« (Mora 2006: S. 69).

Es ist für Adorno eine »geistesgeschichtliche Trivialität«, »daß die Entwicklung der künstlerischen Verfahrungsweisen, wie sie meist unter dem Begriff des Stils zusammengefaßt wird, der gesellschaftlichen korrespondiert« (Adorno 2004: S. 15). Die Präsenz ästhetischer Drastik drückt somit immer auch eine Veränderung der sozio-ökonomischen Realität aus, die im Zuge der Mas-

senmedien und -produktion entstanden ist.² Was lässt sich aber über die gesellschaftliche Entwicklung während dieser spürbaren Zunahme drastischer Verfahrensweisen in der Kulturproduktion sagen?

Die gegenwärtige westliche Kulturproduktion befindet sich seit den 1960er Jahren in einer Konstellation, die sich aufgrund von tiefgreifenden gesellschaftlichen Umwälzungen³ als *postmodern* begreifen lässt und in der der Kompromiss mit dem ›Marktplatz‹, den Fiedler noch provokant propagieren konnte, de facto den Normalzustand beschreibt. Wir leben in einer Gesellschaftsstruktur, in der das »Subfeld der Massenproduktion« modernistische und avantgardistische Prinzipien längst in sich aufgenommen hat und produktionsästhetisch zu einer allgemein geteilten Basiskultur geworden ist. »Norm ist heute: Es gibt keine Kultur außerhalb der Kulturindustrie« (Steinert 1998: S. 9). Einen Punkt außerhalb dieser zu behaupten, kann bei einer professionellen Kulturproduktion heutzutage nur als ein Akt gedeutet werden, der die historisch gewachsene Autonomisierung des hochkulturellen Feldes nicht nur weiter aufrecht erhalten möchte, sondern dessen *symbolisches* Kapital einzufahren wünscht.

Verbunden nun mit der Kulturindustrialisierung ist eine Reihe technologischer Umwälzungen, allen voran die Etablierung und Popularisierung des Films, die ein mit Blick auf die Theater-Logik radikalisiertes Verhältnis von denotierten Bildern und konnotierten Botschaften, von Evidenz und Obskürität einführt. Wenn das Theater den Schriftzeichen Körperlichkeit verleiht – und darauf lief eine wichtige Dimension des Drastischen bei Schlegel hinaus –, dann bewirkt der Film in diesem Kontext eine »weiterreichende Theatra-

² Vergleichbares beobachtet Seeßlen, wenn er schreibt: »Wie das Gewalt-Bild, so ist auch das ›Sex‹-Bild in der Entwicklung der populären Kultur zugleich Motor und Störfall. ›Sex & Crime‹ bezeichnet den moralischen Grenzfall in der Massenproduktion der Traum- und Bilderfabriken, eine Sphäre des Noch-nicht-ganz-verbotenen und Nicht-mehr-ganz-erlaubten. Es scheint, daß in bestimmten Phasen der Kulturgeschichte, die offenkundig an politische und ökonomische Parameter geknüpft sind, wie zum Beispiel an die Krisenzyklen der freien Marktwirtschaft oder an die Instabilität gesellschaftlicher Herrschaft, die Grenzen in Bewegung geraten« (Hügel 2003: S. 404).

³ Zu diesen soziokulturellen und -ökonomischen Veränderungen innerhalb der westlichen Nachkriegsgesellschaften gehören in erster Linie die Etablierung breiter Mittelklassen und eine nie zuvor gesehene Bildungsexpansion.

lisierung als das Theater selbst bewirken kann« (Deleuze 1999: S. 246), denn »Buchstäblichkeit«, verstanden nicht (nur) als Gleichheit von Signifikant und Signifikat, sondern als Transformationsprozess von Zeichen in affektive Präsenz (also als Peircesch-Deleuzesche *Erstheit*), ist den visuellen Medien a priori *eingeschrieben*. In seinem Kunstwerk-Aufsatz unterstreicht Benjamin genau diesen Aspekt, wenn er die »physische Chockwirkung« des Films in seiner »technischen Struktur« begründet sieht (Benjamin 1977: S. 39). Komplementär zu den Ausführungen, die Buchstäblichkeit und Anschaulichkeit als zentrale Elemente einer drastischen Schreibweise definieren, attestiert Adorno, dass der Film sich selbst am nächsten komme, da er auf eine bis dato ungekannte Weise »auf symbolische und sinnverleihende Elemente verzichtet« (Adorno 1981b: S. 190).⁴ Schrift erscheint a priori codierter, symbolischer als das Filmbild – dieser mediensemiotische Gedanke ist der Schlüssel für die Frage, warum Drastik als ein herausgehobenes Moment der modernen Massenmedien angesehen werden kann.⁵ In Überbietung des Bühnendramas, aus dem heraus sich die ersten signifikanten Theoreme zum Drastischen gebildet haben, verbindet der Film Sprache, Bild und Ton auf eine so performative, anschaulich-direkte Weise, die Literatur nur mit Aufwand zu simulieren versuchen kann.

Wenn Saar nun konstatiert, dass die »Affirmation des Tabubruchs durch Explizitheit«, also Drastik im Dathschen Sinne, nicht nur »in der pornogra-

⁴ Auch Sontag unterstreicht diesen Gedanken. Als Paradigma denotativer Deutlichkeit sieht auch sie den Film, der eine Alternative zum Abstrakten und Symbolischen der Schrift anbiete: »Ideally, it is possible to elude the interpreters in another way, by making works of art whose [...] adress is so direct that the work can be ... just what it is. Is this possible now? It does happen in films, I believe. This is why cinema is the most alive, the most exciting, the most important of all art forms right now. [...] In good films, there is always a directness that entirely frees us from the itch to interpret« (Sontag 2009: S. 11).

⁵ Es ist dabei nicht entscheidend, ob es die Buchstäblichkeit wirklich gibt (sie eine ontologische Dimension besitzt), ob die Denotation als einfacher, entgegenkommender Sinn letztlich nichts anderes ist als eine konventionalisierte, petrifizierte Konnotation. Abseits aller epistemischen Aporien lässt sie sich als analytische Kategorie herauspräparieren und in gradueller Differenz zu Syntagmen positionieren, die eine offen zur Schau stellende Nähe zum Symbolismus besitzen.

phischen Literatur, in den antikommerziellen oder Underground-Versionen des Comics und der *graphic novel* oder in der Trivilliteratur«, sondern »am deutlichsten vielleicht in dem populärsten aller modernen Medien, dem Kino« (Saar 2014: S. 21) zu finden sei, dann droht unterzugehen, dass mit dem Film nicht nur die Dimensionen drastischer Inszenierungen grundlegend erweitert wurden, sondern dass Drastik durch den Film auf eine grundsätzlichere Weise als *mediales Prinzip* zum Ausdruck kommt. Auf sensible Art hat Adorno auch dies früh erkannt, wenn er den Film nicht nur als *das* Paradigma der Kulturindustrie skizziert, sondern ihm genau das Attribut zugesteht, das im Fokus der vorliegenden Arbeit lag: »Als stärkstes Argument«, schreibt Adorno in seiner *Minima Moralia*, »haben die Apologeten des Films das größte, seine massenweise Konsumtion für sich. Sie erklären ihn, das drastische Medium der Kulturindustrie, zur Volkskunst« (Adorno 2003: S. 231). Drastik ist mit anderen Worten nie nur eine Strategie, ein Stil, eine Verfahrensweise: Drastik ist die Chiffre einer visuell geprägten Gegenwartskultur.

»Eine Kunst kann das Primat haben und eine Wandlung durchsetzen, die andere aufgreifen können, unter der Bedingung, daß es mit ihren eigenen Mitteln geschieht« (Deleuze 1993: S. 95): Forciert durch die Logik des Films, die andere Kunstformen beeinflusst hat, ist Drastik nicht nur zu einer klar konturierten ästhetischen Kategorie mit Darstellungs- und Wahrnehmungsformen avanciert.⁶ Wie hier exemplarisch durchgeführt, lassen sich Kulturprodukte unterschiedlicher Genres und Medien aufgrund von wirkungsästheti-

⁶ Man erinnere sich an das Statement von Ellis: »I've always said I totally think movies have influenced me completely and I think it's hard to not be influenced by movies if you're our age or even a writer in your 40's. Movies have really altered the way novels are written« (Clarke 1999: S. 71). Bezeichnenderweise zieht SLAYER-Frontmann Tom Araya bei der Frage, wie ihre umstrittenen Songtexte zu sehen seien, einen an dieser Stelle vielsagenden Vergleich: »Kennst du den Streifen 'Nightmare on Elm Street'? Etwas in dieser Art meine ich« (Klemm 1981: S. 31). Im Metalmagazin *Legacy* liest man in einem Interview mit EISREGEN-Sänger Michael Roth: »L: Wovon läßt du dich denn inspirieren? M: Ich bin ziemlich fasziniert von der ganzen Horror- und Splatterfilm-Ecke; das ist es, was ich manchmal schaue. Das tut mir echt leid, aber ich tue das einfach. Die alten italienischen Regisseure waren echt phantastisch, zum Beispiel Fulci« (Glöckner 2000).

schen, rhetorisch-poetologischen, narratologischen, etc. Äquivalenzstrukturen so organisieren, dass Drastik als ein kulturelles Paradigma der postmodernen Populärkultur erkennbar wird. Freilich ist genau diese Tatsache aufgrund der hegemonialen Bestimmungen von *Postmoderne* und *Populärkultur* bisher nur selten adäquat berücksichtigt worden, da Drastik, zumal in ihrer emphatischen Form, geradezu als »anti-postmodernes« und unpopuläres Moment einer nicht ironischen Präsenzerfahrung verstanden werden kann.

Die unübersehbare Zunahme ästhetisch-drastischer Inszenierung im letzten Jahrhundert und vor allem im Rahmen kulturindustrieller Produktion⁷ ist verknüpft mit politischen und ökonomischen Prozessen, die im Namen der Meinungsfreiheit, aber auch der freien Marktwirtschaft eine objektive Basis für das Zurschaustellen dieser Zone des Noch-nicht-ganz-Verbotenen und Gerade-noch-Erlaubten liefern. Ob die »besseren« Produkte dabei an die nicht eingehaltenen Versprechen der Aufklärung erinnern, wie es in Daths Romanessay schließlich heißt, bleibt jedoch solange fraglich, wie keine kontextualisierende Interpretationsarbeit am einzelnen Forschungsgegenstand erbracht worden ist.⁸ Mit Deleuze könnte man sagen, dass die Frage nach der Funktion einer Verfahrensweise immer abhängig ist von den materiellen sowie geistigen De- und Reterritorialisierungsbewegungen, die sie zu einem spezifischen historischen Zeitpunkt in Gang zu setzen vermag, das heißt von der Frage abhängt, welche ökonomischen und symbolischen Herrschaftsverhältnisse durch die Inszenierung von Drastik infrage gestellt und stabilisiert werden. Und genau hierin liegt eine Schwierigkeit begründet, denn drastische Texte offenbaren häufig genug ein partikulares und paradoxales Verhältnis zur Hermeneutik: Einerseits von der Maxime nach Deutlichkeit und

⁷ »In keinem anderen Jahrhundert fand der Marquis de Sade derart viele kreative Nacheiferer« (Büsser 2000a: S. 7).

⁸ Die anthropologische Frage, warum der Mensch drastische Emotionen (gerade in negativen Spielarten) affirmiert, stand hier nie im Zentrum des Interesses. In diesem Punkt erscheint es sinnvoll, von einer Vereinheitlichung der wirkungsästhetischen Momente beim Drastikkonsum Abstand zu nehmen und die Momente der *Abhärtung*, *Reinigung*, des *Vitalismus* oder des apollinisch-intellektuellen Kunstgenusses (wie ihn Dath insinuiert) als distinkte, aber komplementäre Facetten rezeptionsästhetischer Prozesse zu begreifen (vgl. Linck 2008: S. 71).

Transparenz geleitet, andererseits durch die exzessive Zurschaustellung evidenzieller und affektiver Verfahren gewohnte Kommunikationsstrukturen untergrabend, oszilliert das Drastische zwischen visueller Evidenz und der Wahrnehmung opaker Zeichen, die nichts erklären, denn: »[s]ie zielen gar nicht auf Verständigung ab« (Dath 2005: S. 33).⁹

Jenseits politisch-ideologiekritischer Zuschreibungen wird man eines allerdings nach der vorliegenden Studie sagen können: der emphatische Einsatz kulturindustrieller Drastik bewegt sich permanent zwischen Kunst und Nicht-Kunst, hyperrealer und physiologischer Wirklichkeitserzeugung, sowie massenwirksamer, aber unpopulärer Kulturproduktion, denn, wie Derek Raymond in *I was Dora Suarez* an einer Stelle schreibt: »Die Öffentlichkeit will nur die schmutzigen Konturen, nicht die intimen, ekligen Details« (Raymond 1990: S. 193).

⁹ Bereits Goethe stellte fest: »Das Durchsichtige selbst [...] ist schon der erste Grad des Trüben« (Goethe 1948ff., XVI: S. 62.)

Literaturverzeichnis

Primärquellen

- Abbate, Carolyn (2004): »Music: Drastic of Gnostic?«, in: *Critical Inquiry* 30.3, S. 505–536.
- Alighieri, Dante (2000): *Die Göttliche Komödie*, übersetzt von Hermann Gmelin, Stuttgart: Reclam.
- Aristoteles (1982): *Poetik*, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam.
- Aristoteles (1999): *Rhetorik*, übers. und hrsg. von Gernot Krapinger, Stuttgart: Reclam.
- Artaud, Antonin (2012): *Das Theater und sein Double*, übers. von Gerd Henniger, Berlin: Matthes & Seitz.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (2007): *Ästhetik*. hrsg. von Dagmar Mirbach, Hamburg: F. Meiner.
- Behler, Ernst; Bormann, Alexander von; Hörisch, Jochen (Hrsg.) (1991): *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, Bd. 1, Paderborn [u.a.]: Schöningh.
- Benn, Gottfried (2006): *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke. Mit einer Einführung*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Bessing, Joachim (2005): *Tristesse Royale*, 3. Aufl., Berlin: Ullstein.
- Brinkmann, Rolf Dieter (1967): *Was fraglich ist wofür: Gedichte*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Brinkmann, Rolf Dieter (1970): *Keiner weiß mehr*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Brinkmann, Rolf Dieter (1979): *Rom, Blicke*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Brinkmann, Rolf Dieter (1982): *Der Film in Worten: Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen 1965 - 1974*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Brinkmann, Rolf Dieter (1984): »Anmerkungen zu meinem Gedicht Vanille.«, in: *Mammut. März-Texte 1969 - 1984*, hrsg. von Jörg Schröder, Herbstein: März-Verlag, S. 141–144
- Brinkmann, Rolf Dieter (1994): »Angriff aufs Monopol. Ich hasse alte Dichter«, in: *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, hrsg. von Uwe Wittstock, Leipzig: Reclam, S. 65–77.

- Brinkmann, Rolf Dieter; Rygulla, Ralf-Rainer (Hrsg.) (1969): *Acid. Neue amerikanische Szene*, Darmstadt: März-Verlag.
- Burke, Edmund (1989): *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, übers. von Friedrich Bassenge, 2. Aufl., Hamburg: F. Meiner.
- Burroughs, William S. (2014): *Nova Express: The Restored Text*, New York: Grove Press / Atlantic Monthly Press.
- Cicero, Marcus Tullius (1991): *De oratore*, übers. von Harald Merklin, 2. Aufl., Stuttgart: Reclam.
- Dath, Dietmar (2005): *Die salzweißen Augen. Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dath, Dietmar (2006): »Phon: Dietmar Dath. *Eine praktische Frage*«, in: *Bella Triste* 14, S. 63–66.
- Ellis, Bret Easton (2006): *American Psycho*, New York: Vintage.
- Flaubert, Gustave (1977): *Briefe*, hrsg. von Helmut Scheffel, Zürich: Diogenes.
- Goethe, Johann Wolfgang (1948ff.): *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hrsg. von Ernst Beutler, Bd. XVI, 24 Bde., Zürich.
- Grillparzer, Franz (1965): *Werke: Gedichte, Erzählungen, Satiren. Studien zur Literatur und zum eigenen Schaffen. Autobiographische Schriften. Aphorismen*, hrsg. von Paul Stapf, Bd. II, Tempel.
- Heine, Heinrich (1970ff.): *Heinrich-Heine-Säkularausgabe (HSA). Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*, hrsg. von Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar / Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, Bd. IV, 53 Bde., Berlin: Akademie Verlag.
- Hoffmann, E.T.A. (1958): *Poetische Werke. Seltsame Leiden eines Theaterdirektors. Klein-Zaches*, Bd. Band 4, Berlin: de Gruyter.
- Illies, Florian (2001): *Generation Golf. Eine Inspektion*, 5. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer.
- Jeitteles, Ignaz (Hrsg.) (1839): *Aesthetisches Lexicon. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der Schönen Künste. Nebst Erklärung der Kunstausdrücke aller ästhetischen Zweige, als Poetik, Rhetorik, etc.* Wien.
- Joachim Heinrich Campe (Hrsg.) (1813): *Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutschung der unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke*, Braunschweig.
- Johann Christian August Heyse (Hrsg.) (1804): *Allgemeines Wörterbuch zur Verdeutschung fremder Wörter*. Oldenburg.
- Kant, Immanuel (1974): *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

-
- Kant, Immanuel (1983): *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, hrsg. von Wolfgang Becker, Stuttgart: Reclam.
- Lawrence, D. H. (1955): »Pornography and Obscenity«, in: *Sex, Literature and Censorship*, hrsg. von Harry T. und Rubinstein H. F. Moore, New York: W. Heinemann, S. 195–222.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1974): *Werke. Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*, hrsg. von Albert von Schirnding, Bd. 6, München: Hanser.
- Longinus (1983): *Vom Erhabenen. Griechisch und Deutsch*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Lovecraft, H. P. (1995): *Die Literatur der Angst. Zur Geschichte der Phantastik*, übers. von Michael Koseler, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Löwenthal, Leo (1990): *Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mora, Terézia (2006): »Über die Drastik«, in: *Bella Triste* 2006.16, S. 68–74.
- Nietzsche, Friedrich (1999): *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli; Mazzino Montinari, München.
- Peirce, Charles S. (1983): *Phänomen und Logik der Zeichen*, übers. v. Helmut Pape, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Platon (1988): *Sämtliche Dialoge. Band V. Der Staat*. Hrsg. von Otto Apelt, Hamburg: Meiner.
- Quintilianus, Marcus Fabius (1995): *Ausbildung des Redners. Zweiter Teil, Buch VII–XII*, hrsg. von Helmut Rahn, 3. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Raymond, Derek (1990): *Ich war Dora Suarez*, übers. von Frank Nowatzki, Berlin: Black-Lizard-Bücher.
- Rosenkranz, Karl (2007): *Ästhetik des Häßlichen*, Stuttgart: Reclam.
- Sade, Donatien Alphonse François de (2006): *Gesammelte Werke*, Paderborn: Voltmedia.
- Schiller, Friedrich (2002): *Über naive und sentimentalische Dichtung*, hrsg. von Klaus L. Berghahn, Stuttgart: Reclam.
- Schlegel, August Wilhelm (1846ff.): *Sämtliche Werke*, hrsg. von Eduard Böcking, 16 Bde., Leipzig.
- Schlegel, Friedrich (1959ff.): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von Ernst Behler; u.a., 35 Bde., Paderborn [u.a.]: Schöningh.
- Valéry, Paul (1993): *Cahiers. Hrsg. von Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeldt*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

- Villars, Élie Col de (Hrsg.) (1753): *Dictionnaire français-latin des termes de médecine et de chirurgie, avec leur définition, leur division et leur étymologie*, Paris.
- Wallace, David Foster (1993): »E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction«, in: *Review of Contemporary Fiction* 13, S. 151–194.
- Zedler, Johann Heinrich (Hrsg.) (1731–1754): *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden*. Bd. 7, Halle / Leipzig.

Weitere Literatur

- Accademia della Crusca (Hrsg.) (1882): *Vocabulario degli Accademici della Crusca*, Bd. 4, Florenz: Tipografia Galileiana.
- Adorno, Theodor W. (1981a): *Noten zur Literatur*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1981b): *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, 7. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (2003): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 4, Gesammelte Schriften, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (2003b): *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 7, Gesammelte Schriften, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Albiero, Paolo; Cacciatore, Giacomo (2015): *Il terrorista dei generi. Tutto il cinema di Lucio Fulci*, 2. Aufl., Palermo: Edizioni LEIMA.
- Alkemeyer, Thomas (2008): »Das Populäre und das Nicht-Populäre. Über den Geist des Sports und die Körperlichkeit der Hochkultur.«, in: *Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart*, hrsg. von Kaspar Maase, Frankfurt / New York: Campus, S. 232–251.
- Alt, Peter André (2010): *Ästhetik des Bösen*, München: Beck.
- Annesley, James (1998): *Blank Fictions. Consumerism, Culture, and the Contemporary American Novel*, London: Pluto Press.
- Ansel, Michael (2007): »Kulturwissenschaftliche Erweiterungen der Literaturwissenschaft auf Basis von Bourdieus Kultursoziologie«, in: *KulturPoetik* 1, S. 66–83.
- Antos, Gerd (Hrsg.) (2009): *Rhetorik und Verständlichkeit*, Tübingen: Niemeyer.

-
- Área de Alemão (Hrsg.) (2012): *Pandaemonium Germanicum: revista de estudos germanísticos*, Bd. 20, São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.) (2003): *Pop-Literatur*, München: Edition Text + Kritik.
- Asholt, Wolfgang (Hrsg.) (2010): *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm - Projekte - Perspektiven*, Tübingen: Narr.
- Asmuth, Bernhard (2009): »Der Beitrag der klassischen Rhetorik zum Thema Verständlichkeit«, in: *Rhetorik und Verständlichkeit*, hrsg. von Gerd Antos, Tübingen: Niemeyer.
- Asthoff, Jens (Hrsg.) (2008): *Autofiktion*, Hamburg: Textem.
- Balun, Chas (1997): *Lucio Fulci. Beyond the Gates*, 2. Aufl., Key West Fla: Fantasma Books.
- Bangs, Lester (1979): »Heavy Metal«, in: *Rolling Stone. Bildgeschichte der Rockgeschichte*, hrsg. von Jim Miller, Bd. 2, 2 Bde., 2, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 293–300.
- Barthes, Roland (1986): *Sade, Fourier, Loyola*, übers. v. Maren Sell u. Jürgen Hoch, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1987): *S/Z*, übers. von Jürgen Hoch, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1992): *Mythen des Alltags*, übers. von Günther Busch, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1993): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. von Dieter Hornig, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1996): *Die Lust am Text*, übers. von Traugott König, 8. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (2002): *Roland Barthes. Die Körnung der Stimme. Interviews 1962-1980*, übers. von Agnès Bucaille-Euler, Birgit Spielmann u. Gerhard Mahlberg, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (2006): *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*, übers. von Helmut Scheffel, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (2007): *Das semiologische Abenteuer*, übers. von Dieter Hornig, 6. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (2012): *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, übers. von Dieter Hornig, 3. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Basler, Otto; Schulz, Hans; Strauß, Gerhard (Hrsg.) (1999): *Deutsches Fremdwörterbuch. Da capo - Dynastie*, 2. Aufl., Berlin [u.a.]: de Gruyter.

- Baßler, Moritz (1994): *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*, Tübingen: Niemeyer.
- Baßler, Moritz (Hrsg.) (2001): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, 2. Aufl., Tübingen / Basel: A. Francke.
- Baßler, Moritz (2003): »Pop-Literatur«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von Georg Braungart; Harald Fricke; Klaus Grubmüller; Friedrich Vollhardt, Bd. 3, Berlin: de Gruyter, S. 123–124.
- Baßler, Moritz (2005a): »»Das Zeitalter der neuen Literatur«. Popkultur als literarisches Paradigma«, in: *Chiffre 2000, neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Caduff Corina; Vedder Ulrike, München: Wilhelm Fink.
- Baßler, Moritz (2005b): *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München: Beck.
- Baßler, Moritz (2005c): *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*, Tübingen: Francke.
- Baßler, Moritz (2007): »Moderne und Postmoderne. Über die Verdrängung der Kulturindustrie und die Rückkehr des Realismus als Phantastik«, in: *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, hrsg. von Sabine Becker; Helmuth Kiesel, Berlin / New York: de Gruyter, S. 435–450.
- Baßler, Moritz (2013): »Realismus - Serialität - Fantastik. Eine Standortbestimmung gegenwärtiger Epik.«, in: *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*, hrsg. von Silke Horstkotte; Leonhard Herrmann, Berlin / Boston: de Gruyter, S. 31–46.
- Baßler, Moritz (2014): »»New Standards of Beauty and Style and Taste«. Expanding the Concept of Camp«, in: *Quote, Double Quote. Aesthetics between High and Popular Culture*, hrsg. von Paul Ferstl; Keyvan Sarkhosh, Amsterdam / New York: Rodopi, S. 23–43.
- Bataille, Georges (2015): *Sade und die Moral*, übers. und hrsg. von Rita Bischof, Berlin: Matthes & Seitz.
- Baudrillard, Jean (1978): *Agonie des Realen*, übers. von Lothar Kurzawa und Volker Schaefer, Berlin: Merve.
- Baudrillard, Jean (1991): *Der symbolische Tausch und der Tod*, übers. von Gerd Bergfleth, München: Matthes & Seitz.
- Baudrillard, Jean (1992): *Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene*, übers. von Michaela Ott, Berlin: Merve.
- Baudrillard, Jean (2002): *Der Geist des Terrorismus*, übers. und hrsg. von Peter Engelmann, Wien: Passagen.

-
- Baudrillard, Jean (2010): *Die Intelligenz des Bösen*, übers. von Christian Winterhalter, hrsg. von Peter Engelmann, 2. Aufl., Wien: Passagen.
- Baumgart, Reinhard (1994): »Die fünfte Kolonne der Literatur. Der Prediger Leslie A. Fiedler streichelt die Furien der Nach-Moderne«, in: *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, hrsg. von Uwe Wittstock, Leipzig: Reclam, S. 46–57.
- Bayer, Gerd (2009): *Heavy Metal Music in Britain*, Surrey: Ashgate.
- Bayles, Martha (1996): *Hole in Our Soul. The Loss of Beauty and Meaning in American Popular Music*, Chicago: University of Chicago Press.
- Becker, Sabine; Kiesel, Helmuth (Hrsg.) (2007): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin / New York: de Gruyter.
- Behler, Ernst (1991): »Die Poesie in der frühromantischen Theorie der Brüder Schlegel«, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, hrsg. von Ernst Behler; Alexander von Bormann; Jochen Hörisch, 1, Paderborn [u.a.]: Schöningh, S. 13–40.
- Behrens, Roger (2003): *Die Diktatur der Angepassten. Texte zur kritischen Theorie der Popkultur*, Bielefeld: transcript.
- Behrens, Roger (2003b): *Krise und Illusion. Beiträge zur kritischen Theorie der Massenkultur*, Münster: LIT.
- Benjamin, Walter (1974): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1977): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Binas-Preisendörfer, Susanne (2008): »Rau, süßlich, transparent oder dumpf – Sound als eine ästhetische Kategorie populärer Musikformen. Annäherung an einen populären Begriff«, in: *Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart*, hrsg. von Kaspar Maase, Frankfurt / New York: Campus, S. 192–210.
- Bisanz, Elize (Hrsg.) (2004): *Kulturwissenschaft und Zeichentheorien. Zur Synthese von Theoria, Praxis und Poiesis*, Bd. 1, Methoden der Kulturwissenschaft, Münster: LIT.
- Blumenberg, Hans (1969): »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans.«, in: *Nachahmung und Illusion*, hrsg. von Hans Robert Jauss, 2. Aufl., München: Wilhelm Fink, S. 9–27.
- Boehm, Gottfried (1995): »Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache«, in: *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis*

- zur *Gegenwart*, hrsg. von Gottfried Boehm; Helmut Pfotenhauer, München: Wilhelm Fink, S. 23–40.
- Boehm, Gottfried; Pfotenhauer, Helmut (Hrsg.) (1995): *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München: Wilhelm Fink.
- Bogue, Ronald (2004): *Deleuze's Wake. Tributes and Tributaries*, Albany: State University of New York Press.
- Bohrer, Karl Heinz (1988): *Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik*, München: Carl Hanser.
- Bohrer, Karl Heinz (2004): *Imaginationen des Bösen. Für eine ästhetische Kategorie*, München: Hanser.
- Bourdieu, Pierre (1987): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, übers. von Bernd Schwibs u. Achim Russer, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1988): *Die politische Ontologie Martin Heideggers*, übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1998): *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, übers. von Hella Beister, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 225 S.
- Bourdieu, Pierre (2008): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, übers. von Bernd Schwibs u. Achim Russer, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 551 S.
- Bourdieu, Pierre; Wacquant, Loïc J. D. (2006): *Reflexive Anthropologie*, übers. von Hella Beister, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Braungart, Georg; Fricke, Harald; Grubmüller, Klaus; Vollhardt, Friedrich (Hrsg.) (2003): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin: de Gruyter.
- Brien, Donna Lee (2006): »The Real Filth in *American Psycho*: A Critical Reassessment«, in: *M/C Journal* 9.5, URL: <http://journal.media-culture.org.au/0610/01-brien.php> (besucht am 06. 10. 2016).
- Brittnacher, Hans Richard (1994): *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brittnacher, Hans Richard (1998): *Delirien des Körpers. Phantastik und Pornographie im späten 18. Jahrhundert: ein Essay*, Hannover: Wehrhahn.
- Brittnacher, Hans Richard (1999): *Vom Zauber des Schreckens. Studien zur Phantastik und zum Horror*, Wetzlar: Phantastische Bibliothek.

-
- Brockhaus (Hrsg.) (1837): *Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk: ein Handbuch zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse und zur Unterhaltung*, Bd. 1, Leipzig: Brockhaus.
- Bruschini, Antonio; Tentori, Antonio (2010): *Lucio Fulci. Poet of Cruelty*, Roma: Profondo rosso.
- Buscall, Jon (1998): »Whose Text Is It Anyway? Authorial Discourse in Bret Easton Ellis's *American Psycho*«, in: *English studies. Methods and approaches*, hrsg. von Matti Peikola; Sanna-Kaisa Tanskanen, Turku: University of Turku, S. 195–212.
- Büsser, Martin (2000a): *Lustmord - Mordlust. Das Sexualverbrechen als ästhetisches Sujet im zwanzigsten Jahrhundert*, Mainz: Ventil.
- Büsser, Martin (2000b): *Popmusik*, Hamburg: Rotbuch.
- Büsser, Martin (2001): *Wie klingt die Neue Mitte? Rechte und reaktionäre Tendenzen in der Popmusik*, Mainz: Ventil.
- Caduff Corina; Vedder Ulrike (Hrsg.) (2005): *Chiffre 2000, neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur*, München: Wilhelm Fink.
- Charters, Ann (1992): *The Portable Beat Reader*, New York: Penguin Books.
- Christe, Ian (2004): *Sound of the Beast. The Complete Headbanging History of Heavy Metal*, New York: HarperCollins.
- Clarke Jaime (1999): »Interview with Bret Easton Ellis«, in: *Mississippi Review* 27.3, S. 61–102.
- Clover, Carol J. (1993): *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton: Princeton University Press.
- Cohen, Roger (1991): »Bret Easton Ellis Answers Critics of 'American Psycho'«, in: *New York Times*, URL: <http://www.nytimes.com/1991/03/06/books/bret-easton-ellis-answers-critics-of-american-psycho.html>.
- Cohn, Nik (2001): *Awopbopaloobop Alopbamboom. The Golden Age of Rock*, New York: Grove Press.
- Connor, Steven (Hrsg.) (2005): *The Cambridge companion to postmodernism*, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Conterio, Martin (2011): *Lucio Fulci: The Cinema of Cruelty*, URL: <http://www.starburstmagazine.com/features/feature-articles/67-lucio-fulci-the-cinema-of-cruelty>.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika (2004): *Einführung in die Komparatistik*, 2. Aufl., Berlin: E. Schmidt.

- Dath, Dietmar (2000): »Keep On Writing. Über das Lesen und das Besprechen von Stephen King, der gerade ein verzwicktes Buch veröffentlicht hat: »Das Leben und das Schreiben««, in: *Jungle World* 43, URL: <http://jungle-world.com/artikel/2000/42/26919.html>.
- Dath, Dietmar (2007): *Heute keine Konferenz. Texte für die Zeitung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Degner, Uta (2012): »Virtuose des Trash. Dietmar Daths Entwurf einer »Ästhetik der Drastik« in kultursoziologischer Perspektive«, in: »High« und »Low«. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Thomas Wegmann; Norbert Christian Wolf, Berlin / Boston: de Gruyter, S. 171–183.
- Deleuze, Gilles (1992): *Differenz und Wiederholung*, übers. von Joseph Vogel, München: Wilhelm Fink.
- Deleuze, Gilles (1993): *Unterhandlungen. 1972–1990*, übers. von Gustav Roßler, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1995): *Logik der Sensation*, übers. von Joseph Vogel, München: Wilhelm Fink.
- Deleuze, Gilles (1997): *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, übers. von Ulrich Christians u. Ulrike Bokelmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1999): *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übers. von Klaus Englert, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Diederichsen, Diedrich (1999): *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Diederichsen, Diedrich (2005): *Musikzimmer. Avantgarde und Alltag*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Diederichsen, Diedrich (2008): »Moment und Erzählung«, in: *Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart*, hrsg. von Kaspar Maase, Frankfurt / New York: Campus, S. 184–192.
- Diederichsen, Diedrich; Hebdige, Dick; Marx, Olaph-Dante (Hrsg.) (1983): *Schocker. Stile und Moden der Subkultur*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Duncan, Robert (1984): *The noise. Notes from a rock 'n' roll era*, New York: Ticknor & Fields.
- Eagleton, Terry (1997): *Einführung in die Literaturtheorie*, 4. Aufl., Stuttgart: J.B. Metzler.
- Ebert, Roger (1998): *The Beyond*, URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/the-beyond-1998> (besucht am 29. 10. 2015).

-
- Eckel, Julia (2011): »Kutte & Co. - Textile Schriftbildlichkeit«, in: *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*, hrsg. von Rolf F. Nohr; Herbert Schwaab, Münster: LIT, S. 55–71.
- Eckert, Roland (1991): *Grauen und Lust - die Inszenierung der Affekte. Eine Studie zum abweichenden Videokonsum*, Pfaffenweiler: Centaurus.
- Eco, Umberto (1977): *Das offene Kunstwerk*, übers. von Günter Memmert, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Eco, Umberto (1985): *Semiotik und Philosophie der Sprache*, übers. von Ulrich Christiane Trabant-Rommel u. Jürgen Trabant, München: Wilhelm Fink.
- Eco, Umberto (1986): *Nachschrift zum »Namen der Rose«*, übers. von Burkhard Kroeber, 4. Aufl., München: Deutscher Taschenbuch-Verlag.
- Eco, Umberto (1987): *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, übers. von Max Looser, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Eco, Umberto (2013): »Gespräch mit Umberto Eco über die Theorie des Pop«, in: *Texte zur Theorie des Pop*, hrsg. von Charis Goer; Stefan Greif; Christoph Jacke, Stuttgart: Reclam, S. 113–124.
- Eichner, Hans (1972): »Romantic« and its cognates. *The European history of a word*; Manchester: Manchester University Press.
- Eldridge, David (2008): »The Generic American Psycho«, in: *Journal of American Studies* 42, S. 19–33.
- Elflein, Dietmar (2010): *Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal*, Bielefeld: transcript.
- Emily (2015): *THE 50 HEAVIEST ALBUMS OF ALL TIME*, URL: <http://www.kerrang.com/21081/50-heaviest-albums-ever/>.
- Engelmann, Peter (Hrsg.) (1990): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart: Reclam.
- Ernst, Thomas (2005): *Popliteratur*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Ette, Ottmar (2010): »Literaturwissenschaften als Lebenswissenschaften. Eine Programmschrift im Jahr der Geisteswissenschaften«, in: *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm - Projekte - Perspektiven*, hrsg. von Wolfgang Asholt, Tübingen: Narr, S. 11–39.
- Ettler, Justine (2014): 'Sex Sells, Dude'. *A Re-examination of the Mass Media Feminist Critique of American Psycho*, hrsg. von The University of Western Australia, URL: <http://www.outskirts.arts.uwa.edu.au/volumes/volume-31/justine-ettler> (besucht am 01.03.2016).

- Faulstich, Werner (1978): *Rock, Pop, Beat, Folk. Grundlagen der Textmusik-Analyse*, Tübingen: Narr.
- Faulstich, Werner (Hrsg.) (1994a): *Die 60er Jahre // Die Rockmusik der 60er Jahre*, Bardowick: Wissenschaftler-Verlag.
- Faulstich, Werner (1994b): *Die Kultur der Pornografie. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*, Bardowick: Wissenschaftler-Verl.
- Faulstich, Werner (2008): *Grundkurs Filmanalyse*, 2. Aufl., Paderborn / München: Wilhelm Fink.
- Ferris, D. X. (2008): *Reign in Blood*, New York: Continuum.
- Ferstl, Paul; Sarkhosh, Keyvan (Hrsg.) (2014): *Quote, Double Quote. Aesthetics between High and Popular Culture*, Amsterdam / New York: Rodopi.
- Festa, Frank (2011): »Einige Gedanken zu Edward Lee«, in: *Omen. Das Horror-Journal* 3, S. 237–240.
- Fetish, Christian (1987): »Lucio Fulci. Der König des Spaghettihorror«, in: *Dark Movies* 3, S. 63–83.
- Fiedler, Leslie A. (1969): »Die neuen Mutanten«, in: *Acid. Neue amerikanische Szene*, hrsg. von Rolf Dieter Brinkmann; Ralf-Rainer Rygulla, Darmstadt: März-Verlag, S. 16–31.
- Fiedler, Leslie A. (1971): *The Collected Essays of Leslie Fiedler. Volume II*, New York: Stein and Day.
- Fiedler, Leslie A. (1994): »Überquert die Grenze, schließt den Graben!«, in: *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, hrsg. von Uwe Wittstock, Leipzig: Reclam, S. 14–40.
- Fiedler, Leslie A. (2008): *The Devil gets His Due. The Uncollected Essays of Leslie Fiedler*, hrsg. von Samuele F. S. Pardini, Berkeley: Counterpoint.
- Fiske, John (1991): *Reading the popular*, London / New York: Routledge.
- Fiske, John (2003): *Lesarten des Populären*, Wien: Löcker.
- Flory, Alexander (2006): »»Out is in« : Bret Easton Ellis und die Postmoderne«, Dissertation, Heidelberg, URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/7038> (besucht am 25.02.2016).
- Foucault, Michel (1974): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. von Ulrich Köppen, ger, Foucault, Michel (VerfasserIn), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 469 S.
- Foucault, Michel (1990): *Archäologie des Wissens*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

-
- Frank, Dirk (Hrsg.) (2003): *Popliteratur. Arbeitstexte für den Unterricht*, Stuttgart: Reclam.
- Franks, Christopher M. (2008): »A descent into the macabre: an investigation into the films of Lucio Fulci and his status as an exploitation filmmaker«, Portsmouth: University of Portsmouth.
- Freud, Sigmund (1986): *Kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Freud, Sigmund (1987): *Gesammelte Werke. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, hrsg. von Anna Freud, Berlin: S. Fischer.
- Fricke, Harald; Stuck, Elisabeth (2003): »Textsorte«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von Georg Braungart; Harald Fricke; Klaus Grubmüller; Friedrich Vollhardt, Berlin: de Gruyter, S. 612–615.
- Fuchs, Gerd: »Ehe zu zweit.«, in: *Der Spiegel* 1968.25, S. 127.
- Funcke, Bettina (2007): *Pop oder Populus. Kunst zwischen High und Low*, Köln: König.
- Gebauer, Gunter; Wulf, Christoph (Hrsg.) (1993): *Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Geuen, Heinz; Rappe, Michael (2001): *Pop & Mythos. Pop-Kultur, Pop-Ästhetik, Pop-Musik*, Schliengen: Edition Argus.
- Gibron, Bill (2012): *The 20 Greatest Splatter Films of All Time*, URL: <http://www.popmatters.com/post/the-20-greatest-splatter-films-of-all-time/> (besucht am 12.02.2016).
- Giuriato, Davide (2015): *»Klar und deutlich«. Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau/Berlin/Wien: Rombach.
- Giuriato, Davide; Schumacher, Eckhard (Hrsg.) (2016): *Ästhetik des Drastischen*, Paderborn / München: Wilhelm Fink.
- Glöckner, Diana (2000): *Eisregen*, URL: <http://legacy.de/stories/archiv/item/18642-eisregen> (besucht am 16.02.2016).
- Goer, Charis; Greif, Stefan; Jacke, Christoph (2010): »Poptheorie, Popkulturforschung und Literaturwissenschaft«, in: *Literaturwissenschaft - interdisziplinär*, hrsg. von Lothar van Laak, Heidelberg: Synchron, S. 199–217.
- Goer, Charis; Greif, Stefan; Jacke, Christoph (Hrsg.) (2013): *Texte zur Theorie des Pop*, Stuttgart: Reclam.
- Goetz, Rainald (1992): »Alles, was knallt«, in: *Der Spiegel* 2, S. 143–147.
- Gordon, Mel (1988): *Grand Guignol. Theatre of Fear and Terror*, New York: Amok Press.

- Gore, Tipper (1987): *Raising PG Kids in an X-rated Society*, Nashville: Abingdon Press.
- Göttlich, Udo (Hrsg.) (2002): *Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies*, Köln: Halem.
- Goulemot, Jean Marie (1993): *Gefährliche Bücher. Erotische Literatur, Pornographie, Leser und Zensur im 18. Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Grabes, Herbert (2004): *Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. Die Ästhetik des Fremden*, Tübingen: Francke.
- Grabienski, Olaf v.; Huber, Till; Thon, Jan-Noël (Hrsg.) (2011): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*, Berlin / Boston: de Gruyter.
- Grant, Michael (2004): »Fulci's Waste Land: Cinema, Horror and the Abominations of Hell«, in: *Film Studies* 5, S. 30–38.
- Griffin, Daniel (Erscheinungsjahr unbekannt): *The Beyond*, URL: <http://uashome.alaska.edu/~dfgriffin/website/beyond.html> (besucht am 15.09.2016).
- Gross, Robert L. (1990): »Heavy Metal Music: A New Subculture in American Society«, in: *Journal of Popular Culture* 24.1, S. 119–130.
- Groys, Boris (1992): *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München: C. Hanser.
- Guins, Raiford; Cruz, Omayra Zaragoza (Hrsg.) (2005): *Popular culture. A Reader*, London: SAGE Publications.
- Hahn, Ronald M.; Jansen, Volker (Hrsg.) (1989): *Lexikon des Horrorfilms. Über 700 Filme ausführlich vorgestellt*, Bergisch Gladbach: Bastei-Lübbe.
- Hall, Stuart (1981): »Notes on Deconstructing ›the Popular‹«, in: *People's history and socialist theory*, hrsg. von Raphael Samuel, London / Boston: Routledge & Kegan Paul, S. 227–240.
- Hamon, Philippe (1981): »Rhetorical Status of the Descriptive«, in: *Towards a Theory of Description*. Hrsg. von Yale University Press, Yale French Studies 61, New Haven, S. 1–26.
- Hartwig, Helmut (1986): *Die Grausamkeit der Bilder. Horror und Faszination in alten und neuen Medien*, Weinheim: Quadriga.
- Harvey, David (2010): *The condition of postmodernity. An enquiry into the origins of cultural change*, Malden: Blackwell.
- Hatzius, Martin (2011): *Dietmar Dath. Alles fragen, nichts fürchten*, Berlin: Das Neue Berlin.

-
- Hecken, Thomas (2016): »Pop-Ästhetik«, in: URL: <http://www.pop-zeitschrift.de/2013/11/24/pop-asthetikvon-thomas-hecken24-11-2013-2/> (besucht am 19.05.2016).
- Hecken, Thomas (2007): *Theorien der Populärkultur*, Bielefeld: transcript.
- Hecken, Thomas (2009): *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955 - 2009*, Bielefeld: transcript.
- Hecken, Thomas (2012): *Avant-Pop. Von Susan Sontag über Prada und Sonic Youth bis Lady Gaga und zurück*, Berlin: Posth.
- Hecken, Thomas; Kleiner, Marcus S.; Menke, André (2015): *Popliteratur. Eine Einführung*, Stuttgart: Metzler.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich; Kehler, Friedrich Carl Hermann Victor von; Gethmann-Siefert, Annemarie; Collenberg-Plotnikov, Bernadette; Iannelli, Francesca; Berr, Karsten (2004): *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel, im Sommer 1826 ; Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, München: Wilhelm Fink.
- Hempfer, Klaus W. (1973): *Gattungstheorie. Information u. Synthese*, München: Wilhelm Fink.
- Hepp, Andreas; Krotz, Friedrich; Thomas, Tanja (Hg.) (Hrsg.) (2009): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Herder, Raphael; Herder, Benjamin (Hrsg.) (1854): *Herders Conversations-Lexikon*, 2 Bde., Freiburg im Breisgau: Herder.
- Hermant, Jost (1971): *Pop international. Eine kritische Analyse*, Frankfurt am Main: Athenäum.
- Hinz, Ralf (Hrsg.) (2009): *Pop-Diskurse. Zum Stellenwert von cultural studies, Pop-Theorie und Jugendforschung*, Schriften zur Popkultur, Bochum: Posth.
- Hoffmann, Torsten (2006): *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauss)*, Berlin / New York: de Gruyter.
- Holert, Tom; Terkessidis Mark (Hrsg.) (1996): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, 2. Aufl., Berlin: Ed. ID-Archiv.
- Höller, Christian (1996): »Widerstandsrituale und Pop-Plateaus. Birmingham School, Deleuze/Guattari und Popkultur heute«, in: *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, hrsg. von Tom Holert; Terkessidis Mark, 2. Aufl., Berlin: Ed. ID-Archiv, S. 55-71.
- Hölter, Achim (Hrsg.) (2011): *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Synchron.

- Höltgen, Stefan (2006): »Take a Closer Look. Filmische Strategien der Annäherung des Blicks an die Wunde«, in: *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, hrsg. von Julia Köhne; Ralph Kuschke; Arno Meteling, 2. Aufl., Berlin: Bertz + Fischer, S. 20–28.
- Holthusen, Hans Egon (1994): »Anti-Helden gegen Troja. Leslie A. Fiedlers seltsame Katzensprünge«, in: *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, hrsg. von Uwe Wittstock, Leipzig: Reclam, S. 61–64.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (Hrsg.) (1988): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Horstkotte, Silke; Herrmann, Leonhard (Hrsg.) (2013): *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*, Berlin / Boston: de Gruyter.
- Howe, Irving (1959): »Mass Society and Post-Modern Fiction«, in: *Partisan Review* 26.3, S. 420–436.
- Hügel, Hans-Otto (Hrsg.) (2003): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart: Metzler.
- Hügel, Hans-Otto (2007): *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und populärer Kultur*, Köln: Halem.
- Hutcheon, Linda (1989): *The politics of postmodernism*, London, New York: Routledge.
- Huyssen, Andreas; Scherpe, Klaus R. (Hrsg.) (1997): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, 5. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Itzin, Catherine (1992): *Pornography. Women, violence, and civil liberties*, Oxford: Oxford University Press.
- Jacke, Christoph (2004): *Medien(sub)kultur. Geschichten - Diskurse - Entwürfe*, Bielefeld: transcript.
- Jacke, Christoph; Ruchatz, Jens; Zierold, Martin (Hg.) (Hrsg.) (2011): *Pop, Populäres und Theorien. Forschungsansätze und Perspektiven zu einem prekären Verhältnis in der Medienkulturgesellschaft*, Münster: LIT.
- Jäger, Marc (2004): *Die Nacht des Lebendigen weicht vor der Helligkeit des Todes. Über den Splatterfilm als postmodernes Theater der Grausamkeit*, URL: <http://www.film.de/2004/03/19/die-nacht-des-lebendigen-weicht-vor-der-helligkeit-des-todes> (besucht am 15.08.2016).
- Jameson, Frederic (1997): »Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus«, in: *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, hrsg. von Andreas Huyssen; Klaus R. Scherpe, 5. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

-
- Jameson, Fredric (1991): *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press.
- Japp, Uwe; Scherer, Stefan; Stockinger, Claudia (Hrsg.) (2002): *Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation*, Berlin / New York: de Gruyter.
- Jauß, Hans Robert (Hrsg.) (1969): *Nachahmung und Illusion*, 2. Aufl., München: Wilhelm Fink.
- Jauß, Hans Robert (1970): *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jauß, Hans Robert (Hrsg.) (1991): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, 3. Aufl., München: Wilhelm Fink.
- Jung, Fernand; Weil, Claudius; Seeßlen, Georg (1977): *Der Horror-Film. Regisseure, Stars, Autoren, Spezialisten, Themen und Filme von A-Z*, München: Roloff Seesslen.
- Jurt, Joseph (1995): *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kahn-Harris, Keith (2007): *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*, Oxford, New York: Berg.
- Kaiser, Gerhard (1996): *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart. Ein Grundriss in Interpretationen*, Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Kämmerlings, Richard (2002): »Türhüter trifft Terminator«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-tuerhueter-trifft-terminator-184067.html> (besucht am 06. 10. 2016).
- Kappeler, Susanne (1988): *Pornographie: Die Macht der Darstellung*, München: Frauenoffensive.
- Kemper, Peter (Hrsg.) (1991): *'Postmoderne' oder Der Kampf um die Zukunft. Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft*, 8. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer.
- Killy, Walther (1962): *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Klein, Gabriele (2001): »Grenzen kultureller Legitimität. Zum Crossover von Kunst und Pop«, in: *Pop & Mythos. Pop-Kultur, Pop-Ästhetik, Pop-Musik*, Schliengen: Edition Argus, S. 53–64.
- Klein, Gabriele (2004): *Electronic Vibration. Pop, Kultur, Theorie*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- Kleiner, Marcus S. (Hrsg.) (2013): *Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*, Wiesbaden: Springer VS.
- Kleiner, Marcus S. (April 2013): »Zur Poetik der Pop-Literatur. (Teil 3: Schreibweisen der Gegenwart)«, in: *pop-zeitschrift.de*, URL: <http://www.pop-zeitschrift.de/2013/04/23/zur-poetik-der-pop-literaturteil-3-schreibweisen-der-gegenwartvon-marcus-s-kleiner23-4-2013/> (besucht am 25.09.2016).
- Klemm, Oliver (1987): »Slayer, das heisse Eisen«, in: *Metal Hammer* 4, S. 30–32.
- Kober, Henning (29. Juli 2010): »Ich bin American Psycho«, URL: <http://www.zeit.de/2010/31/L-B-Bret-Easton-Ellis-Interview> (besucht am 06.10.2016).
- Koebner, Thomas (2002): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart: Reclam.
- (2006a), in: *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, hrsg. von Julia Köhne; Ralph Kuschke; Arno Meteling, 2. Aufl., Berlin: Bertz + Fischer.
- Köhne, Julia; Kuschke, Ralph; Meteling, Arno (Hrsg.) (2006b): *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, 2. Aufl., Berlin: Bertz + Fischer.
- Koll, Horst Peter (Hrsg.) (1987): *Lexikon des internationalen Films. Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen und auf Video*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- König, Dorothea (Hrsg.) (2005): *Pop Culture: language skills in context*, Ismaning: Hueber.
- Kraft, Tobias (2012): »Von einer Poetik der Drastik zum Entwurf eines »Realismus der Globalisierung« am Beispiel der Romane von Terézia Mora«, in: *Pandaemonium Germanicum: revista de estudos germanísticos*, hrsg. von Área de Alemão, 20, São Paulo: Universidade de São Paulo, S. 154–175.
- Krankenhagen, Stefan (2001): *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*, Köln: Böhlau.
- Krause, Peter D. (2001): *Unbestimmte Rhetorik. Friedrich Schlegel und die Redekunst um 1800*, Bd. 14.
- Krenzlin, Norbert (Hrsg.) (1992): *Zwischen Angstmetapher und Terminus. Theorien der Massenkultur seit Nietzsche*, Berlin: Akademie Verlag.
- Krieger, Murray (1995): »Das Problem der Ekphrasis. Wort und Bild, Raum und Zeit und das literarische Werk«, in: *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Gottfried Boehm; Helmut Pfotenhauer, München: Wilhelm Fink, S. 41–57.
- Krolczyk, Gregory (1991): »Bret Ellis' notorious 'American Psycho' misfires«, in: *The Baltimore Sun*, URL: http://articles.baltimoresun.com/1991-04-14/news/199104031_1_american-psycho-bret-easton-easton-ellis (besucht am 25.02.2016).

-
- Laak, Lothar van (2003): *Hermeneutik literarischer Sinnlichkeit. Historisch-systematische Studien zur Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer.
- Lakoff, George; Johnson, Mark (2003): *Metaphors we live by*, Chicago: University of Chicago Press.
- Levy, Frederic (1982): »Lucio Fulci«, in: *Starburst. The Magazine of Cinema & Television Fantasy* August 1982.48, S. 51–55.
- Lewitscharoff, Sibylle (2012): *Vom Guten, Wahren und Schönen. Frankfurter und Zürcher Poetikvorlesungen*, 2. Aufl., Berlin: Suhrkamp.
- Lexikon der Filmbegriffe (2016a): *cinema of transgression*, URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2116> (besucht am 10. 10. 2016).
- Lexikon der Filmbegriffe (2016b): *Giallo*, URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6725> (besucht am 10. 10. 2016).
- Leyoldt, Günter (2001): *Casual silences. The poetics of minimal realism from Raymond Carver and the New Yorker school to Bret Easton Ellis*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Liessmann, Konrad Paul (1991): *Ohne Mitleid. Zum Begriff der Distanz als ästhetische Kategorie mit ständiger Rücksicht auf Theodor W. Adorno*, Wien: Passagen-Verlag.
- Linck, Dirck (2008): »Die Wiederkehr der Katharsis -. Über ein paar Möglichkeiten, das popkulturelle Vergnügen an drastischen Gegenständen zu erklären«, in: *Autofktion*, hrsg. von Jens Asthoff, Hamburg: Textem, S. 43–73.
- Linck, Dirck; Mattenklott, Gert (Hrsg.) (2006): *Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*, Hannover-Laatzten: Wehrhahn.
- Lindenbaum, Walter (Hrsg.) (2010): *Rock und Pop: Geschichte einer Musikkultur*, Stuttgart: Klett.
- Lotman, Jurij M. (1989): *Die Struktur literarischer Texte*, übers. von Rolf-Dietrich Keil, 3. Aufl., München: Wilhelm Fink.
- Lyotard, Jean François (1985): *Immaterialität und Postmoderne*, übers. von Marianne Karbe, Berlin: Merve.
- Lyotard, Jean François (1986): *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, übers. von Marianne Karbe, Berlin: Merve-Verlag.
- Lyotard, Jean François (1994): *Die Analytik des Erhabenen. (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, 23-29)*, übers. von Christine Pries, hrsg. von Gottfried Boehm; Stierle Karlheinz, München: Wilhelm Fink.

- Lyotard, Jean-François (1990): »Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?«, in: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, hrsg. von Peter Engelmann, Stuttgart: Reclam, S. 33–49.
- Lyotard, Jean-François (1993): *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, übers. von Otto Pfersmann, 2. Aufl., Wien: Passagen.
- Maase, Kaspar (1997): *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Maase, Kaspar (Hrsg.) (2008): *Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart*, Frankfurt / New York: Campus.
- MacCormack, Patricia (2004): »Lucio Fulci«, in: *senses of cinema* 31, URL: <http://www.sensesofcinema.com/2004/great-directors/fulci/> (besucht am 06. 10. 2016).
- Maderthaner, Wolfgang/Musner Lutz (2008): »Leerstelle. Über den Verlust des Sozialen in den zeitgenössischen Kulturwissenschaften.«, in: *Kulturtheorien im Dialog. Neuorientierung in der kulturwissenschaftlichen Text-Kontext-Debatte*, hrsg. von Oliver Scheiding, Berlin: Akademie Verlag Berlin, S. 19–37.
- Mahne, Nicole (2007): *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Mailer, Norman (1999): *The Time of Our Time*, New York: Modern Library.
- Marcus, Greil (1989): *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press.
- Marcus, Greil (1999): *In the Fascist Bathroom. Punk in Pop Music, 1977–1992*, Cambridge: Harvard University Press.
- Marcuse, Ludwig (1965): *Obszön. Geschichte einer Entrüstung*, München: List.
- Matt, Peter von (2006): *Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist*, München: C. Hanser.
- McCarthy, Todd; Flynn, Charles (1975): *Kings of the Bs. Working within the Hollywood System: an Anthology of Film History and Criticism*, New York: E. P. Dutton.
- McCarty, John (1984): *Splatter Movies. Breaking the Last Taboo of the Screen*, New York: St. Martin's Press.
- McCarty, John (1989): *The Official Splatter Movie Guide*, New York: St. Martin's Press.
- McInerney, Jay (1986): *Ein starker Abgang. Bright Lights, Big City*, übers. von Nikolaus Hansen, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

-
- McIver, Joel (2007): *Extreme Metal. Das Lexikon der neuen Metal-Szene*, Pforzheim: Grosser + Stein.
- Meister, Jan Christoph; Kindt, Tom; Schernus, Wilhelm (2005): *Narratology beyond literary criticism. Mediality, disciplinarity*, Berlin: de Gruyter.
- Melle, Thomas (2014): »Vom Krassen. Präsenz statt Referenz.«, in: *polar. Zeitschrift für politische Philosophie und Kultur* 16, S. 26–27.
- Menninghaus, Winfried (2002): *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Meteling, Arno (2006): *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*, Bielefeld: transcript.
- Miller, Jim (Hrsg.) (1979): *Rolling Stone. Bildgeschichte der Rockgeschichte*, Bd. 2, 2 Bde., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Moore, Harry T. und Rubinstein H. F. (Hrsg.) (1955): *Sex, Literature and Censorship*, New York: W. Heinemann.
- Müller, Marika (1995): *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt*, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Münster, Reinhold (1993): »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Zur frühen Lesingrezeption bei Friedrich Schlegel«, in: *Daimon, Revista de Filosofía* 7, S. 55–71, URL: <http://revistas.um.es/index.php/daimon/article/view/13161/12701> (besucht am 06. 10. 2016).
- Nieraad, Jürgen (1994): *Die Spur der Gewalt. Zur Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorie*, Lüneburg: zu Klampen.
- Nohr, Rolf F.; Schwaab, Herbert (Hrsg.) (2011): *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*, Münster: LIT.
- Ohmer, Anja (2000): *Gefährliche Bücher? Zeitgenössische Literatur im Spannungsfeld zwischen Kunst und Zensur*, Baden-Baden: Nomos.
- Pareles, Jon (1988): »Heavy Metal, Weighty Words«, in: *The New York Times*, URL: <http://www.nytimes.com/1988/07/10/magazine/heavy-metal-weighty-words.html?pagewanted=all> (besucht am 18. 05. 2016).
- Peikola, Matti; Tanskanen, Sanna-Kaisa (Hrsg.) (1998): *English studies. Methods and approaches*, Turku: University of Turku.
- Petras, Ole (2011): *Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung*, Bielefeld: transcript.
- Philips, Jennifer (2009): »Unreliable narration in Bret Easton Ellis' American Psycho: Interaction between narrative forms and thematic content«, in: *Current Narratives* 1.1, S. 60–68.

- Pias, Claus (Hrsg.) (2000): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, 2. Aufl., Stuttgart: DVA.
- Pierer, Heinrich August (Hrsg.) (1858): *Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart oder Neuestes enchlopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*, 4. Aufl., Bd. 6, Altenburg.
- Plagens, Peter: »Confessions of a Serial Killer«, in: *Newsweek* 1991, S. 58–59.
- Plett, Heinrich F. (2001): *Einführung in die rhetorische Textanalyse*, 9. Aufl., Hamburg: Buske.
- Poschardt, Ulf (2009): »Kracht - »Wer sonst soll die Welt verbessern?««, in: *Die Welt*, URL: <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article4139780/Kracht-Wer-sonst-soll-die-Welt-verbessern.html> (besucht am 06. 10. 2016).
- Pushead (1986): »Metallica«, in: *Thrasher Magazine* 6.8, S. 64–74.
- Radcliffe, Ann (1826): »On the Supernatural in Poetry«, in: *The New Monthly Magazine and Literary Journal* 16.1, S. 145–152, URL: <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/gothic/radcliffe1.html> (besucht am 05. 02. 2016).
- Rawlinson, Nora (1991): »American Psycho«, in: *Library Journal* 116.1, S. 147.
- Real Academia Española (Hrsg.) (1884): *Diccionario de la lengua española*, 12. Aufl., Madrid.
- Reich-Ranicki, Marcel (1968): »Außerordentlich (und) obszön«, in: *DIE ZEIT*, URL: http://www.zeit.de/2006/09/II__1968__17_brinkmann_sex/komplettansicht (besucht am 06. 10. 2016).
- Reschke, Renate (1992): »»Pöbel-Mischmasch« oder vom notwendigen Niedergang aller Kultur. Friedrich Nietzsches Ansätze zu einer Kulturkritik der Masse.«, in: *Zwischen Angstmetapher und Terminus. Theorien der Massenkultur seit Nietzsche*, hrsg. von Norbert Krenzlin, Berlin: Akademie Verlag, S. 14–43.
- Rettig, Christine (2010): *Intensität und Drastik als literarische Strategien. Am Beispiel von Terézia Moras Roman »Alle Tage«*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Roccor, Bettina (2002): *Heavy metal. Kunst. Kommerz. Ketzerei*, 3. Aufl., Berlin: IP-Verlag Jeske Mader.
- Rogers, Martin (2011): »Video Nasties and the Monstrous Bodies of *American Psycho*«, in: *Literature/Film Quarterly* 39.3, S. 231–244.
- Rohlf, Oliver (1994): »»Extrem, Explizit, Erhaben. Heavy Metal als neue E-Musik.««, in: *Die 80er Jahre // Die Rockmusik der 80er Jahre*, hrsg. von Werner Faulstich, Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, S. 47–69.
- Rosset, Clément (1994): *Das Prinzip Grausamkeit*, übers. von Peter Geble, Berlin: Merve-Verlag.

-
- Saar, Martin (2014): »Zu viel. Drastik und Affekt«, in: *polar. Zeitschrift für politische Philosophie und Kultur* 16, S. 19–22.
- Sabin, Roger (1993): *Adult comics. An introduction*, London / New York: Routledge.
- Sacri Romani Imperii Academia Caesareo-Leopoldina Naturae Curiosorum. (Hrsg.) (1680): *Miscellanea curiosa sive ephemeridum medico-physicarum Germanicarum Academiae Caesareo-Leopoldinae Naturae Curiosorum*.
- Samuel, Raphael (Hrsg.) (1981): *People's history and socialist theory*, London / Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Sanchino Martinez, Esteban (2014): »Wirklichkeitserfahrung in der Massenkultur. Drastik als moderne Erlebnisweise«, in: *polar. Zeitschrift für politische Philosophie und Kultur* 16, S. 29–35.
- Sanchino Martinez, Esteban (2016): »Zwischen Evidenz, Ereignis und Ethik. Konturen einer Ästhetik und Poetik des Drastischen«, in: *Ästhetik des Drastischen*, hrsg. von Davide Giuriato; Eckhard Schumacher, Paderborn / München: Wilhelm Fink.
- Sarkhosh, Keyvan (2011): »'Trash' als ästhetische Kategorie der Postmoderne«, in: *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Achim Hölder, Heidelberg: Synchron, S. 367–377.
- Schäfer, Frank (2011): »Notes on Metal«, in: *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*, hrsg. von Rolf F. Nohr; Herbert Schwaab, Münster: LIT, S. 23–39.
- Schäfer, Frank; Eugner, Eugen (2001): *Heavy Metal. Geschichten, Bands und Platten*, Leipzig: Reclam.
- Scheidung, Oliver (Hrsg.) (2008): *Kulturtheorien im Dialog. Neuorientierung in der kulturwissenschaftlichen Text-Kontext-Debatte*, Berlin: Akademie Verlag Berlin.
- Schlockoff, Robert (1982): »Entretien avec Lucio Fulci«, in: *L'Ecran fantastique* 22, URL: <http://www.luciofulci.fr/interviews/entretien-avec-lucio-fulci-2>.
- Schnatwinkel, Sarina (2014): *Das Nichts und der Schmerz: Erzählen bei Bret Easton Ellis*, Bielefeld: transcript.
- Schneider, Norbert (1996): *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*, Stuttgart: Reclam.
- Schneider, Ralf (2005): *Von Schlitzern und Spritzern. Der seltsame Kosmos des Dietmar Dath*, URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=8841 (besucht am 29. 04. 2016).
- Schönauer, Michael; Kerenski, Boris (Hrsg.) (1998): *Was ist Social Beat? Publikation zur Mailart-Aktion*, Ostfildern: Killroy Media.

- Schönebäumer, Matthias (2019): »Blutiger Regen«, in: *DIE ZEIT* 2007.40, URL: <http://www.zeit.de/2007/40/D-Musikklassiker> (besucht am 15.03.2015).
- Schönert, Jörg; Hühn, Peter; Stein, Malte (2007): *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, Berlin / New York: de Gruyter.
- Schröder, Jörg (Hrsg.) (1984): *Mammut. März-Texte 1969 - 1984*, Herbstein: März-Verlag.
- Schumacher, Eckhard (2003): *Gerade, eben, jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schumacher, Eckhard (2011): »Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte (Teil 2)«, in: *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*, hrsg. von Olaf v. Grabienski; Till Huber; Jan-Noël Thon, Berlin / Boston: de Gruyter, S. 53–71.
- Schuster, Peter-Klaus; Arndt, Karl (Hrsg.) (1998): *Nationalsozialismus und »entartete Kunst«. Die Kunststadt München 1937*, 5. Aufl., München: Prestel-Verlag.
- Schweppenhäuser, Gerhard; Gleiter, Jörg H. (Hrsg.) (2002): *Rückblick auf die Postmoderne*, Weimar: Univ.-Verl.
- Sebald, Winfried G. (2005): *Luftkrieg und Literatur*, 5. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Seeßlen, Georg (1990): *Der pornographische Film*, Frankfurt am Main / Berlin: Ullstein.
- Seidensticker, Bernd; Vöhler, Martin (Hrsg.) (2006): *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*, Berlin [u.a.]: de Gruyter.
- Seidl, Claudius (1991): »Die Unschuld im Tränengas. SPIEGEL-Redakteur Claudius Seidl über Bret Easton Ellis' Roman »American Psycho««, in: *SPIEGEL* 45, URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13491148.html> (besucht am 06.10.2016).
- Selg, Olaf (2001): *Essay, Erzählung, Roman und Hörspiel. Prosaformen bei Rolf Dieter Brinkmann*, Aachen: Shaker.
- Sheppard, R. Z. (1990): »A Revolting Development«, in: *Time Magazine* 29. Oktober.
- Shusterman, Richard (1994): *Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*, übers. von Barbara Reiter, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.

-
- Silverblatt, Michael: »SHOCK APPEAL / Who Are These Writers, and Why Do They Want to Hurt US? : The New Fiction of Transgression«, in: *Los Angeles Times* 1993.1, URL: http://articles.latimes.com/1993-08-01/books/bk-21466_1_young-writers.
- Slater, Jay (2002): *Eaten alive! Italian cannibal and zombie movies*, London: Plexus.
- Smith, Don G. (2006): *H.P. Lovecraft in Popular Culture. The Works and their Adaptations in Film, Television, Comics, Music, and Games*, Jefferson, NC: McFarland.
- Sontag, Susan (1969): *Styles of Radical Will*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Sontag, Susan (Hrsg.) (1980): *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, übers. von Mark W. Rien, München / Wien: Hanser.
- Sontag, Susan (2009): *Against Interpretation and other Essays*, London: Penguin.
- Sowinski, Bernhard (1999): *Stilistik. Stiltheorien und Stilanalysen*, 2. Aufl., Stuttgart: Metzler.
- Stahl, Enno (14.7.2014): *Popliteratur der Sechziger Jahre*, URL: <http://www.popzeitschrift.de/2014/07/14/popliteratur-der-sechziger-jahre/> (besucht am 09.04.2016).
- Stanzel, Franz K. (1993): *Typische Formen des Romans*, 12. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Steinert, Heinz (1998): *Kulturindustrie*, Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Stiglegger, Marcus (2006): »Einblicke. Neugier auf das »Innere des Anderen««, in: *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, hrsg. von Julia Köhne; Ralph Kuschke; Arno Meteling, 2. Aufl., Berlin: Bertz + Fischer, S. 127–138.
- Stiglegger, Marcus (2014): »Anatomie der Angst. Dario Argento als Meister performativer Drastik«, in: *polar. Zeitschrift für politische Philosophie und Kultur* 16, S. 155–163.
- Storey, John (Hrsg.) (2003): *Inventing popular culture. From folklore to globalization*, Oxford: Blackwell.
- Stresau, Norbert (1987): *Der Horror-Film. Von Dracula zum Zombie-Schocker*, München: Heyne.
- Striedter, Jurij (1971): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, 5. Aufl., Paderborn / München: Wilhelm Fink.
- Sulzer, Johann Georg (1771-1774): *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 3 Bde., Leipzig.
- Szondi, Peter (1978): *Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Teachout, Terry (1991): »Applied Deconstruction«, in: *National Review* 43, S. 45–46.

- Thornton, Sarah (1995): *Club cultures. Music, media subcultural capital*, Cambridge / Oxford: Polity Press.
- Thrower, Stephen (1999): *Beyond Terror. The Films of Lucio Fulci*, Guildford: FAB.
- Trebeß, Achim (Hrsg.) (2006): *Metzler Lexikon Ästhetik*, Stuttgart: Metzler.
- Uhelszki, Jaan (2000): *Metallica Sue Napster for Copyright Infringement*, URL: <http://www.rollingstone.com/music/news/metallica-sue-napster-for-copyright-infringement-20000413> (besucht am 10. 10. 2016).
- University of California (Hrsg.) (1991): *Film Quarterly*.
- van Laak, Lothar (Hrsg.) (2010): *Literaturwissenschaft - interdisziplinär*, Heidelberg: Synchron.
- Varma, P. Devendra (1966): *The Gothic flame: being a history of the Gothic novel in England, its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influences*. London: Russell & Russell.
- Venus, Jochen (2013): »Die Erfahrung des Populären. Perspektiven einer kritischen Phänomenologie.«, in: *Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*, hrsg. von Marcus S. Kleiner, Wiesbaden: Springer VS, S. 49–73.
- Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (1998): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, Paderborn / München: Wilhelm Fink.
- Vinken, Barbara (Hrsg.) (1997): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag.
- Voßmann, Ursula (2000): *Paradise dreamed. Die Hölle der 60er Jahre in Bret Easton Ellis' Roman »American Psycho«*, Essen: Die Blaue Eule.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (1997): *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*, Stuttgart: Metzler.
- Walser, Robert (1993): *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Wegmann, Thomas; Wolf, Norbert Christian (Hrsg.) (2012): »High« und »Low«. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*, Berlin / Boston: de Gruyter.
- Wehrli, Reto (2001): *Verteufelter Heavy Metal. Forderungen nach Musikzensur zwischen christlichem Fundamentalismus und staatlichem Jugendschutz*, Münster (Westf.): Telos Verlag.
- Weinreich, Martin (2004): »"Into the Void": The Hyperrealism of Simulation in Bret Easton Ellis's American Psycho.«, in: *American Studies* 49.1, S. 65–78.

-
- Weinstein, Deena (2000): *Heavy Metal. The Music and its Culture*, New York: Da Capo Press.
- Wellek, René (1977): *Geschichte der Literaturkritik. 1750-1950. Band I.* übers. von Anngrit Brunkhorst und Martin Brunkhorst, Berlin / New York: de Gruyter.
- Welsch, Wolfgang (1990): *Ästhetisches Denken*, Stuttgart: Reclam.
- Welsch, Wolfgang (Hrsg.) (1994): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, 2. Aufl., Berlin: Akademie Verlag.
- Welsch, Wolfgang (Hrsg.) (1997): *Unsere postmoderne Moderne*, 5. Aufl., Berlin: Akademie Verlag.
- Werckmeister, Otto Karl (1989): *Zitadellenkultur. Die schöne Kunst des Untergangs in der Kultur der achtziger Jahre*, München: C. Hanser.
- Wertheimer, Jürgen (1986): *Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst*, Frankfurt am Main: Athenäum.
- Wicke, Peter (2011): *Rock und Pop*, München: Beck.
- Williams, Linda (1991): »Film Bodies: Gender, Genre, and Excess«, in: *Film Quarterly* 44.4, S. 2-13.
- Williams, Linda (1995): *Hard-Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Basel: Stroemfeld.
- Williams, Linda (2004): *Porn Studies*, Durham: Duke University Press.
- Winkels, Hubert (1988): *Einschnitte. Zur Literatur der 60er Jahre*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Wittstock, Uwe (Hrsg.) (1994): *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, Leipzig: Reclam.
- Wolf, Naomi (1991): »The Animals Speak«, in: *New Statesman and Society* April 12, S. 33-34.
- Wood, James (2013): *Die Kunst des Erzählens. Klemm, Imma*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Wörtche, Thomas (20.09.2011): *DAS BÖSE, ach ... (Rezension über: Peter-André Alt: Ästhetik des Bösen. München: C. H. Beck 2010.)* IASLonline, URL: http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=3362 (besucht am 07. 10. 2015).
- Worthmann, Merten (2000): »Auf der Klinge. Endlich verfilmt: Bret Easton Ellis' »American Psycho« kommt ins Kino«, in: *DIE ZEIT* 37, URL: http://www.zeit.de/2000/37/Auf_der_Klinge (besucht am 25. 02. 2016).
- Yale University Press (Hrsg.) (1981): *Towards a Theory of Description*. Bd. 61, Yale French Studies, New Haven.

- Zahner, Nina Tessa (Hrsg.) (2006): *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*, Frankfurt / New York: Campus.
- Zelle, Carsten (1987): *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg: Meiner.
- Zeller, Christoph (2010): *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*, Berlin / New York: de Gruyter.
- Zima, Peter V. (1997): *Moderne - Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Tübingen: Francke.
- Žižek, Slavoj (Hrsg.) (2002): *Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Zofka, Zdenek (1986): »Der KZ-Arzt Josef Mengele. Zur Typologie eines NS-Verbrechers«, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 34.2, S. 245–267.
- Zymner, Rüdiger (Hrsg.) (2010): *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart: Metzler.

Tonträgerverzeichnis

- AC/DC (1980): *Back In Black*, LP: Albert Productions.
- Anthrax (1987): *Among The Living*, CD: Island Records, Megaforce Worldwide.
- Arnold Schönberg (1953): *A Survivor From Warsaw / Kol Nidre / Second Chamber Symphony*, LP: Columbia Masterworks.
- Autopsy (1989): *Severed Survival*, CD: Peaceville.
- Autopsy (1992): *Acts Of The Unspeakable*, CD: Peaceville.
- Black Sabbath (1983): *Trashed / Zero The Hero*, 12inch-Promo: Warner Bros. Records.
- Bob Dylan (1964): *Another Side Of Bob Dylan*, LP: Columbia.
- Bob Dylan (1965): *Highway 61 Revisited*, LP: Columbia.
- Cannibal Corpse (1991): *Butchered At Birth*, CD: Metal Blade Records.
- Carcass (1988): *Reek Of Putrefaction*, LP: Earache.
- Def Leppard (1981): *High 'N' Dry*, LP: Vertigo.
- Eisregen (1998): *Krebskolonie*, CD: Last Episode.
- Gamma Ray (1999): *Power Plant*, CD: Noise Records.
- Genesis (1986): *Invisible Touch*, LP: Virgin.
- Iron Maiden (1982): *The Number Of The Beast*, LP: EMI.
- Judas Priest (1984): *Defenders Of The Faith*, LP: CBS.
- Madonna (1986a): *Live To Tell*, CD Single: Sire.
- Madonna (1986b): *Papa Don't Preach*, CD Single: Sire.
- Megadeth (1986): *Peace Sells... But Who's Buying?*, LP: Capitol Records.
- Mercyful Fate (1983): *Melissa*, LP: Roadrunner Records.
- Metallica (1983): *Kill 'Em All*, LP: Megaforce Records.
- Metallica (1984): *Ride The Lightning*, LP: Megaforce Records.
- Metallica (1986): *Master Of Puppets*, LP: Elektra.
- Metallica (1988): *...And Justice For All*, CD: Vertigo.
- Mötley Crüe (1983): *Shout At The Devil*, LP: Elektra.
- Public Enemy (1988): *It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back*, CD: Def Jam Recordings, Columbia.
- Repulsion (1989): *Horrified*, LP: Necrosis Records.
- Sex Pistols (1977): *Never Mind The Bollocks Here's The Sex Pistols*, LP: Virgin.
- Simply Red (1985): *Holding Back The Years*, 12inch-Maxi: Elektra.
- Slayer (1983): *Show No Mercy*, LP: Metal Blade Records.
- Slayer (1985): *Hell Awaits*, CD: Roadrunner Records.

- Slayer (1986): *Reign In Blood*, LP: Def Jam Recordings.
Steppenwolf (1968): *Steppenwolf*, LP: Dunhill, ABC Records.
The Clash (1979): *London Calling*, LP: CBS.
The Doors (1967): *Strange Days*, LP: Elektra.
Throbbing Gristle (1977): *The Second Annual Report*, LP: Industrial Records.
Tori Amos (2001): *Strange Little Girls*, CD: Atlantic.
Twisted Sister (1984): *We're Not Gonna Take It*, 12inch-Single: Atlantic.
Various (2007): *Broadside Ballads Vol. 6: Broadside Reunion*, CD: Folkways Records.
Venom (1985): *Possessed*, LP: Neat Records.
W.A.S.P. (1984a): *Animal (F**k Like A Beast)*, 12inch-Single: Music For Nations.
W.A.S.P. (1984b): *W.A.S.P.* LP: Capitol Records.

Filmverzeichnis

- Argento, Dario (1977): *Suspiria*, Italien. DVD: Dragon (Ultimate Collector's Edition) 2003, 94 min.
- Balagueró, Jaume; Plaza, Paco (2007): *[Rec]*, Spanien. DVD: 3L. 2010, 78 min.
- Buñuel, Luis (1929): *Ein andalusischer Hund (Originaltitel: Un chien andalou)*, Frankreich.
- Carpenter, John (1978): *Halloween*, USA. DVD: Concorde 2012, 87 min.
- Craven, Wes (1972): *The Last House on the Left*, USA. DVD: Proteus Film (Bootleg) 2003, 81 min.
- Craven, Wes (1977): *The Hills Have Eyes*, USA. DVD: rabbit (Bootleg) 2003, 86 min.
- Craven, Wes (1984): *A Nightmare on Elm Street*, USA. DVD: Warner (Nightmare Collection) [R-Rated] 2005, 87 min.
- Cronenberg, David (1975): *Shivers*, Kanada. DVD: Splendid Film (Cult Horror Classic) 2009, 84 min.
- Cronenberg, David (1977): *Rabid*, Kanada. DVD: Splendid (Cult Horror Classics) 2009, 87 min.
- D'Amato, Joe (1980): *In der Gewalt der Zombies (Originaltitel: Le Notti erotiche dei morti viventi)*, Italien. DVD: X-Rated 2008, 112 min.
- Deodato, Ruggero (1980): *Nackt und zerfleischt (Originaltitel: Cannibal Holocaust)*, Italien. DVD: Laser Paradise (Blood Edition) 2001, 92 min.
- Dunn, Sam (2005): *Metal – A Headbanger's Journey*, Kanada. DVD: Constantin Film 2006, 94 min.
- Dunn, Sam (2011): *Metal Evolution*, Kanada. DVD: Polyband 2012, ca. 461 min.
- Fulci, Lucio (1979): *Woodoo - Die Schreckensinsel der Zombies (Originaltitel: Zombi 2)*, Italien. DVD: Laser Paradise (Dragon Film Entertainment) 2006, 88 min.
- Fulci, Lucio (1980): *Ein Zombie hing am Glockenseil (Originaltitel: Paura nella città dei morti viventi)*, Italien. DVD: ASTRO (Lucio Fulci Collection) 2001, 89 min.
- Fulci, Lucio (1981a): *Das Haus an der Friedhofmauer (Originaltitel: Quella villa accanto al cimitero)*, Italien. DVD: ASTRO (Lucio Fulci Collection) 2001, 82 min.
- Fulci, Lucio (1981b): *The Black Cat (Originaltitel: Il Gatto Nero)*, Italien. DVD: 84 Entertainment (Limited Uncut Edition), 2007, 88 min.
- Fulci, Lucio (1981c): *Über dem Jenseits (Originaltitel: E tu vivrai nel terrore! L'aldilà)*, Italien. DVD: ASTRO (Lucio Fulci Collection) 2001, 89 min.

- Fulci, Lucio (1982): *Der New York Ripper (Originaltitel: Lo Squartatore di New York)*, Italien. DVD: ASTRO (Lucio Fulci Collection) 2001, 87 min.
- Hooper, Tobe (1974): *The Texas Chain Saw Massacre*, USA. DVD: Turbine 2012, 80 min.
- Hooper, Tobe (1977): *Eaten Alive*, USA. DVD: Pasadena Pictures 2012, 87 min.
- Kubrick, Stanley (1980): *The Shining*, Großbritannien/USA. DVD: Warner Home Video 2008, 114 min.
- Lenzi, Umberto (1981): *Die Rache der Kannibalen (Originaltitel: Cannibal ferox)*, Italien. DVD: ASTRO Records & Filmworks 1999, 89 min.
- Lewis, Herschell Gordon (1963): *Blood Feast*, USA. DVD: XT Video (Limited Edition), 2010, 67 min.
- Medford, Don (1971): *Leise weht der Wind des Todes (Originaltitel: The Hunting Party)*, Großbritannien. DVD: MGM / Carol Media, 106 min.
- Myrick, Daniel; Sanchez, Eduardo (1999): *The Blair Witch Project*, USA. DVD: Artisan, 1999, 81 min.
- Peckinpah, Sam (1969): *The Wild Bunch - Sie kannten kein Gesetz (Originaltitel: The Wild Bunch)*, USA. DVD: rabbit, 2005, 138 min.
- Peli, Oren (2007): *Paranormal Activity*, USA. DVD: Senator Film/Universum Film, 2010, 82 min.
- Romero, George A. (1968): *Die Nacht der lebenden Toten (Originaltitel: Night of the Living Dead)*, USA. DVD: ASTRO / Attraktion Movies / WWW, 2006, 96 min.
- Romero, George A. (1978): *Dawn of the Dead*, USA. DVD: ASTRO (Special Edition) Final Cut 2001, 155 min.
- Romero, George A. (1985): *Day of the Dead*, USA. DVD: ASTRO (Special Edition) 2002, 101 min.
- Schneider, Alan (1965): *Film (Alternativtitel: Samuel Beckett's Film)*, USA. DVD: MK2 2006, 25 min.
- Schwartz, John Alan (1978): *Gesichter des Todes (Originaltitel: Faces of Death)*, USA. DVD: Retrofilm/ NSM Records 2009, 101 min.
- Spielberg, Steven (1993): *Schindlers Liste (Originaltitel: Schindler's List)*, USA: DVD: Universal 2004, 187 min.
- Trumbo, Dalton (1971): *Johnny zieht in den Krieg (Originaltitel: Johnny Got His Gun)*, USA. DVD: Arthaus / Kinowelt 2006, 106 min.

Abbildungsverzeichnis

III.1	Abb. 1	Band-Logo von Slayer	216
III.2	Abb. 2	Plattencover von Slayers <i>Reign in Blood</i>	218
IV.1	Abb. 3	L'ALDILÀ: <i>Empfangsfläche</i> und <i>Mikrobewegungen</i>	296
IV.2	Abb. 4	L'ALDILÀ: John und Liza erblinden im Jenseits	303
IV.3	Abb. 5	L'ALDILÀ: Zwischen Symbol und reinem Affektbild	305
IV.4	Abb. 6	ZOMBI 2: »Der Splitter in deinem Auge ...«	309

Textbeilage

ANGEL OF DEATH¹ (SLAYER: *Reign In Blood*; 1986)

AUSCHWITZ, THE MEANING OF PAIN
THE WHY² THAT I WANT YOU TO DIE
SLOW DEATH, IMMENSE DECAY
SHOWERS THAT CLEANSE YOU OF YOUR LIFE
FORCED IN
LIKE CATTLE
YOU RUN
STRIPPED OF
YOUR LIFE'S WORTH
HUMAN MICE, FOR THE ANGEL OF DEATH
FOUR HUNDRED THOUSAND MORE TO DIE
ANGEL OF DEATH
MONARCH TO THE KINGDOM OF THE DEAD
SADISTIC, SURGEON OF DEMISE
SADIST OF THE NOBLEST BLOOD

DESTROYING, WITHOUT MERCY
TO BENEFIT THE ARYAN RACE

¹ Textgrundlage ist das offizielle Booklet des Albums. Die letzten fünf Zeilen existieren nicht in Schriftform, wurden hier jedoch zusätzlich notiert, da diese in der Albumversion gesungen werden. Bereits auf graphematischer Ebene ist die durchgängige Majuskelschrift hervorzuheben. Allein diese Entscheidung kann schon als »drastifizierend« angesehen werden, insofern das Benutzen von Versalien in einer Schrift, die sonst mehrheitlich aus Minuskeln besteht, auf einen besonderen Nachdruck verweist. Dass die Typographie der Lyrics nicht dem Zufall überlassen wurde, zeigt ein Vergleich mit dem Schriftbild der ebenfalls bei Rubin produzierten Folgealben. Im langsameren *South of Heaven* (1988) sind die Lyrics wieder in einer als gewöhnlich zu bezeichnenden, mit Minuskeln arbeitenden Form gehalten. Die Lyrics in *Seasons in the Abyss* (1990) sind dagegen wieder durchgehend in Majuskeln und zusätzlich in einer besonderen Form der Fraktur gehalten.

² Vermutlich handelt es sich bei dem »why« um einen Druckfehler im Booklet. Gesungen wird an dieser Stelle grundsätzlich »way«.

SURGERY, WITH NO ANESTHESIA
FEEL THE KNIFE PIERCE YOU INTENSELY
INFERIOR, NO USE TO MANKIND
STRAPPED DOWN SCREAMING OUT TO DIE
 ANGEL OF DEATH
MONARCH TO THE KINGDOM OF THE DEAD
INFAMOUS BUTCHER,
 ANGEL OF DEATH

PUMPED WITH FLUID, INSIDE YOUR BRAIN
PRESSURE IN YOUR SKULL BEGINS PUSHING
THROUGH YOUR EYES
BURNING FLESH, DRIPS AWAY
TEST OF HEAT BURNS YOUR SKIN,
 YOUR MIND STARTS TO BOIL
FRIGID COLD, CRACKS YOUR LIMBS
HOW LONG CAN YOU LAST
IN THIS FROZEN WATER BURIAL?
SEWN TOGETHER, JOINING HEADS
JUST A MATTER OF TIME
'TIL YOU RIP YOURSELVES APART
 MILLIONS LAID OUT IN THEIR
 CROWDED TOMBS
 SICKENING WAYS TO ACHIEVE
 THE HOLOCAUST
SEAS OF BLOOD, BURY LIFE
SMELL YOUR DEATH AS IT BURNS
DEEP INSIDE OF YOU
ABACINATE, EYES THAT BLEED
PRAYING FOR THE END OF
YOUR WIDE AWAKE NIGHTMARE
WINGS OF PAIN, REACH OUT FOR YOU
HIS FACE OF DEATH STARING DOWN,
YOUR BLOOD RUNNING COLD
INJECTING CELLS, DYING EYES
FEEDING ON THE SCREAMS OF
THE MUTANTS HE'S CREATING
 PATHETIC HARMLESS VICTIMS
 LEFT TO DIE

RANCID ANGEL OF DEATH
FLYING FREE
(ANGEL OF DEATH
MONARCH TO THE KINGDOM OF THE DEAD
INFAMOUS BUTCHER,
ANGEL OF DEATH
ANGEL OF DEATH)

NECROPHOBIC
(SLAYER: *Reign In Blood*; 1986)

STRANGULATION, MUTILATION, CANCER OF THE
BRAIN
LIMB DISSECTION, AMPUTATION, FROM A MIND
DERANGED

ASPHYXIATION, SUFFOCATION, GASPING FOR AIR
EXPLAIN TO ME THE FEELING AFTER SITTING IN THE
CHAIR?
RIPPING APART
SEVERING FLESH
GOUGING EYES
TEARING LIMB FROM LIMB
EXPERIMENTATION, SLOW INFECTION, INTERNAL DECAY
EXECUTION, NEED TRANSFUSION, BODY ROTS AWAY
SLICED INCISION, ZERO VISION, LOSS OF VITAL SIGNS
SKIN CONTORTION, BONE EROSION, YOUR LIFE BECOMES YOUR FINE
RIPPING APART
SEVERING FLESH
GOUGING EYES
TEARING LIMB FROM LIMB
STRANGULATION, MUTILATION, CANCER OF THE BRAIN
LIMB DISSECTION, AMPUTATION, FROM A MIND DERANGED
ASPHYXIATION, SUFFOCATION, GASPING FOR AIR
EXPLAIN TO ME THE FEELING AFTER SITTING IN THE CHAIR
SLICED INCISION, ZERO VISION, LOSS OF VITAL SIGNS
SKIN CONTORTION, BONE EROSION, YOUR LIFE BECOMES YOUR FINE
NECROPHOBIC CAN'T CONTROL THE PARANOIA

SCARED TO DIE

PIECE BY PIECE
(SLAYER: *Reign In Blood*; 1986)

MODULISTIC TERROR
A VAST SADISTIC FEAST
THE ONLY WAY TO EXIT
IS GOING PIECE BY PIECE

YOU HAVE NO CHOICE OF LIFE OR DEATH
MY FACE YOU WILL NOT SEE
I'LL RIP YOUR FLESH 'TILL THERE'S NO BREATH
DISMEMBERED DESTINY

AS SOON AS LIFE HAS LEFT YOUR CORPSE
I'LL MAKE YOU PART OF ME
NO EMOTION
DEATH IS ALL I SEE

MODULISTIC TERROR
A VAST SADISTIC FEAST
THE ONLY WAY TO EXIT
IS GOING PIECE BY PIECE

BONES AND BLOOD LIE ON THE GROUND
ROTTEN LIMBS LIE DEAD
DECAPITATED BODIES FOUND
ON MY WALL, YOUR HEAD!

ON YOUR TRAIL I CLOSE THE GAP
ONE MORE LIFE THAT SOON WON'T BE
NO EMOTION
YOUR FLESH IS ALL I NEED

I'LL SEND YOU TO YOUR MAKER
CONFRONT THE GOD YOU SEEK
A FLASH OF RED UPON HIS YOUR CHEST

SAFETY OUT OF REACH

(YOU HAVE NO CHOICE OF LIFE OR DEATH
MY FACE YOU WILL NOT SEE
I'LL RIP YOUR FLESH 'TILL THERE'S NO BREATH
DISMEMBERED DESTINY)

(MODULISTIC TERROR
A VAST SADISTIC FEAST
THERE'S ONLY ONE WAY OUT OF HERE
PIECE BY PIECE)

MAGGOT COLONY

(CARCASS: *Reek Of Putrefaction*; 1988)

Oozing chyme reeks as your duodenum is hacked
Secreting gastric juices, enzymes melt your faecal tract
Torn major arteries, your corpse with blood is drenched
Your mouth is ripped inside-out as your oesophagus is wrenched

Maggots and grubs bore into the mouldy remains
Masticating lymph, caked blood and cankered decay
Maturating brains play host to the grisly fete
Stuffed anal passage, served on a plate

Purulent torso is a perfect maggots meal
Spilt cerebrospinal fluid is sucked up with zeal
Botulism vitiates the emulsifying bile
Liquidized gall bladder, viscid pus smells vile

Charred Remains

(AUTOPSY: *Severed Survival*; 1989)

Buring from the inside out
Bloody foam spews from your mouth
Smell the putrid stench of flesh

As it burns you to your death

Feel the flesh drip from your face
Turning black, vision fades
Eyeballs melt into their sockets
Involuntarily set ablaze

Gutwrenching screams fill the air
The rancid smell of burning hair
Screaming in excruciating pain
Blood boils over, warping veins
Burnt skull collapses onto melting brains
Spontaneous death, up in flames
Twisting and writhing as life burns away
Until nothing is left but charred remains

Train For Auschwitz
(Tom Paxton; 1961/62)

I see a long train coming
across the Polish plains
The passengers it carries
ain't coming back again

This train is bound for Auschwitz
Like many another one
The passengers condemned to die
But no crime have they done

They are jammed into the boxcars
So tight against the wall
And in those cars the dead men stand
There is not room to fall

Now the reason they are dying
I will explain to you
Adolf Hitler has decided
To exterminate the Jew

He ships them off to Auschwitz
The train unloads them there
And standing by the railroad track
They take their last breath - of fresh air

The S.S. troopers herd them
Right down a well worn path
Into a hall where they are told
They are to take a bath

When they're undressed they're led inside
A giant shower room
The door is sealed behind them
And it also seals their doom

Inside the room there drops a bomb
Of Nazi poison gas
And not one soul is left alive
When fifteen - minutes pass

Now the men who did these awful crimes
They wish they'd murdered more
The only thing they're sorry for
Is that they - lost the war

And hundreds of these murderers
Still walk the earth today
Just hoping for a chance to kill
The ones - that got away

Butchered at Birth

(CANNIBAL CORPSE: *Butchered at Birth*; 1991)

Birth is always painful
Decaying in the womb
Trapped within this body
A bleeding human tomb

Gutted bitch lies dead
Emptied of the child
Chewing on the cords
Its life line to this world
Afterbirth is flowing
The stench is overwhelming
My body, growing stronger
My pain turns to torture
Severing its bloodline
A butchered infant carcass

Meat from the unborn
The freshest kills
Chopped up children
Bathing in blood

Contorted and festering I rot in disgust
Re-generation of my body
Mother ripped apart
Smashing in her face
My knife cutting holes
Fucking her remains

Esophagus carved out
Crushing cartilage
Bile oozing from
Punctures in your liver

Ripping meat within
Chewing on intestine
Bladder spurting urine
Sight of defecation
Now grow infection
The child ripped to shreds
Drinking its excretions
Zombification

Ejaculation over mutilation
On the mother's body hacked into pieces

The sludges from my cock give her life once again
Sewing the remains of the child deep within her
Reborn through evil
My torture known throughout Hell
Heed to his calling
The demons await my next kill

Carnage is my fetish
Body cavities scraped of guts
Brains seeping from cracks
As my axe continues to hack

Krebskolonie

(EISREGEN: *Krebskolonie*; 1998)

Ich liebe es, wenn der Tag vergeht
In einem letzten Spiel des Abendrots
Wenn der Mond sich über die Hügel erhebt
Und Dunkelheit die Leichenberge verdeckt

Ich liebe die Wanderungen bei Nacht
Wenn der Nebel sich auf die Toten legt
Wenn die Qual ihrer Fratzen das Dunkel tilgt
Und nur der Wind ihren Gestank mit sich trägt

Bei Tag schaffen sie die Toten hinaus
Nach draußen zu uns, in die Krebskolonie
Es sind nicht mehr viele, die sich nicht infizierten
Und täglich schwindet die Zahl der Negativen

Vor drei Jahren hat das Sterben begonnen
Der Virus kam zu uns über den Ozean
Dann wurden ganze Landstriche entvölkert
Und Krebskolonie, die Orte der Kranken genannt

Ich habe die Symptome an mir entdeckt
Ich ging in die Kolonie, bevor sie mich dazu zwangen
Meine einzigen Freunde sind nun die Virustoten
Denn bald werde ich einer von ihnen sein

An vielen Stellen platzt mein Körper entzwei
Durch faulendes Fleisch seh ich die eigenen Knochen
Wenigstens nimmt der Virus einem die Schmerzen
Und schaltet das Gehirn fast gänzlich aus

Gestern zwang mich der Hunger, von den Toten zu essen
Der Geschmack war zwar bitter, aber sonst O.K.
Die Augen des Leichnams blickten mich dabei an
Dann fraß ich auch sie und ihre Anklage verschwand

Ich liebe es, wenn mein Körper vergeht
Denn der Tod ist besser, als ein Leben hier
Voller Inbrunst seh ich mich nach jener Stunde
Wenn der Mond sich über meiner Leiche erhebt
Und Dunkelheit den Verstand mit sich trägt

Kraft durch Krebs

Mein Hirn zersetzt sich
Beständig, mit jeder Stunde
Doch mein Leben klammert sich an mich
Lässt mich nicht frei

Metastasen verbeulen meinen Leib
Ein schmieriges Grau läuft aus meinem Auge
Der Gestank schreit himmelweit
Wenn ich an meinen Wunden sauge

Krebs macht frei
Alles verliert seinen Sinn
Doch bevor ich sterbe
Nehm ich noch manchen mit
Kraft durch Krebs
Mein Körper tut kaum mehr seinen Dienst

Kraft durch Krebs
Ich bin der wandelnde Tod

Krebs macht frei
Kraft durch Krebs

Ich schlachte eine der Wachen
Am Rande der Krebskolonie
Jetzt hab ich all die Waffen
Und betrete im Fieberwahn die Stadt
Die Kugeln finden ihr Ziel
Und Dutzende fallen in den Staub

Sie wissen nicht, warum sie sterben
Der Asphalt färbt sich scharlachrot
Der sanfte Abendwind
Trägt den Hall der Kugelsalven fort

Meine Munition droht, zu versiegen
Noch drei weitere Negative sterben
Dann ist nur noch eine Kugel im Lauf
Ich heb sie für mich auf

Krebs macht frei
Ich nehm es für mich als gegeben
Jetzt ist die Zeit gekommen
Zu beenden mein Leben
Kraft durch Krebs
Mein Körper kann kaum mehr aufrecht stehn
Krebs macht frei
Und die Kugel reißt den Schädel entzwei

A Survivor from Warsaw
(Arnold Schönberg: 1947)

I cannot remember ev'rything.
I must have been unconscious most of the time.
I remember only the grandiose moment
when they all strated to sing as if prearranged,

the old prayer they had neglected for so many years
the forgotten creed!

But I have no recollection how I got underground
to live in the sewers of Warsaw for so long a time.

The day began as usual: Reveille when it still was dark.
Get out! Whether you slept or whether worries kept you awake the whole night.
You had been separated from your children, from your wife, from your parents;
you don't know what happened to them how could you sleep?

The trumpets again –
Get out! The sergeant will be furious!
They came out; some very slow: the old ones, the sick ones;
some with nervous agility.
They fear the sergeant. They hurry as much as they can.

In vain! Much too much noise; much too much commotion – and not fast enough!
The Feldwebel shouts: „Achtung! Stilljestanden! Na wirts mal? Oder soll ich mit dem
Jewehrkolben nachhelfen? Na jutt; wenn ihrs durchaus haben wollt!“

The sergeant and his subordinates hit everybody:
young or old, quiet or nervous, guilty or innocent.
It was painful to hear them groaning and moaning.

I heard it though I had been hit very hard,
so hard that I could not help falling down.
We all on the ground who could not stand up were then beaten over the head.

I must have been unconscious.
The next thing I knew was a soldier saying:
„They are all dead“,
whereupon the sergeant ordered to do away with us.
There I lay aside halfconscious.
It had become very still – fear and pain.

Then I heard the sergeant shouting: „Abzählen!“
They started slowly and irregularly:
one, two, three, four

„Achtung!“ the sergeant shouted again,
„Rascher! Nochmal von vorn anfangen!

In einer Minute will ich wissen,
wieviele ich zur Gaskammer abliefern!
Abzählen!“

They began again, first slowly: one, two, three, four,
became faster and faster, so fast
that it finally sounded like a stampede of wild horses,
and all of a sudden, in the middle of it,
they began singing the Shema Yisroel.

[Prayer: Shema Yisroel]

Personenregister

- Abbate, Carolyn 24, 62–68, 115,
306, 398
Adams, Henry 337
Adorno, Theodor W. 57, 87, 135,
161, 248–266, 306, 406, 408,
409
Alighieri, Dante 40, 338
Alt, Peter André 127, 357, 379
Amos, Tori 210
Araya, Tom 215, 229, 233, 409
Argento, Dario 273, 278, 307
Aristoteles 46, 52, 126, 181
Artaud, Antonin 317–319, 397
Asmuth, Bernhard 47

Büchner, Georg 12
Bürger, Gottfried August 91
Büsser, Martin 143, 311, 336, 343,
351, 368, 372
Baßler, Moritz 17, 20, 163, 165, 230,
232, 237, 323, 347, 354, 399
Balun, Chas 273
Bangs, Lester 188, 237
Barca, Calderón de la 40
Barker, Clive 244
Barrigan, Ted 322
Barthes, Roland 57, 77, 102, 109,
112, 124, 160, 165, 236, 241,
256, 261, 307, 332, 338, 339,
342, 347, 372, 398–401, 406
Basler, Otto 3
Bataille, Georges 86, 262, 263
Baudrillard, Jean 176, 336, 339, 368,
375, 402
Baumgart, Reinhard 182
Bayles, Martha 192
Beckett, Samuel 251, 252, 256, 284,
291
Benjamin, Walter 174, 310, 408
Benn, Gottfried 234
Bergman, Ingmar 291
Bergson, Henri 287, 289
Bernays, Jakob 53
Blumenberg, Hans 402
Bogue, Ronald 263
Bohrer, Karl Heinz 128, 246
Bosch, Hieronymus 217, 397
Bourdieu, Pierre 13, 19–21, 73, 118,
148, 154, 173, 193–195, 260,
315, 406
Boyle, Robert 3
Brakhage, Stan 290
Brien, Donna Lee 335
Brinkmann, Rolf Dieter 135, 176,
322, 327, 328, 383–388

- Brittnacher, Hans Richard 24, 27,
127, 128
Buñuel, Luis 299
Burke, Edmund 166, 268
Burroughs, William S. 188, 322,
353, 382, 387
Butor, Michel 256
- Campe, Joachim Heinrich 5
Carpenter, John 272
Carroll, Lewis 281
Celan, Paul 240
Christe, Ian 192
Cicero 46, 219
Clark, Jamie 374
Clarke, Jaime 376
Cohn, Nik 324
Collins, Phil 139
Conrad, Tony 290
Craven, Wes 272
Cronenberg, David 272
Curtius, Ernst Robert 174
- D'Amato, Joe 273
Dath, Diemtar 162
Dath, Dietmar 8-9, 15, 24-26, 69-
101, 115, 130, 141, 165, 187,
211, 242, 263, 313, 326, 329,
398, 410
Degner, Uta 73, 93, 285
Deleuze, Gilles 247, 287, 289, 371,
408-410
Deodato, Ruggero 273, 315
Derrida, Jacques 240
- Descartes, René 92
Diderot, Denis 92
Diederichsen, Diedrich 151, 219,
230, 239, 326
Dostojewskij, Fjodor 337
Duchamp, Marcel 22
Dylan, Bob 228, 240
- Eagleton, Terry 405
Ebert, Roger 284
Eco, Umberto 15, 31, 57, 142, 177,
240, 242, 323, 365, 375
Eichner, Hans 36, 45
Eliot, T. S. 171
Ellis, Bret Easton 8, 15, 322, 329,
332-374, 397, 401, 405, 409
Engelmann, Peter 156
Ernst, Thomas 384
Ettler, Justine 368, 374, 376
- Faulstich, Werner 22, 25, 228
Fauser, Jörg 327
Ferris, D.X. 208-211, 214, 222, 233,
258, 259, 396, 397
Fetish, Christian 313
Fichte, Johann Gottlieb 33
Fiedler, Leslie 23, 55, 89, 154, 171-
183, 239, 256, 262, 321, 324,
328, 331, 375, 382, 407
Fiske, John 137, 145, 255
Flaubert, Gustave 229, 246, 332,
398, 399
Foucault, Michel 159
Franks, Christopher 312

- Freud, Sigmund 1
Fricke, Harald 19
Frith, Simon 220
Frizzi, Fabio 306
Fulci, Lucio 15, 274–319, 372, 380,
397, 405, 409
Gaiman, Neil 211
Giuriato, Davide 6, 12, 24, 31, 53,
92, 116, 170, 181, 316, 398,
401, 406
Goethe, Johann Wolfgang v. 6, 411
Goetz, Rainald 325, 328
Goldt, Max 232
Gore, Al 211
Gore, Tipper 211, 245
Gossow, Angela 210
Goulemot, Jean Marie 123, 216,
228, 361, 400
Gramsci, Antonio 151
Griffin, Daniel 277
Grillparzer, Franz 6, 8
Grimm, Jacob und Wilhelm 7
Gross, Robert L. 188
Groys, Boris 27
Gumbrecht, Hans Ulrich 67
Höller, Christian 152
Hügel, Hans-Otto 137–154, 201,
236
Hacks, Peter 100
Hall, Stuart 137
Handke, Peter 22
Hanneman, Jeff 259
Hassan, Ihab 177, 375
Hebdige, Dick 194
Hecken, Thomas 10, 11, 98, 324
Heidegger, Martin 135
Heine, Heinrich 6, 8, 48, 401
Hemingway, Ernest 179, 199, 395
Hempfer, Klaus 13
Hermant, Jost 325
Heyse, Johann Christian August 4
Hitchcock, Alfred 337
Hitler, Adolf 312
Hoffmann, E.T.A. 6
Hoffmann, Torsten 165
Holert, Tom 141
Holthusen, Hans Egon 174, 382
Hooper, Tobe 272
Hornby, Nick 331
Howe, Irving 403
Hutcheon, Linda 354
Hutson, Shaun 322
Huysen, Andreas 160, 162
Illies, Florian 330
Jäger, Marc 402
Jakobson, Roman 117, 241, 398
Jameson, Frederic 367, 375
Jankélévitch, Vladimir 62
Jauß, Hans Robert 39
Jeitteles, Ignaz 44, 325
Joyce, James 148, 160, 161, 171
Köster, Werner 75
Kafka, Franz 251, 397

- Kahn-Harris, Keith 189, 190, 198,
199, 207, 209, 233, 243, 262
Kant, Immanuel 11, 41, 50, 58, 73,
76, 92, 157, 166
Kennedy, Robert 191
Kerman, Joseph 62
Kern, Richard 130
Kerouac, Jack 382
Kesey, Ken 199
Ketchum, Jack 322
Killy, Walther 129
King, Martin Luther 191
King, Stephen 268, 307
Kleiner, Marcus S. 327
Kotzebue, August von 4, 5
Kracht, Christian 325, 328–330
Krankenhagen, Stefan 249
Krieger, Murray 121
Kristeva, Julia 160
Kubrick, Stanley 307

Löwenthal, Leo 164
Laak, Lothar van 49, 117
Landi, Mario 380
Lautréamont, Comte de 322
Lavagnini, Massimo 274
Lawrence, D.H. 134
Lee, Edward 322
Lenzi, Umberto 273, 380
Lessing, Gotthold Ephraim 52, 92,
265, 341
Lewis, Hershell Gordon 271
Lewis, Matthew Gregory 269
Lewitscharoff, Sybille 90

Lichtenberg, Georg Christoph 1
Liessmann, Konrad Paul 129
Linck, Dirck 10, 24, 93, 115, 124,
132, 181, 324, 400, 410
Longinus, Pseudo 166, 181
Lotman, Jurij M. 132, 371
Lovecraft, H.P. 199, 244, 267, 273,
278, 317
Lovejoy, Arthur O. 36
Lynch, David 190
Lyotard, Jean François 156–165,
171, 172

Maase, Kaspar 147, 149, 153
MacCormack, Patricia 307
Maderthaner, Wolfgang 162
Mailer, Norman 180, 335, 350, 359,
370, 377
Mallarmé, Stéphane 148, 240
Man, Paul de 406
Mann, Thomas 239
Marcus, Greil 192, 243, 262
Marcuse, Ludwig 7, 92, 133
McCarthy, Cormac 179, 396
McCarty, John 134, 271, 397
McClure, Michael 322
McInerney, Jay 341, 377
McLuhan, Marshall 288
Medfort, Don 268
Meißner, Tobias O. 322
Meinecke, Thomas 328
Melle, Thomas 166
Melville, Herman 396
Mengele, Josef 213

- Menninghaus, Winfried 59, 103,
104, 109, 127, 400, 402, 403
Montaigne, Michel de 160
Montale, Eugenio 171
Mora, Terézia 24, 102–113, 115,
397, 406
Musner, Lutz 162
Nabokov, Vladimir 148
Newman, Barnett 160, 161
Nieraad, Jürgen 92, 168
Nietzsche, Friedrich 13, 163, 164,
205, 356, 400
Ohmer, Anja 26, 338, 378
Padgett, Ron 322
Palahniuk, Chuck 322
Paxton, Tom 226, 264
Paz, Octavio 240
Peckinpah, Sam 268
Peirce, Charles Sanders 289, 292,
293
Petras, Ole 214, 219, 224
Plagens, Peter 335
Platon 52, 216
Plett, Heinrich F. 121
Ploog, Jürgen 327
Poe, Edgar Allan 199, 267, 273
Proust, Marcel 171, 347
Quintilian 46–48, 108, 125, 225,
357
Radcliff, Ann 268, 269
Rawlinson, Nora 336
Raymond, Derek 411
Reich-Ranicki, Marcel 385
Reschke, Renate 164
Riefenstahl, Leni 310
Roccor, Bettina 24, 194
Rogers, Martin 381
Romero, George A. 272, 311
Rosenkranz, Karl 313, 372
Rosset, Clément 397
Roth, Michael 409
Rubin, Rick 211
Rygulla, Ralf-Rainer 327
Saar, Martin 408
Sade, Marquis de 86, 236, 248, 322,
397, 410
Sand, George 399
Sarkhosh, Keyvan 319
Sartre, Jean Paul 250
Schäfer, Frank 190, 401
Schönberg, Arnold 253
Schadewaldt, Wolfgang 53
Schiller, Friedrich 44
Schlegel, A.W. 5
Schlegel, Friedrich 4, 5, 31–61, 65,
100, 115, 161, 165, 174, 181,
182, 208, 401, 403
Schnatwinkel, Sarina 354
Schumacher, Eckhard 238, 327
Schwartz, John Alan 315
Sebald, W.G. 257
Seefßen, Georg 9, 25, 228, 405, 407
Seferis, Giorgos 171
Seidl, Claudius 401

- Shakespeare, William 40
Sheppard, R. Z. 333, 354
Shusterman, Richard 135, 202, 255
Silverblatt, Michael 373
Slater, Jay 273
Smith, Clark Ashton 278
Snow, Michael 290
Sontag, Susan 63, 172, 178, 366,
391–408
Sorokin, Vladimir 107
Spielberg, Steven 264
Stahl, Enno 179, 180
Stanzel, Franz K. 48
Steinert, Heinz 407
Stiglegger, Marcus 276, 300, 313
Stim, Rich 222
Stoker, Bram 267
Storey, John 135
Stresau, Norbert 287, 288, 300
Stuckrad-Barre, Benjamin von 230,
325, 328
Sulzer, Johann Georg 31, 108
Szondi, Peter 33, 36, 38

Tarantino, Quentin 275
Teachout, Terry 335
Terkessidis, Mark 141
Teti, Camillo 380
Thompson, Jim 379
Thornton, Sarah 151
Thrower, Stephen 273
Trumbo, Dalton 199
Twain, Mark 179

Valéry, Paul 171, 248
Varma, P. Devendra 269
Venus, Jochen 260
Vertov, Dziga 290
Villars, Élie Col de 3
Voßmann, Ursula 335, 359

Wörtche, Thomas 379
Wagner-Egelhaaf, Martina 122
Wallace, David Foster 380
Walser, Robert 189, 204, 207, 228,
261
Warhol, Andy 180
Wehrli, Reto 243, 245, 267
Weinreich, Martin 332
Weinstein, Deena 188, 191, 195,
203–205, 262, 265
Wellek, René 36, 52
Welsch, Wolfgang 163, 168, 172
Werckmeister, Otto Karl 10
Whitman, Walt 272
Wicke, Peter 196
Williams, Linda 80, 270, 308
Winckelmann, Johann Joachim 52
Winkels, Hubert 381
Wolf, Naomi 360
Worthmann, Merten 336

Zahner, Nina Tessa 197, 202
Zedd, Nick 130
Zedler, Johann Heinrich 4
Zeller, Christoph 151
Zima, Peter V. 163, 171, 175
Žižek, Slavoj 80

Danksagung

Ich danke zunächst meinen Betreuern Prof. Dr. Moritz Baßler, Prof. Dr. Mark Stein sowie Prof. Dr. Christoph Jacke für ihre stets produktive Begleitung bei der Erstellung der vorliegenden Arbeit. Des Weiteren danke ich den Mitgliedern der *Graduate School Practices of Literature* und des Promotionskollegs *Literaturtheorie als Theorie der Gesellschaft* an der WWU Münster. Ohne die finanzielle Unterstützung in Form eines Promotionsstipendiums der Hans-Böckler-Stiftung wäre diese Arbeit sicherlich so nicht zustande gekommen. Auch dafür möchte ich mich herzlich bedanken.

Mein Dank gilt schließlich meinen Freunden und meiner Familie. Sie alle haben auf ihre Weise maßgeblich dazu beigetragen, dass ich die nötige Kraft aufbringen konnte, um diese Arbeit fertigzustellen. Denn wie schon Zen-Meister Kosho Uchiyama sagte: »Du lebst gemeinsam mit deiner Welt«. In diesem Sinne wird die Arbeit immer auch ein Stück weit eure Arbeit sein.

Bielefeld 2019

Esteban Sanchino Martinez

DRASTIK

Esteban Sanchino Martinez

Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit ist der Begriff der »Drastik«, der als eine ästhetische Kategorie konturiert wird, die in der gegenwärtigen kulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Kunst weder historisch noch systematisch eine wesentliche Rolle gespielt hat. Eine der zugrunde liegenden Thesen lautet, dass der Begriff ein hohes Analysepotenzial birgt und von hoher Relevanz in der Interpretation heutiger Populärkultur ist. Drastik deutet auf eine für viele populärkulturelle Produkte wesentliche Ästhetik hin, die einen stabilen, aber gleichwohl analytisch unterbelichteten Bereich des Populärkulturellen repräsentiert. Neben der historisch-systematischen Semantisierung und Kontextualisierung des Drastik-Begriffes stehen Werke im analytischen Fokus, die als massenwirksame und zugleich umstrittene Paradigmen drastischer Kunst gelten können, wie etwa Bret Easton Ellis' *American Psycho*, Lucio Fulcis Splatterfilme und Songtexte aus dem Bereich des Heavy Metal.

32,00 €

ISBN 978-3-8405-0209-5

