

Die Wiederkehr der Katharsis

**Über ein paar
Möglichkeiten,
das popkulturelle
Vergnügen an
drastischen
Gegenständen
zu erklären**

Von *Dirck Linck*

»... und schon gemeinsame Brechreize schaffen eine Art ausreichender Sympathie.«
(Arno Schmidt, *Aus dem Leben eines Fauns*)

»Wenn wir erst mal in einer Welt ohne Zombies leben, wird es sie nie gegeben haben.«
(Dietmar Dath, *Für immer in Honig*)

44

1. Aus dem Vergnügen an tragischen Gegenständen¹ 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 Jahn 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.

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.). Wenn die unedel gewordenen Künste Drastik ins Spiel bringen, geht es immer um die Minimierung von Distanz, sei diese emotional, intellektuell oder räumlich verstanden. Drastische Objekte sind idealerweise so verfasst, dass sie den Rezipienten entweder überfordern oder ihm – will er sie aushalten – Distanzierungs- und Kontrolleleistungen abverlangen, die ihrerseits drastisch sind.

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 ihn eindringenden Abbildes, das Signifikant des Wirklichen zu sein scheint, weil ihm immer ein reales Objekt vorgängig ist, das von der Kamera abgelichtet wurde.

Voraussetzung des Vergnügens am Drastischen war eine offensiv verteidigte Individualisierung des kulturellen Verhaltens. Die Rezipienten verloren zunehmend die Bereitschaft, der Interesselosigkeit jenen spezifischen Wert zuzuweisen, der die ästhetische Sphäre in der bürgerlichen Gesellschaft traditionell auszeichnet. Wer sich dem Vergnügen an Drastik hingibt, sei es als Konsument, sei es als Betei-

1 Vgl. dazu grundsätzlich Bernd Seidensticker, »Über das Vergnügen an tragischen Gegenständen«, in: Heinz Hofmann (Hg.), *Fragmente Dramatica. Beiträge zur Interpretation der griechischen Tragikerfragmente und ihrer Wirkungsgeschichte*, 1991, S. 219–241

liger an den berüchtigten Ego-Shooters, hat kaum anderes im Sinn als ein sehr konkretes Interesse an der das Wohlgefühl befördernden Einflussnahme auf den eigenen Affekthaushalt. Weder treibt ihn der Ehrgeiz, durch die Erfahrung von Schrecken und Mitleid ein besserer Mensch zu werden, noch das dem Zuschauer unterstellte Begehren, anhand des maschinenhaft ablaufenden Heldenschicksals distanziert schauernder Zeuge einer immer neuen Bestätigung der unabänderlichen Ordnung zu werden, die nach moralistischer Lesart den Rahmen abgibt für alles Tragödiengeschehen. Er will, aus welchen Gründen auch immer, kräftig etwas auf die Ohren kriegen oder Unerträgliches in den Blick bekommen – und ertragen.

Daniel Hug, der Katharsis als einen Prozess begreift, der auf der Bühne stattfindet (und nicht im Zuschauer), nennt die von der Tragödie blutig in Szene gesetzte Katharsis eine »freiwillige oder unfreiwillige Wiederherstellung des ›richtigen‹ oder ›naturgemäßen‹ Verhältnisses in einer Situation generell, oder, spezieller, zwischen einer Person und ihrer Umwelt. ... Damit wird es naheliegend anzunehmen, daß die Vorstellung einer rechten Ordnung, eines richtigen Zustandes der Dinge im Menschen tief verwurzelt sind, ebenso wie bestimmte Vorstellungen, wie eine Störung dieser Ordnung sich auswirkt.«²

Das ist hegelianische Versöhnungsideologie. Dem Freund des Drastischen jedenfalls geht es nicht um ewige Gerechtigkeit, sondern um die rechte Ordnung, die Störungen und die Ausbalancierung des eigenen Gemüts, um die *angenehmen* Zustände, die er angesichts von Drastik und beim Erforschen seines Erlebens erfährt. Deshalb kann er Drastik auch dann genießen, wenn deren Inszenierung völlig desinteressiert scheint an der gegebenen (gesellschaftlichen) Ordnung oder sogar im Dienst einer gezielten Störung dieser Ordnung steht. Er will schlicht und einfach, dass es ihm durch die Erfahrung und im Anschluss an sie eine Zeit lang besser geht. Den Drastik-Fan, der seine verpönten Liebhabereien in der Diaspora wenig ansehnlicher Räume der Jugend-, Sub- und Gegenkultur pflegt³, motiviert ein Hunger nach starken, fast alle Distanz einziehenden und deshalb folgenreichen Erlebnissen, die seinen Alltag unterbrechen, das Gemüt ausgleichen und – im Falle konjunktiver Erfahrungen wie Rockkonzerten oder Performances – die Verkopplung aller bewerkstelligen, die in leiblicher Kopräsenz am drastischen Ereignis teilhaben: »Wir waren ganz Masse, das berühmte, ebenso pararevolutionäre wie profaschistische Meer siedender Körpersäfte. Heavy Metal war nicht allein die beste Musik des Kosmos, sondern eine Einladung zur Tätlichkeit, ein soziales Nervengift, eine Wolke aus atembarer Wut.«⁴

2 Daniel Hug, *Katharsis. Revision eines umstrittenen Konzepts*, 2004, S. 90 – zur Idee einer »sich in oder nach der Katastrophe offenbarenden Vision einer höheren Ordnung« vgl. auch Seidensticker, »Über das Vergnügen«, S. 234

3 Zur Jugendkultur als einer »diasporischen« Absetzbewegung aus der dominanten Herkunftskultur vgl. Isolde Charim, »Woodstock machte einen fremd«, Interview mit Diedrich Diederichsen, in: *die tageszeitung*, 18. 1. 2008. Wer Eltern und Lehrer hat, die ausgemachte Splatterfans oder Kenner der allerkrudesten Pornografie sind, wird seinen jugendlichen Widerstand im Reiche der Drastik nicht ausleben können. Er könnte bei der Suche nach einer Diaspora auf Kunst ausweichen.

4 Dietmar Dath, *Die salzweißen Augen. Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit*, 2005, S. 86 f. – Ein paar Beispiele zeitgenössischer Performances, die mit Drastik arbeiten (Gina Pane, Zhu Yu), versammelt Enno Stahl, »Aktionskunst, Schmerz und Hard Core. Extreme Positionen in der zeitgenössischen Performance«, in: *testcard. beiträge zur popgeschichte*, 19, 2007, S. 148–153. Besonders die Aktionen Zhu Yus verlassen aber den Themenbereich meines Aufsatzes. Wenn Yu in der Performance *Sacrifice* (1992) mit einer Prostituierten ein Kind zeugt, den Fötus abtreiben lässt und an Hunde verfüttert, schafft er eben jene blutigen Fakten *ernster* Gewalt, die mit der Freiheit eines Spiels nichts zu tun haben und deshalb von Dath mit Recht als ästhetisch irrelevant und moralisch verwerflich kritisiert werden. Sich drastischen Fakten auszusetzen, bedeutet etwas anderes, als sie herzustellen.

Unter den Bedingungen ungesunder gesellschaftlicher Verhältnisse genießt der Fan nicht nur die Drastik, sondern immer auch die Übertretung, die der Genuss der Direktheit des Drastischen bedeutet, wenn er nicht durch die Konventionen und das Image von Kunst oder Avantgarde geschützt, d. h. entschärft ist. Hans Richard Brittnacher spricht deshalb mit Gründen vom »Überschuß in der ästhetischen Erfahrung« etwa des Liebhabers von Horrorliteratur: »Wer auf disziplinierten Kunstgenuß setzt und diesen als eine Art religiöser Entrückung beschreibt«, der müsse das *surplus* im Erleben des Rezipienten, »seine Erregung, seinen Abscheu und sein Schaudern, als literarisches Sozialisationsdefizit verachten«.⁵

Wer will, kann das Erleben von Drastik als eine Schwundstufe des Erlebens tragischer Schreckensmotive begreifen; als ein Erleben, für das die garstigen Stoffe in ihrer Unmittelbarkeit wichtiger werden als die Kontexte, die das mitunter kaum weniger nervenzerfetzende Geschehen der Tragödie mit Bedeutung zu belehnen hatten und dem Zuschauer die Legitimation verschafften, an solchem Geschehen teilhaben zu können, ohne soziale Sanktionen befürchten zu müssen.

46 **2.** Verfolgt man die in der Diskussion über das Vergnügen an Drastik hin- und hergehenden Argumente, so zeigt sich, dass es sich dabei ausnahmslos um Reformulierungen genau jener Argumente handelt, die bereits in der Diskussion über das Vergnügen an tragischen Gegenständen ausgetauscht wurden. (Und wie in der alten Diskussion geht es auch in der neuen nicht selten darum, im Schutz der Behauptung, reale Wahrnehmungsprozesse rekonstruieren zu wollen, tatsächlich normativ festzulegen, was der Zuschauer, Leser oder Teilnehmer zu erfahren und dann mit seiner Erfahrung anzustellen habe.)

Die Drastikdiskussion greift aus der älteren Debatte vor allem jene wirkungsästhetischen Positionen heraus, die sich auf die affektbewegende *Stofflichkeit* des Tragödiengeschehens einließen und gelegentlich bereit waren, die Stoffe mit dem Wesen der Gattung zu identifizieren. So hatte Georg Philipp Harsdörfer in seinem *Poetischen Trichter* das Trauerspiel als »traurige Geschichte« definiert, deren Inhalt »die Zuseher betrübt / erstaunet / und mitleidig machet«. Dieser Inhalt müsse »große Sachen betreffen / von der Könige / Fürsten und Herren Verzweiffung / Mordthaten / Verfolgung / Meineid / Betrug / Blutschanden / Schlachten / Tod / Grabschrieffte / Klagliedern / etc.« handeln.⁶

Hier ist die Gattung bereits so ziemlich eins mit ihren drastischen Stoffen, die nicht als Funktionen der Handlung zu Bedeutung kommen, sondern dank ihrer staunenerregenden Präsenz, ihrer unmittelbaren Wirkung. Harsdörfer begreift das Trauerspiel als pathoserregendes Ereignis. Walter Benjamin hat in seinen Kommentaren zum Harsdörfer nah verwandten Opitz davor gewarnt, die barocke Fixierung auf die Stoffe des Trauerspiels als ästhetische Ignoranz misszuverstehen.

5 Hans Richard Brittnacher, *Ästhetik des Horrors*, 1994, S. 325. Das Bekenntnis von Produzenten oder Rezipienten zur Drastik ist deshalb immer auch ein Statement zu den feinen Unterschieden, weshalb Dath in einer Besprechung von Ajas Metzelfilm *The Hills Have Eyes* schreiben kann: »Ein Film wie dieser gleicht ... dem hörbaren Aufstoßen des sympathisch peinlichen Familienidioten am Mittagstisch der selbstgerechten Heuchler. Popkulturelle Dekadenz dieser Spielart ist ein westlicher Grundwert, der zum Weltkulturerbe gehört.« (Dietmar Dath, »Eat this. Alexandre Ajas *The Hills Have Eyes*«, in: ders., *Heute keine Konferenz*, 2007, S. 154–156, hier: S. 155 (zuerst in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. 3. 2006))

6 Georg Philipp Harsdörfer, *Poetischer Trichter. Die Teutsche Dicht- und Reimkunst ohne Behuf der Lateinischen Sprache / in VI. Stunden einzugiessen* (1648–1653), 1971, S. 79 f.



Vielmehr komme ihr eine zeitdiagnostische Qualität zu, die womöglich das Entscheidende erfasse:

Diese Definition mag der moderne Ästhetiker zunächst allzu hoch aus dem Grunde nicht schätzen wollen, weil sie nur eine Umschreibung des tragischen Stoffkreises zu sein scheint. Und so ist sie denn nie als bedeutsam gewertet worden. Indessen jener Schein trügt. Opitz spricht es nicht aus – ist es doch seiner Zeit das Selbstverständliche –, daß die genannten Vorfälle nicht so sehr Stoff als Kern der Kunst im Trauerspiele sind. Das geschichtliche Leben wie es jener Epoche sich darstellte ist sein Gehalt, sein wahrer Gegenstand.⁷

Was das Trauerspiel von der dem Mythos verpflichteten Tragödie unterscheidet, ist für Benjamin seine Verwurzelung in konkreter historischer Erfahrung. Sein gemütsbewegendes Geschehen erscheint ihm als kalkuliertes Spiel mit dem realen historischen Schrecken, ein Spiel, das den Zuschauer aktiv beteiligt, der die ins Trauerspiel transformierten blutigen Träume seiner Zeit weiterträumen kann. Daran werden die modernen Theoretiker des Drastischen – deren anregendster der im Fokus meines Beitrages stehende Schriftsteller Dietmar Dath ist⁸ – anschließen, die ästhetische und geschichtsphilosophische Argumente gern unauflöslich miteinander verschlingen. Der Kommunist Dath sieht in der Zombie-Trope beispielsweise »die im Grauen gespiegelte Darstellung der Lohnarbeit und ihrer diversen irrationalen Feldeffekte, von Akkord bis Arbeitslosigkeit«. Die von George A. Romero u. a. inszenierten Sozialparallelen seien »Juxtapositionen von Phantasien mit den diese entzündenden Realitäten«. Sie beugten sich »dem Gesetz der Gattung, wonach fiktive Angstquellen niemals die realen ersetzen können, immer aber ergänzen sollen und ihnen, wenn das gelingt, erst Kontur geben.«⁹

Wie das Trauerspiel den Helden, setzt die Drastik ihr Geschöpf »grausamen Härtetests aus und zeigt, wie wenig es jener so hoffnungsvoll entworfenen Gestalt der zeitgenössischen Anthropologie entspricht. Gegenüber allen anthropologischen Systemauffassungen des Menschen beharrt die Phantastik auf der materiellen Existenz in ihrer ganzen Hinfälligkeit.«¹⁰

Die »Reizteleologie«¹¹ der Drastik ist für ihre Mythologen nicht selten verknüpft mit einer kaum minder teleologischen Hoffnung auf gesellschaftliche Umwälzung, der aktionistischen Erwartung nämlich, aus der Drastikerfahrung müsse etwas Frühes und Richtiges neu hervorgehen:

7 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), 1963, S. 51 f. – Brittnacher hat, was die Seite der Rezipienten betrifft, in diesem Zusammenhang auf »die fortgesetzte Herabsetzung des stoffhungrigen Lesers« durch eine auf »soziale Distinktionsgewinne« erpichte Literaturwissenschaft verwiesen, welche »die eigene Überlegenheit« bestätigen wolle, indem sie die Formen vor den Stoffen privilegiere. (Brittnacher, *Ästhetik des Horrors*, S. 324 f.)

8 Zu Dath vgl. Ralf Schneider, »Von Schlitzern und Spritzern. Der seltsame Kosmos des Dietmar Dath«, in: literaturkritik.de, 12, 2005. Dath hat als Autor von Romanen wie *Die Ehre des Rudels* (1996), *Skye Boat Song* (2000) oder *Für immer in Honig* (2005) selbst erfolgreich drastische Genres bedient bzw. mit den Mitteln des Drastischen gespielt. Außerdem lancierte er als Chefredakteur der Zeitschrift *Spex* (1998–2000) die dort vordem wenig geschätzte »mürrische Musik« des Heavy Metal.

9 Dietmar Dath, »Falsches Fleisch. Über Zombies«, in: ders., *Heute keine Konferenz*, S. 141–153, hier: S. 146 f. (zuerst in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2. 8. 2003)

10 Brittnacher, *Ästhetik des Horrors*, S. 323

11 Dietmar Dath, »Haus in der Hölle. Horror ist das Genre der Stunde: Musik, Film und Literatur sind in unseren Tagen wieder einmal schrecklich«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16. 4. 2003

Irgendwann wirst du einen Job haben, und dann sitzt du in einer Konferenz, und dein Chef hält einen hirnlosen Monolog, der einfach nicht aufhören will, und du haßt ihn dafür, daß er nicht genug Format hat, das bleiben zu lassen, diesen Mißbrauch der Angestellten als Taschentücher, Spucknapfe und zur Selbstbespiegelung, aber du denkst, daß dich dieser Haß stört beim Erfolg, beim Weiterkommen. Dabei bist du das selber, dieser Haß, und es lohnt sich nicht, weiterzukommen, wenn man sich selber dabei nicht mitnehmen darf. Haß, zielloser Tatendrang, Zerstörungslust, Geilheit, alles, wovon die Platten und die Filme handeln, die uns gefallen: Das ist wirklich wichtig. Man vergißt es später nur, weil man vor lauter Angst verblödet.¹²

Drastik wird vom Splatter-, Porno-, Heavy-Metal-Fan David als »Mimesis an fordernde, anstrengende Erlebnisse« charakterisiert. Zum mehr oder weniger kunstvoll hergestellten Augenblick des Schocks sage das Erleben: »Verweile doch, du bist so eklig respektive geil.«¹³ David ist der Held aus Daths Romanessay *Die salzweißen Augen. Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit*. In dieser fiktionalen Arbeit vertritt und erweitert David im Wesentlichen die Thesen, die Dath an anderer Stelle lanciert hat, vor allem in seiner Zeit als Redakteur der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Sie sorgten – mit dem oder gegen den Willen des Autors – dafür, dass Drastik auch in bürgerlichen Kreisen als diskussionswürdig erscheinen konnte. (David und die übrigen Figuren des Textes sind, wovon ich in diesem Aufsatz absehen werde, zugleich Daths Mittel, seine Thesen von der Seite der Polyglossie des Erzählens her zu überprüfen und infrage zu stellen.)

Die Genres des wunderbar Widerwärtigen bewahren als Erbe die erschütterndstarken, die phobischen Teile des tragischen Stoffs, denen freilich im Gang der Geschichte ihre Kontexte weitgehend abhanden kamen: jene großen Helden, die allen Gewalten zum Trotz tapfer die den Sinn konstituierende Handlung durchschreiten, das tragische Weltbild, die Tragödienstruktur, die auf Veredelung zielenden Absichten, die Affirmation des im Durchgang durch das Affekttheater erkennbar werdenden *ordo*. Was bleibt, ist die Neugier auf das, was zwischen dem Betrachter und den drastischen Objekten – aber auch zwischen dem Drastikproduzenten und seinem Produkt – passiert. Ihrer Kontexte beraubt, scheinen die Objekte nun für sich zu stehen und für sich zu wirken, indem sie – als Benjamins ereignishaft »Vorfälle« – genau zeigen, wie das ausschaut, was uns (auch an uns selbst) erschreckt, anwidert, erzürnt, aufgeilt. Wie es ausschaut, wie es sich anfühlt – und wie es sich anfühlt, *das* anzuschauen.

Im Vorspann zu *Salò*, seinem drastischsten Film, sagt Pasolini, dieser Film zeige »Erinnerungen, die wir uns immer geschämt haben zu erzählen«.¹⁴ Daran schließt Paul, eine andere Figur aus *Die salzweißen Augen*, bei seinem Versuch an, die jugendliche Begeisterung für *sex and crime* zu adeln: »Was für Gegenstände sind es denn, für die man Vernunft braucht, die einen zu emanzipatorischer Politik treiben und einen also immer wieder daran erinnern, welche Ziele man mal gehabt hat und woran man gescheitert ist? Wünsche und Ängste natürlich, Sex und Gewalt, Glück und Unrecht. Splatterfilme und Pornos sprechen, verzerrt und verstümmelt, von genau den Sachen, von denen diese Leute nicht mehr sprechen können noch wollen.«¹⁵ Und an anderer Stelle mahnt Paul, David dürfe nicht vergessen, »daß das, was du nicht sagen darfst, aber denkst, mehr mit dir zu tun hat als das, was

12 Dath, *Die salzweißen Augen*, S. 10

13 Ebd., S. 72

14 Zit. nach Hubert Fichte, »Jeder kann der nächste sein. Über Pier Paolo Pasolinis Film *Salò*«, in: ders., *Homosexualität und Literatur 1. Polemiken*, 1987, S. 133–140, hier: S. 137

15 Dath, *Die salzweißen Augen*, S. 126



andere von dir hören wollen«. ¹⁶ Drastikkonsum erscheint hier als ein Mittel der Selbstbefreiung aus kultureller Zurichtung, als Medium der Reaktivierung verschütteter und potenziell emanzipatorischer Vermögen. Diese Vorstellung gehört in den Zusammenhang der kulturkritischen und politischen Interventionen einer repressionsfeindlichen Gegenkultur. Systematisch haben erstmals die politisierten Künste der 60er Jahre auf diese Gegenkultur rekurriert, der sie sich zugehörig fühlten und die sie auch nach Kräften ausplünderten. ¹⁷ Ihre bis weit in die 70er Jahre hinein folgenreichen Arbeiten (von Corbuccis *Django*-Filmen über Jörg Schröders Porno-Editionen und Warhols *Blue Movie* bis hin zu Jack Smiths hemmungslosen Camp-Stücken) wiesen der Drastik die Aufgabe zu, eine Form zur Verfügung zu stellen, um gegen die Scham erzählen zu können. Drastik ist nämlich nicht zu haben ohne die Reflexion darauf, was meine Genuss-Erfahrung beim Produzieren oder Ertragen des Drastischen mir verrät über das gesellschaftliche Wesen, das ich bin.

Was von der Tragödie, dem ekstatischen Kultgeschehen und der rituell vollzogenen Quälerei auf die Gegenwart kam, ist die unsere Schau- und Ekellust ebenso wie unsere intellektuelle Neugier ¹⁸ befriedigende und uns auf die Möglichkeiten des Menschen verweisende Drastik greller sinnlicher Tatsachen, die das zeigen (oder leiblich spüren lassen), was man zwar vielleicht wusste, aber noch nie vor Augen hatte (oder leiblich gespürt hat). ¹⁹ Diese Drastik ist eine Zumutung an unser Fassungsvermögen und an unsere Fantasie, die sich nicht vorstellen konnte, dass es das, was ihr da gerade vorgeführt wird, als Erscheinung wirklich geben könnte. Für Dath gründet Drastik auf Buchstäblichkeit (auch wenn sie gelegentlich die Maske des Ritualen trägt). Seine Aversion gegen die künstlerische Rahmung von Drastik hat erkennbar mit der Neigung von Künstlern und Kritikern zu tun, dem drastischen Motiv einen Symbolwert zuzuweisen bzw. nicht-drastischen Motiven das Label des Drastischen anzukleben. Der kulturindustrielle Drastiker hingegen beschränkt sich in seiner Bescheidenheit darauf, nicht mehr vermitteln zu wollen als das, was er zeigt: Sex und Gewalt. Der Moment, den er herstellt, »vergiftet allen auf Cleverness abzielenden Ehrgeiz, stellt sich ohne relativierende Hintergedanken aus, genügt sich selbst, und deshalb genügt er auch meinem Begriff von Drastik: Kauen, Schlucken, Ekel, Genauigkeit, Lust«. Durch die Orientierung an der Kultur-

¹⁶ Ebd., S. 10

¹⁷ Dath legt den Vorbehalt gegen die gegenkulturelle Emphase seinem Helden David in den Mund, wenn er diesen von der »alten Leier der ›transgressiven Linie‹ Apollinaire – Bataille – Burroughs« sprechen lässt (ebd., S. 114).

¹⁸ Zur vor allem von Thomas Hobbes verfochtenen These, es sei Neugier, was uns den Anblick selbst tragischer/drastischer Gegenstände genießen lasse, vgl. Seidensticker, »Über das Vergnügen«, S. 230. Diese Neugier erlaubt dem lidlosen Auge des Faszinierten einen Genuss auch dann, wenn das Geschehen keinen offensichtlichen Illusionscharakter hat, weshalb z. B. die Entsetzlichkeiten der ein dokumentarisches Interesse inszenierenden Exploitation-Filme des »Mondo-Genres« ihr Publikum finden. Vgl. dazu Ivo Rizer, »Mondo Jacopetti. Die beste aller Welten als Welt der Hunde«, in: *testcard. Beiträge zur Popgeschichte*, 19, 2007, S. 140–147 und Dath, *Die salzweißen Augen*, S. 163

¹⁹ In dieser Hinsicht ist es erhellend, dass sich etwa Weil in seiner Auslegung des Tragödiensatzes von Aristoteles eben nicht nur auf die Tragödie bezieht, sondern auch auf das »bei minder fein organisierten Nationen« beliebte Gladiatorenspiel, in dem real gekämpft und gestorben wurde. Vgl. Henri Weil, »Ueber die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles« (1847), in: Matthias Luserke (Hg.), *Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert*, 1991, S. 69–79, hier: S. 78. Genossen wird vom Neugierigen u. a. die Erweiterung des Horizonts durch den Anblick oder das Anhören drastischer Realien. Ernst Jünger, ein Fachmann für den Genuss des Erstaunens, stellte der zweiten Fassung von *Das abenteuerliche Herz* (1938) das Motto »Dies alles gibt es also« voran, in dem Drastikfans sich wiederfinden können.

industrie könne der Drastiker nach dem Ende der schönen Künste aber schließlich selbst zum Künstler werden, indem er Drastik zum Kern seiner Kunst macht, zu ihrem Gehalt: »Buchstäblichkeit, als vehement und ostentativ eben nicht nur *anti*-, sondern vor allem *un*bürgerliche Verfahrensweise in der Kunst, gehört so unablässig zur Drastik wie Symbolik zum Sakralen.« ²⁰ Wer auf Buchstäblichkeit setzt, setzt auf Oberflächen.

3.

Drastik bedeutet die fordernde Inanspruchnahme von Leib und Seele bei der Erfahrung detailreich-expliziter Produkte der Künste und der Kulturindustrie, bei der schmerzhaften sportlichen Belastung, bei den exzessiven Spektakeln, die von Freizeit- und Jugendkultur angeboten werden und deren Freuden längst buchbar sind wie der Platz im Theatersaal.

Seit den 50er Jahren haben die Künste und mit einiger Verspätung auch die Ästhetik sich der Populärkultur und ihrem Angebot kräftigster sinnlicher Stimuli zugewendet. Sie rahmten diese Stimuli, einem Impuls folgend, den Bazon Brock »Einholungstendenz« ²¹ genannt und als Ahnung der Künstler und Wissenschaftler beschrieben hat, sich der Konkurrenz durch das populäre Spektakel nicht mehr ohne Relevanzverlust entziehen zu können. Pop-Künstler nahmen die Zeichen und Dinge der Massenkultur künftig als Material wahr, das sich in seiner Präsenz und Bedeutsamkeit unendlich resignifizieren ließ.

Der Sachverhalt, dass Populärkultur und Pop Art sich gleichermaßen angezogen zeigten von Drastik, sorgte bei den Exegeten der Hegemonialkultur für eine alarmierte Aufmerksamkeit, in der Erkenntnisinteresse und Furcht vor einer Schwächung von Volksgesundheit und innerer Ordnung sich überlagerten. Initiiert war und ist das Nachdenken über das Vergnügen am ästhetisch Drastischen nämlich regelmäßig von außerästhetischen Ereignissen. Die reale Vergewaltigung oder der jugendliche Amokläufer, der seine Katharsis erlebt, indem er beim Dampfablassen grässliche Fakten schafft, sind hier die eigentlichen Gegenstände der Reflexion. Von ihnen her wird die Frage nach der Spezifik des Erlebens von ästhetischer Drastik und nach den Folgen dieses Erlebens gestellt. Das kann schlecht gut gehen. Das Begehren zu erkennen, warum in einer Gesellschaft des Spektakels Menschen zu Tätern werden, sorgt nämlich dafür, dass die Drastik in solchen Forschungen notwendigerweise unter einem Anfangsverdacht steht, der den Gegenstand von vornherein in den Schuldzusammenhang nicht nur realer, sondern *ernster* Gewalt rückt und dabei nicht unverändert lässt. Der Hooligan vermag wenig beizutragen zur Erkenntnis der Ästhetik des Fußballspiels.

Die Sphäre des Ernsten, die es kennzeichnet, dass es in ihr Täter und Opfer gibt, ist – ausdrücklich – nicht mein Thema. ²² Diese Sphäre ist, so scheint mir, *nicht*

²⁰ Dath, *Die salzweißen Augen*, S. 17 und 19. – Wenn Dath allerdings das Zombie-Todleben als Allegorie des Lohnarbeiterschicksals interpretiert, kollidiert dies schon ein wenig mit seinem Bestehen auf Buchstäblichkeit. Letztlich meint dieser gleichwohl entscheidende Begriff, dass es auch wirklich Zombies, Menschenfresserei, Geschlechtsverkehr zu sehen gibt, wenn der Titel dies verspricht.

²¹ Bazon Brock, »Instant-Thoughts / Nessätze. Ein Elixier für Begriffsstutzige« (1972), in: ders., *Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten*, hg. von Karla Fohrbeck, 1977, S. 206–210, hier: S. 206

²² Ein Beispiel für besonders aufgeregte Warnungen vor den Gefahren vermeintlich medieninduzierter Gewalt liefert Jörg Lau, »Spiele ohne Grenzen«, in: *Die Zeit*, 2. 11. 2006. – Nichts gegen eine Untersuchung der Zusammenhänge zwischen Drastikkonsum und ernster Gewalt: In deren Blickfeld hätte aber nicht die Drastik, sondern der gewaltbereite Mensch zu stehen, der sich die *Anlässe* sucht, die es ihm erlauben, seine Frustration gewaltsam auszuagieren.

identisch mit der Sphäre des Realen. In der Sphäre des ästhetisch Drastischen der Moderne gibt es – anders als im Schauspiel der Tragödie – zwar unter Umständen echtes Blut, echte Verletzungen, echte Quälereien, echtes Sperma, niemals aber Täter und Opfer. Reale Drastik muss sich, soll sie ästhetisch erfahrbar sein, als Szene ereignen, die den Realien die Funktion von Requisiten zuweist. Die Erfahrung des ästhetisch Drastischen ist die Erfahrung von Menschen, die als Produzenten oder Rezipienten von Fantasien die Entscheidung treffen, sich zum Medium einer Erfahrung solch drastischer Spiele zu machen, deren Reiz freilich nicht zuletzt darin besteht, auch mit der Grenze zwischen Spiel und Ernst zu spielen. Sie wollen – und koste es die Gesundheit – etwas über sich selbst herausbekommen. Wo und sobald sie (oder andere) daran gehindert werden, sich zu entscheiden, ob sie sich der Drastik überlassen oder entziehen, hört die Erfahrung auf, ästhetisch zu sein. Kinotüren sind mit guten Gründen unverschlossen, S/M-Torturen enden spätestens, wenn das Codewort fällt.

Drastik beginnt dort, wo das Explizite in einem Ausmaß in Szene gesetzt wird, das mit überkommenen Genrekonventionen nicht mehr in Einklang zu bringen ist und eben deshalb zum Anfang eines neuen – drastischen – Genres werden kann. Dass wir gezeigt bekommen, was wir noch nie vor Augen hatten, erweist den Genuss des Drastischen als einen Genuss des *Neuen*, wobei Neuheit, wie Boris Groys erläutert hat, nicht absolute Erstmaligkeit bedeuten muss, sondern auch bedeuten kann, dass etwas erstmals in einem bestimmten Kontext oder Medium erscheint.²³ Drastisch kann nur sein, was bislang niemand zuzumuten sich traute. Wer mit Drastik arbeitet, sage damit, so Dath, »neben anderem, das da dann auch gesagt wird, immer: Das macht mir so schnell niemand nach, dies hier ist der reine Akt«. ²⁴ Weil aber stets jemand da ist, der das schnell imitiert, altert Drastik nach der Logik der Überbietung rasch, und der Genuss hört auf, bis endlich neue Drastik neuen Genuss zu stimulieren vermag. Nichts ist harmloser als der Schocker von gestern.

In jedem Falle bedeutet Drastik überdeutliches Zeigen und Spürenlassen. Drastisch ist die sadistische zeitliche Dehnung der Menschenschinderei durch Erzählrhythmus und Kameraführung im Italo-Western, ist die Großaufnahme, die ewig auf den Gesichtern der Leidenden zu verweilen scheint und jede ihrer Regungen vergrößert und abgreift. Drastisch ist die detailversessene Schilderung oder Vorführung der Verletzung leiblicher Integrität, das Gurgeln, Knirschen, Knacken, Malmen, Blubbern im Splatterfilm, aber auch in jenen Performances der Body Art, die reale Destruktionen, Zerreißen, Schlitzungen, Überdehnungen des Körpers zur Schau stellen und dabei die Distanz und Passivität des Zuschauers problematisieren, der entscheiden muss, ob das Geschehen noch Kunst oder schon Leben, nur real oder bereits ernst ist. Drastisch ist – oder war einmal – die aus dem Genrerahmen fallende Mordszene in Hitchcocks *Torn Curtain*, weil sie nicht erzählerisch veranlasst und integriert ist, sondern allein dem privaten Begehren des Regisseurs entspringt, ausgiebig zu zeigen, wie anstrengend das Töten sein kann. Drastisch sind die schmerzbereitende Lautstärke und der den Herzschlag spürbar beschleunigende Rhythmus, denen sich der Musikfan zwischen Rock'n'Roll, Death Metal, Industrial und Gabber aussetzen kann. Drastisch sind die maximale Auszehrung und Erschöpfung, die der Extremsport den Sportlern als leiblich-seelische Erfahrung und den Zuschauern als Bild taumelnder, versehrter und sich erbre-

23 Für ein zartes Bürgerkind mögen Anblick und Geruch von tierischen Eingeweiden drastisch sein, wenn ihm Eingeweide erstmals beim Besuch einer Performance begegnen. Seinen Schock verdankt es dann der Herkunft, nicht der Performance. *Darauf* weist die Performance es hin. Für das Kind des Metzgers sind Eingeweide keine drastischen Gegenstände. – Zur Kategorie des ›Neuen‹ vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie* (1992), 1999

24 Vgl. Dath, *Die salzweißen Augen*, S. 25

chender Körper zukommen lässt. Drastisch ist schließlich die hemmungslose Konkretion oder Ornamentalisierung des willigen Fleisches in der sämtliche Körperöffnungen und -sekrete heranzoomenden Pornografie, deren gleichmütig ins Werk gesetzte Nummernästhetik Reiz an Reiz reiht und damit das Genre konstituiert.

Immer geht es letztlich um Details, die sich der Wahrnehmung einbrennen und in Erinnerung bleiben.²⁵ Orientiert man sich an Daths – wertfreier – Unterscheidung zwischen extensiven (nämlich eine diffuse Atmosphäre des Unheimlichen oder Erotischen generierenden) und intensiven Stilen der Effektproduktion, so gehört Drastik entschieden auf die Seite der intensiven Stile, die »stärker aufs Nervenkostüm durchschlagen, schockartig Sicherheiten und Gewißheiten zertrümmern«. ²⁶

Welche kritische Funktion der Reflexionsanteil von Erfahrung dem Drastischen auch zutraut – im Augenblick des Erlebens geht es nur um Präsenz. Dignität wird der Drastik deshalb vor allem dort zugesprochen, wo das popkulturelle Unmittelbarkeitsgebot uneingeschränkt gilt. So schreibt Johannes Ullmaier über die berühmte brennende Gitarre von Jimi Hendrix:

Natürlich mag die brennende Gitarre nachträglich immer gerne auch noch zum Symbol für (hier bitte Entsprechendes einsetzen) erklärt werden. Doch in dem Moment, wo es brennt, kommt es erst einmal und vor allem anderem darauf an, daß es eben wirklich brennt. ... Der destruktive Akt als solcher entfaltet hier eine irreduzible präsentische Eigenwertigkeit aus Lärmekstase, Dynamismus, Kraftentfaltung und ausdrucksstarker Entgrenzung, welche sich in ihrer Ballung zum ›erlebten Moment unverstellter Aktualität‹ verdichtet.²⁷

Brittnacher hat die überfallartige Präsenz, die Intensität der Wahrnehmung eines So-Seins, als Bedingung einer spezifischen Form ästhetischer Erfahrung von Menschen erläutert, die es sich gestatten, beim Genuss zu kreischen, zu zittern, zu krampfen oder Hand an sich zu legen:

Die phantastische Literatur will und muß schockieren, die reflexiven Instanzen des ästhetischen Urteils und die kognitiven des moralischen außer Kraft setzen. Nur unterhalb des rasonierenden Diskurses kann sie ihre ästhetischen Maßstäbe einer Literatur formulieren, die jenem leidgeprüften und sinnlichen Leser gilt, den die bürgerliche Öffentlichkeit als unmündig verstoßen hatte. Mit greuelpornographischen, gewalttätigen und ekelhaften Darstellungen begründet sie eine ästhetische Erfahrung, mit der die Ästhetik der Autonomie sich bis heute nicht aussöhnen konnte. Sie unterläuft die von der Aufklärung gebotene Verrechnung des Schrecklichen mit dem gesamtgesellschaftlich Guten ebenso wie die von der Autonomie geforderte sinnliche Enthaltsamkeit im Akt der ästhetischen Erfahrung.²⁸

Überall, wo sie nicht strukturbildend ist (als Metzelabfolge, als Nummernästhetik, als martialischer *act*, als Exponat einer Wunderkammer), entfaltet Drastik eine strukturzerstörende Wirkung. Sie verschlingt die Aufmerksamkeit des Zuschauers

25 Deshalb steht für Dath im Zentrum visueller Drastik das plötzliche »Bild«, vgl. ebd., S. 169.

26 Zu dieser Unterscheidung vgl. Dietmar Dath, »Uralte Sünden in den Senken der Seele. Über Val Lewton«, in: ders., *Heute keine Konferenz*, S. 157–169, hier: S. 159 (zuerst in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13. 5. 2006).

27 Johannes Ullmaier, »Pop und Destruktion. Einleitende Bemerkungen zur Kategorie der Destruktion und zum Vitalismusproblem«, in: *testcard. beiträge zur popgeschichte*, 1, 1995, S. 9–21, hier: S. 14

28 Brittnacher, *Ästhetik des Horrors*, S. 322

wie ein schwarzes Loch die Materie, reißt ein Detail aus dem Kontext des Werkes und stellt es dann – gerahmt als Tafelbild – für die Ewigkeit eines Moments in seiner wirkungsmächtigen Schönheit, Geilheit, Grauenhaftigkeit aus. Wer Drastik unbedacht einsetzt, versperrt dem Rezipienten sämtliche Möglichkeiten, ein begegnendes Objekt als Integrationszusammenhang nachzuvollziehen.²⁹ Immer sieht, hört, erfährt der Betrachter vor dem »Bild« zu viel³⁰, mehr auf jeden Fall, als er normalerweise, d. h. im Handlungsrahmen des Alltags, in einer vergleichbaren Zeitspanne sehen, hören, erfahren könnte oder wollte.³¹ In diesem Sinne eignet der Drastik, die Bildinformationen akkumuliert, stets ein Moment des Irrealen, ja Surrealen, gleichgültig, wie sehr sie sich auch auf Faktizität einlässt. Was man im Pornofilm sehen kann, kann man nur im *Pornofilm* sehen. Das Auge ist keine Kamera. Der Regisseur Tom Tykwer erklärt bei Gelegenheit seiner gegen Ende ein wenig drastischen Verfilmung von Süßkinds *Das Parfum* die »Erfahrungsdichte« zum Kennzeichen des Drastischen.³² Dath spricht von der »hohen Reizpackungsdichte«. Beide meinen ein Phänomen der Entzeitlichung: »Die Drastiksekunde ist so datenreich ..., daß denen, die sie erleben, alle realen Zeitverhältnisse durcheinandergeraten.«³³ Auch hier erscheinen das Irreale und das Neue in ihrer Verschränkung als Quelle des Genusses.

Warum tut man sich diese wuchtigen, physischen Erfahrungen an und begibt sich freien Willens in die »fieseren Zonen«³⁴ der Kultur, denen der Argwohn selbst derer gilt, die der Popkultur nicht grundsätzlich mit Vorbehalt begegnen?³⁵ Weil es offensichtlich ein *spezifisches* Vergnügen bereiten kann, Splatterfilme und Pornos anzusehen, *American Psycho* zu lesen, John Duncans Performances zu ertragen, sich dem Maximallärm von Throbbing Gristle zu überlassen.³⁶

Jetzt, da *unsere* Band (nicht Slayer, aber derb genug) onstage brannte und die Klirrfaktorfunken stoben, war alles perfekt und so laut, daß die Jüngeren (z. B. ich) wirklich Angst bekamen, und das, diese Angst und Unberechenbarkeit, haben wir genossen wie vorher nichts. Dann brüllte die »singende« Erscheinung mit dem freien Oberkörper, daß wir geboren seien, um dem Pharao zu dienen.³⁷

29 »Vergessen Sie's – es geht hier nicht ums Erzählen, sondern um die Einzelheiten.« (Dath, »Eat this«, S. 154) – Diesem strukturfährdenden Moment gilt Daths Notiz, Drastik löse sich dank ihres zwingenden Schauwerts immer von der »deontischen Ebene« eines Werkes ab: »Auch Steven Spielbergs drei *Jurassic Park*-Filme behaupten ... da, wo die Moral zu suchen ist, es sei böse, Gott ins Handwerk zu pfuschen und Saurier zu klonen, zeigen dann aber auf der ästhetischen Ebene die ganze Zeit, wie toll es aussieht, wenn die Viecher alles verschlingen und kaputttrampeln.« (Dath, *Die salzweißen Augen*, S. 50 f.) Formate wie YouTube sind unterdessen spezialisiert auf die Präsentation abgelöster Einzelheiten.

30 Ebd., S. 68

31 Der Spezialfall einer Drastik des Entzugs, der Herausforderung durch quälende Ereignislosigkeit, Reizverweigerung, intensive Langeweile, lasse ich in diesem Beitrag beiseite.

32 Vgl. Tom Tykwer, »Die Dimension des Extremen. Gespräch mit Verena Lucken«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. 9. 2006, S. 39

33 Dath, *Die salzweißen Augen*, S. 72

34 Ebd., S. 11

35 In den »Foren des Westens / Nordens«, so Dath, schreibe man nicht gern über die Subkulturen des Drastischen, »es sei denn, um sich von ihnen zu distanzieren« (ebd., S. 15).

36 Florian Sievers verrät die Pointe seines Aufsatzes über diese Gruppe bereits in der Überschrift: »Throbbing Gristle. Katharsis gegen Konventionen«, in: *testcard. Beiträge zur Popgeschichte*, 16, 2007, S. 48–53.

37 Dath, *Die salzweißen Augen*, S. 87

Dem Vergnügen am popkulturell Drastischen, in dem erkennbar die alte homerische »Lust am Jammer«³⁸ lebendig geblieben ist, folgt wie ein Schatten eine längst unüberschaubare Forschungsliteratur, die versucht, das Besondere dieses Vergnügens zu beschreiben. Jener Teil dieser Literatur, den ich überblicke, lässt sich im Wesentlichen auf vier Argumente zurückführen: das Abhärtungsargument, das Sollizitationsargument, das Vitalitätsargument und das Rationalitätsargument.

4.

Das maskulinistische Abhärtungsargument ist neben dem Rationalitätsargument eine der zwei Seiten der Drastiktheorie Daths. Drastikkonsum gehört hier zum Verhaltensrepertoire jugendlicher Sieger, die, anders als die Verlierer, Situationen der physischen Herausforderung nicht nur nicht meiden, sondern geradezu aufsuchen:

Noch einmal – genau das ist es, was man genießt, das ist die vielbeschworene »Abstumpfung«: Man genießt, daß man das Schlimmste aushält (Splatterfilme) oder den Rauschzustand des Sexuellen selber auslösen, abrechen, vor- und zurückspulen oder anhalten kann (Pornographie). Jede Drastiksozialisation beginnt mit Übungen der Selbstbeherrschung. ... Deshalb reden beide Lesarten der Drastikrezeption im liberalen und im konservativen öffentlichen Diskurs darüber ins Leere, die Schulen »sozialethische Desorientierung« und »kathartisches Ventil«. Beide behandeln die Leute, die sich das Zeug antun, als Trivialmaschine mit von außen behavioristisch beschreibbarer Input-Output-Relation, statt als Willens- und Vernunftsubjekte, die sich ihre Hornhaut mit Bedacht züchten.³⁹

Genuss erfahren die, die hier gemeint sind, weniger durch das Erleben der Bewegungen ihres Gemüts (wie Dath dies anhand des Heavy-Metal-Konzerts beschrieben hat), als durch die Versenkung in ihre Fähigkeit, sich der Situation nicht zu entziehen und stattdessen diese Bewegungen zu kontrollieren und zu ertragen. Je radikaler Drastik die Distanz zwischen Zuschauer und Geschehen einzieht, desto stärker ist der Zuschauer veranlasst, sie aus sich selbst heraus zu produzieren. Im Grunde geht es bei diesen Verpanzerungsereignissen um Selbstgenuss, den vorwegnehmenden Genuss des Bildes, das man dank seines Willens in den anderen hinterlässt, die Zeugen (und, wichtiger noch, Zeuginnen) der eigenen Belastbarkeit sind oder als solche imaginiert werden können. Nicht umsonst benutzt Dath das Bild der »Mutprobe beim Anschauen des ersten Gedärme-Films«.⁴⁰ Das Abhärtungsargument ist nun allerdings nicht, wie Dath suggeriert, jenseits der Katharsisdiskussion situiert, sondern war stets Teil dieser Diskussion. So erklärte bereits im 16. Jahrhundert Lodovico Castelvetro die Katharsis des Aristoteles mit einer Reinigung der Leidenschaften durch die Repetition affektiver Erfahrungen. Henri Weil fasst diese Position (die nicht seine ist) folgendermaßen zusammen: »Je häufiger wir im Theater geweint und gezittert haben, desto mehr schwächen sich

38 Vgl. Seidensticker, »Über das Vergnügen«, S. 236

39 Dath, *Die salzweißen Augen*, S. 168

40 Ebd. – Einen Anreiz, sich der Probe auszusetzen, liefern dem Mutigen nicht zuletzt die Chancen, die er sich durch ein Bestehen der Probe bei den Objekten seines Begehrens verschaffen kann, den Mädchen, die er im Autokino dazu gebracht hat, sich neben ihm zu graulen. Aus dem Graulen lässt sich etwas machen.

diese Eindrücke ab, desto vertrauter werden wir mit dem Unglück, desto mehr stählt sich unsere Seele.«⁴¹ Ästhetische Erfahrung von Schrecken und Mitleid geschieht im Zeichen solcher Deutung nicht um ihrer selbst willen, sondern ist Mittel einer weltmännischen Lebenskunst, in der es statt um kurzfristige Affektentladung um eine langfristige Stabilisierung der Herrschaft über die eigenen Affekte geht, um Lebenstüchtigkeit, die durch ein antrainiertes Distanzierungsvermögen gewährleistet wird.

Die Mühen des Ertragens von Drastik stattet Dath darüber hinaus mit einer besonderen Würde aus, indem er sie als mimetische Wiederholung der Mühen des Machens von Drastik interpretiert. Eine Mutprobe läuft für ihn nicht nur zwischen den verschiedenen Rezipienten, sondern auch zwischen Produzent und Rezipient:

Dafür brauchen die Künstler selbst wie ihr Publikum erstens einen guten Magen, zweitens Konzentration und drittens Geduld – nur wer es aushält, lange, öde Stunden an sehr langweilige Tätigkeiten wie re-shoots (beim Film) oder Revisionen (beim Schreiben) zu wenden, hält auch dieses Fach aus. Nur wer sich ohne Reue zu langweilen vermag, kann andere Leute entsetzen oder erregen.⁴²

Der Zuschauer, der etwas aushält, imitiert den Künstler, der etwas ausgehalten hat. Er erweist sich des Meisters als würdig. Immer geht es um ein Aushalten, das mit der befreienden Lust belohnt wird, ausgehalten oder durchgehalten zu haben. Wer länger konnte, ist der Sieger. Das Aus- und Durchhalten selbst ist hier nicht primäre Quelle des Genusses.

5.

Das Sollizitationsargument setzt statt auf Abhärtung auf Reinigung durch Abfuhr. Es wird von Dath verworfen, weil es ihm die Reduktion des Rezipienten auf ein Triebbündel zu bedeuten scheint. Die Konjunkturen dieses Arguments fallen weitgehend zusammen mit den Konjunkturen der Psychologie im öffentlichen Diskurs. Beginnend mit Jacob Bernays' Auslegung des aristotelischen Tragödiensatzes⁴³ über die »kathartische Methode« von Breuer und Freud⁴⁴, die psychoanalytischen Theorien Ranks und

41 Weil, »Ueber die Wirkung«, S. 70. Zum Abhärtungsargument vgl. auch Hans-Jürgen Schings, »Consolatio tragoediae. Zur Theorie des barocken Trauerspiels«, in: Reinhold Grimm (Hg.), *Deutsche Dramentheorien*, Bd. 1, 3. Aufl., 1980, S. 19–55. – Als erstrebenswertes Ziel oder als Gefahr ist die »Abhärtung« bis in die Gegenwart ein zentrales Thema in der Beschäftigung mit den Wirkungen vor allem der filmischen und fotografischen, also auf Reales bezogenen, Medien, welche drastische Motive kaum anders als *direkt* zeigen können, als Abbilder. So schreibt Susan Sontag: »Kameras bringen die Erfahrung auf Kleinformat, verwandeln die Geschichte in ein Schauspiel. ... Der Realismus der Fotografie schafft Verwirrung in Bezug auf das Reale, das – auf lange Sicht – ebenso moralisch abstumpfend wie – auf lange und kurze Sicht – sinnlich stimulierend wirkt.« Das Auge brauche schließlich immer stärkere Reize (Susan Sontag, *Über Fotografie*, 1978, S. 104).

42 Dath, *Die salzweißen Augen*, S. 72

43 Jacob Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie* (1857), 1970. – Zur Katharsisdiskussion in der Psychologie vgl. Hug, *Katharsis*, S. 30–61

44 Vgl. Günter Götde, »Die antike Therapeutik als gemeinsamer Bezugspunkt für Nietzsche und Freud«, in: *Nietzsche-Studien*, 32, 2003, S. 206–225. – Anzumerken ist, dass Breuer und Freud anders als die anderen Autoren ihren Katharsis-Begriff nicht explizit an Aristoteles anschließen.

Reiks⁴⁵ bis hin zu den aggressionstheoretischen Arbeiten von Seymour Feshbach⁴⁶ und Horst Zumkley⁴⁷ wird Katharsis als gezielt veranlasste Affekterregung und -abfuhr begriffen, die eine *zeitlich begrenzte* Beruhigung des Gemüts bewirke, das in einen Zustand der Ausgeglichenheit versetzt werde. Ruhe nach dem Sturm. Dath weist das Sollizitationsargument mit dem Hinweis darauf ab, dass der Konsum von Drastik nicht tugendhafter mache: »Wenn die ›Abfuhr- und Katharsis‹-Truppe den Vorgang erfaßt hätte, müßten dann Leute wie Paul, ich und unsere Freunde aus unserm dörflichen Fulci-Fankreis nicht längst halbe Heilige sein, zumindest aber doch ein bißchen getrösteter durchs Leben gehen?«⁴⁸ Dieser Hinweis aber verfehlt das Sollizitationsargument bzw. vermag nur eine bestimmte seiner historischen Ausprägungen zu treffen, nämlich die von Lessing u. a. vertretene Position, kathartische Erfahrung könne und solle den Menschen nicht bloß kurzfristig entlasten und beruhigen, sondern auch dauerhaft veredeln. Diese Position ist auf die Leute des Fulci-Fankreises schon deshalb nicht zu beziehen, weil in deren Drastikerfahrung zwar der Schrecken, nicht aber das Mitleid zu entscheidender Bedeutung kommt. In den moralischen Tragödientheorien werden Schrecken und Mitleid jedoch als gleichrangig und als unauflöslich miteinander verschränkt gedacht. Nicht der Kerl mit der dicksten Hornhaut ist hier das Ideal, sondern der mitleidigste Mensch.

Für die Repräsentanten des Sollizitationsarguments verdankt sich der Genuss drastischer Gegenstände sowohl der Dynamik der Erregungssteigerung als auch dem befreienden Moment der Entladung und dem Angenehmen des sich dann einstellenden Zustands der Stille; der gesamte Erfahrungsprozess wird als lustbesetzt verstanden.⁴⁹ Im Horizont dieser Tradition bedeutet Katharsis Frustrationsabbau: Der Anreiz, reale Gewaltakte auszuüben, werde vermindert, weil das Ziel des Aggressiven, Störungen zu beseitigen, im willkürlich veranlassbaren kathartischen Prozess als straffrei erreichbar erfahren werde. Die bei Bernays noch vorhandene enge Bindung des Begriffs an die Form der Tragödie und die von ihm vorgenommene strikte Begrenzung der Reichweite des Katharsiskonzepts auf die beiden Affekte Schrecken und Mitleid⁵⁰ wurden im Gange der Diskussion immer weiter aufgegeben, der Begriff »Katharsis« bis zur Konturlosigkeit geöffnet. Gleichwohl wollte Otto Rank die psychoanalytische Lesart nicht als Ausdehnung der Reichweite der aristotelischen Definition verstanden wissen, sondern als Rekonstruktion ihrer wahren psychologischen Bedeutung:

45 Vgl. Bernd Urban (Hg.), *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. Texte zur Geschichte ihrer Beziehungen*, 1973, S. 17 f. und 57 f.

46 Seymour Feshbach, »The catharsis hypothesis and some consequences of interaction with aggressive and neutral play objects«, in: *Journal of Personality*, 24, 1956, S. 449–462

47 Horst Zumkley, *Aggression und Katharsis*, 1978

48 Dath, *Die salzweißen Augen*, S. 82. – Lucio Fulci ist der Regisseur besonders grässlicher Schocker, vor allem des Films *L'Aldilà* (1980), dem *Die salzweißen Augen* nicht nur den Titel verdankt.

49 Diese Vorstellung ist tatsächlich anschließbar an die Lehre des Aristoteles, vgl. Seidensticker, »Über das Vergnügen«, S. 239. Ihr anti-idealistischer Zug ist immer wieder auf Kritik gestoßen: »Es fehlt eben das, was dem großen Charakter des Helden als Wirkung gemäß ist, die Aktivierung des Zuschauers, der nicht nur passiv in aufgerufene Gefühle versinkt: Genuß verbotener Wünsche und Schauer vor dem Verbotenen, sondern in dem eine Kraft aufgerufen wird, die erhebt, Freud'sch gesprochen: aktive Verdrängungslust, die über die Triebverfallenheiten triumphiert! Das erst ist die volle reinigende Wirkung der sogenannten tragischen ›Katharsis‹.« (Hermann Pongs, »Psychoanalyse und Dichtung« (1933), in: Urban (Hg.), *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, S. 220–260, hier: S. 240. Dath teilt, worauf ich noch zurückkommen werde, dieses Pathos des Erhebenden. Und er politisiert es.

50 Vgl. Jean Bollack, *Jacob Bernays. Un homme entre deux mondes*, 1998

So sind wir mehr denn je von dem tiefen psychologischen Wahrheitsgehalt der Aristotelischen Lehre von der *Katharsis* überzeugt, d. i. der durch Furcht (Erschütterung) und Mitleid (Rührung) bewirkten Erregung und mit Lust verbundenen Befreiung von solchen Affekten in den Zuhörern einer tragischen Handlung, wobei es offen bleiben mag, ob es sich um eine Reinigung von Leidenschaften oder um eine Reinigung der Leidenschaften handelt. Wie dieser Begriff der *Katharsis* nach Jakob [sic!] Bernays ursprünglich aus der Medizin entnommen wurde, in welcher er die Austreibung eines Krankheitsstoffes aus dem Körper bedeutet, so hat er auch durch eine medizinische Errungenschaft unserer Zeit (die kathartische Methode, D.L.) seine volle psychologische Bedeutung erhalten.⁵¹

Wird das Sollzitationsargument in der Drastikdebatte zum Einsatz gebracht, dann gilt es einem Rezipienten, der randvoll ist mit potenziell schädlichen, zumindest aber in ihrer Stärke unangenehmen Emotionen. Ihre gezielte Stimulation durch Drastik bewirke eine lustvolle Entladung der Leidenschaften. Alles muss raus. »Alles« meint in dieser Debatte tatsächlich *alle* Affekte, nicht nur den Schrecken und das Mitleid. In der Populärkultur meint »alles« vor allem die (jugendliche) renitente Wut, die nicht danach fragt, ob der drastisch Leidende sein Leid auch verdient hat:

In der furiosen Vernichtungsorgie ähneln sich Bürger und Monster bis zur Unterschiedslosigkeit einander an. Fast scheint es, als bedürfe es der Schreckensgestalten, um zumindest ästhetisch eine Abfuhr jener Affekte zu gewährleisten, an deren Stau die Gesellschaft zu ersticken droht.⁵²

In der Wut liegt die Kraft.

Die moralische Indifferenz vieler Produkte der Drastik, ihr Desinteresse an Fragen von Schuld und Sühne, die Abwesenheit von Appellen an das Mitleid sind verantwortlich für die kulturkritisch motivierte Verwerfung dieser Produkte, wie sie bis weit in die 80er Jahre hinein typisch ist für die bürgerliche Kritik. Der Filmkritiker Franz Rauhut etwa ist 1970 angesichts von *Il grande silenzio* entsetzt, dass Sergio Corbuccis Gewaltexzesse in keiner Weise auf die Kategorie des Guten bezogen sind, sondern scheinbar nur um ihrer selbst willen in Szene gesetzt wurden. Bei dem *screening*, auf dem seine Analyse beruhe, habe das Publikum den gewaltsamen Tod des Sherriffs ebenso wie die Vergewaltigung einer Frau laut beklatscht. Rauhut erklärt die Drastik dieses Italo-Westerns voller Helden, die nicht groß sind, zu einer »Perversion der Tragödie« und des Katharsiskonzepts. Das Genre inszeniere das »Versagen der staatlichen Autorität« mit »anarchistischem Wohlgefallen« für ein Publikum, das auch das »Unterliegen eines Idealisten« mit »Zynismus« begrüße, nämlich mit Applaus oder Gejohle, Handlungen also, die eine spontane Abführung markierten. Corbucci nehme die medizinische Katharsis-Definition offensichtlich in Anspruch. »Da aber sein Film die Grundsätze des Epos, der Tragödie, der Gesellschaftskritik und des Westerns pervertiert, ist die Möglichkeit einer Katharsis zerstört.«⁵³

51 Otto Rank, »Die Leistung der neuen Psychologie in ihrer Anwendung auf Dichterpersönlichkeit und Kunstschöpfung«, In: Urban (Hg.), *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, S. 54–94, hier: S. 57 f.

52 Brittnacher, *Ästhetik des Horrors*, S. 321

53 Franz Rauhut, »Italowestern und aristotelische Katharsis«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 16. 5. 1970. – Der moralische Vorbehalt gilt umso mehr, wenn realer Terror für den Effekt ausgebeutet wird, wie in Don Edmonds' notorischem Trashfilm *Ilsa. She Wolf of the SS* (1974). Wegen dieses Vorbehalts steht der Film in Deutschland auf dem Index.

Die von Corbucci und anderen Drastikern ermöglichte Katharsis ist also offenkundig eher dionysischer Art: Der Zerfetzte, Zerfleischte, Zerbissene ist die Puppe, in die jeder seine Nadeln stechen kann. Franco Nero erzählt in einem Interview, das der DVD der *Django*-Filme, in denen er den Helden gab, als Bonus-Track beigefügt wurde, er habe von niemandem mehr Fanpost bekommen als von Studenten, die jedes der Opfer Djangos mit dem »System« identifizierten, und von kleinen Angestellten, die in jedem dieser Opfer ihren Chef zur Strecke gebracht sahen. Katharsis bedeutet für diese Fans kompensatorische Identifikation mit dem Gewaltausübenden, schadhafte Zielerreichung für den gewalttätigen Impuls. Die Passage durch die Affekte ermöglicht es ihnen überhaupt erst weiterzumachen. Der Drastiker William S. Burroughs fand dafür die Formel: »Der Weg nach draußen ist der Weg hindurch.«⁵⁴

Das Sollzitationsargument, das sich mutmaßlich an elektromagnetischen Modellen und an der Erfahrung des Geschlechtsaktes ausbildete, der in all seinen Stadien genussbereitend ist, dominierte vor allem in den 60er und 70er Jahren die popkulturellen Debatten, was nicht zuletzt mit dem damaligen Boom psychologischer und psychoanalytischer Theorien sowie dem starken und ethnologisch unterrichteten Interesse dieser Epoche an heilender Ritualität zu tun hat. Nicht die tragische, sondern die ekstatische Katharsis rückte dabei ins Zentrum des Interesses auch der Künste (Living Theatre, Hermann Nitsch, Woodstock etc.). Mit der Öffnung der Künste für popkulturelle Materialien wurde es möglich, die ausgleichende Wirkung der Katharsis auch an traditionell nicht kunstfähigen Erscheinungen wie den synkretistischen Ekstaselehren oder eben den drastischen Genres zu studieren. So bezieht sich der Schriftsteller Hubert Fichte in dieser Zeit immer wieder explizit auf Katharsiserfahrungen in der Begegnung mit realer oder dargestellter Gewalt. Er deutet beispielsweise die Sades planvolle Herstellung von serieller und kombinatorischer Gewaltornamentik als »magische Prozedur«, die »eine aggressionsableitende, eine therapeutische Funktion« gehabt habe: »Es ist nicht das Selbstgespräch eines Psychotikers, es ist die schriftliche Therapie eines Mannes, der sich vor der Psychose bewahrt hat.«⁵⁵ Und über die drastischen Riten des Vaudou schreibt Fichte:

Aristoteles' Katharsis – die Umkehr des Grauens und Schreckens der Tragoedie, des Bocksgesanges, in Mitleid und Heiterkeit – findet im Vaudou statt. ... Das Théâtre de la Cruauté von Antonin Artaud versprach den Parisern etwas Gleiches. Auch im Vaudou haeuft sich Grausamkeit: Bocksopfer, Schlachtrituale, Einweihungsproben, hierarchische Unterdrückung. Primal Scream, Berührungstherapie, Traumdeutung versuchen, desinfiziert und in der Sitzecke, bei höheren Gagen etwas Ähnliches.⁵⁶

54 »Wir leben im Zeitalter der Raumfahrt, und Sexfilme müssen Ausdruck des Verlangens sein, durch Sex unserer fleischlichen Existenz zu entrinnen. Der Weg nach draußen ist der Weg hindurch.« (William S. Burroughs, »Die wilden Boys« (1969), in: ders., *Werke 2/3*, hg. von Carl Weissner, 1985, S. 89. – Wesentliche Teile der Popkultur kommen nicht zuletzt dank der Wirkung von Burroughs darin überein, dass »Lärm in die Stille führt«. (Vgl. Susanna Niedermayr, »Wenn man mit dem ganzen Körper hört. Körperliche Grenzerfahrung als Musik«, in: *testcard. Beiträge zur Popgeschichte*, 19, 2007, S. 66–75, hier: S. 69)

55 Hubert Fichte, »Der Blutige Mann. Sade«, in: ders.: *Homosexualität und Literatur 1*, S. 23–133, hier: S. 131

56 Hubert Fichte, »Vaudoueske Blutbaeder. Mischreligiöse Helden. Anmerkungen zu Daniel Casper von Lohensteins *Agrippina*«, in: ders., *Homosexualität und Literatur 1*, S. 141–192, hier: S. 142



Festzuhalten ist, dass Fichte in seinem Text über den göttlichen Marquis die Reinigung nicht nur auf Seiten des Rezipienten verortet, sondern auch auf Seiten des Produzenten. Er vollzieht damit eine Bewegung der Psychologie nach, die die ausschließlich rezeptionsästhetische Fragestellung der traditionellen Katharsisdiskussion erweiterte und sich zunehmend für das kathartische Moment im künstlerischen Akt, die »kathartische« Produktion⁵⁷, zu interessieren begann. Produktion und Rezeption blieben locker verknüpft allein durch die psychoanalytische Überzeugung, dass Kunst eben das, was sie für ihre Produzenten leiste, zugleich auch für die Rezipienten leisten könne: Selbsttherapie.

Festzuhalten ist außerdem, dass Fichte die aristotelische Katharsis nicht als bloße Abführung des Affekts, sondern als Umschlag von Schrecken in Heiterkeit begreift, als heilende oder wenigstens stabilisierende Transformationserfahrung.

Wenn es einen Autor gibt, an dessen Werk dieser Umschlag zu studieren ist, dann ist das William S. Burroughs, der sein Wissen um die Nützlichkeit der Katharsis freilich schon nicht mehr der Lektüre hehrer Quellen wie Aristoteles verdankte, sondern einer denkbar popkulturellen Aneignung des Katharsiskonzepts, der Scientology-Lehre L. Ron Hubbards⁵⁸ nämlich, in der sich Science Fiction und als Lebenshilfe verpackte Geschäftstüchtigkeit wunderbar mischten. Burroughs' Texte bestehen zu großen Teilen aus drastischen Szenen, die sich um »wild boys« herumlagernd, männliche Mänaden, die mordend und vergewaltigend das Land durchstreifen. Bei ihren Orgien verkoppeln sie extreme homosexuelle Praktiken und unfassbare Gewalttätigkeiten miteinander. Nach der Orgie kehrt Ruhe ein, von Burroughs in paradiesischen Bildern einer »blue desert of silence« gemalt, deren Farbe auf seine intensive Beschäftigung mit Wilhelm Reichs Orgon-Lehre zurückzuführen ist. Burroughs' Wüsten der Stille gehören zu den berühmtesten diasporischen Gegenbildern der Popkultur. Sie öffnen sich den Jungs als Zone prästabiliert Harmonie, nachdem der Sturm stattgefunden hat, von dem die Epoche und Burroughs' Comic-artige Massaker-Tableaux redeten. Die Verwüstung ist also nicht das letzte Ziel des Affektgewitters, sondern – rage against the machine – ein Mittel der subversiven Stille-Produktion, die eine alte Ordnung als neue wiederherstellt. »Stell das ganze Ding ab – Stille – Wenn du der Maschine antwortest, gibst du ihr nur weiteres Material, das sie deinen ›Feinden‹ vorspielen kann, und das hält die ganze Nova-Maschinerie in Gang ... – Gib der Maschine keine Antwort mehr – Stell sie ab.«⁵⁹

Die »wild boys« repräsentieren die ekstatische Katharsis auf der Handlungsebene.⁶⁰ Da es sich bei den ebenso sadistischen wie pornografischen Szenen um

57 Rank, »Die Leistung«, S. 84

58 Auch dem Scientology-Begründer Hubbard hat Dietmar Dath einen schönen Text gewidmet: »Der kosmonautische Kirchenvater«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. 9. 2007.

59 William S. Burroughs, »Nova Express« (1964), in: ders., *Werke 1*, Carl Weissner (Hg.), 1982, S. 744. – Bergmann und Fiedler sprechen in diesem Zusammenhang das »kathartische Moment der Stille« an. (Harald Bergmann / Ralf Fiedler, »Poets on advertising. R. D. Brinkmann und W. S. Burroughs«, in: *Literaturmagazin*, 36, 1995, S. 157–160, hier: S. 160)

60 Skerl charakterisiert die »wild boys« als »tribe of youth without leadership or hierarchy. They are both an escape from a repressive civilization to a fantasy world of endlessly gratified desire, and a worldwide guerrilla force that recruits and trains youth to fight the totalitarian social order. ... The imagery and actions that describe the wild boys define them as embodiments of demonic energy. ... They are utopian as a force, not as literal images of the ideal community.« (Jenny Skerl, *William S. Burroughs*, 1985, S. 82 f.) – Der Typus der »wild boys« bevölkert nicht nur den gleichnamigen Roman von 1969, sondern lässt sich in den drastischen Szenen aller Romane von Burroughs seit *The Naked Lunch* von 1959 finden. Die erste deutsche Übersetzung dieses Romans bringt jene Szenen, für die der Autor mehrfach vor Gericht stand, noch schamhaft in der Originalsprache.

Bearbeitungen von Obsessionen des Autors handelt, fällt deren Verschriftlichung zugleich in den Bereich der »kathartischen Produktion«. Wie bei kaum einem anderen Autor *handeln* Burroughs' Arbeiten von dem, was sie als Zeichen des schriftstellerischen Prozesses repräsentieren: Passagen. Die drastischen Motive werden häufig beinahe bzw. gänzlich unverändert wiederholt, wie Filmsequenzen (und Burroughs bemüht ständig auch metaphorisch den Film als Referenzmedium seiner Literatur). Bei jeder Wiederholung aber werden die Szenen ein wenig weitergeführt und um neue Reize ergänzt (weitere Kampftechniken, neue Spezies der »wild boys«, neue Sexspiele). Eben diese Struktur von Wiederholung und gestalterischer Fortführung verweist auf die scientologische Methode der kathartischen Redekur, das *clearing*, das den Menschen von seinen Traumatisierungen und Zwangsvorstellungen reinigen soll. In *The Ticket That Exploded* schreibt der Gelegenheits-Scientologe Burroughs, der sich zeit seines Lebens relativ bedenkenlos bei den verschiedenen Religionen bediente, über das Verfahren:

Sie verfügen über ein Therapiesystem, das sie »Clearing« nennen. Man »durchläuft« traumatisches Material, das sie als »Engramme« bezeichnen, bis diese, auf dem Weg ständiger Wiederholung, ihre emotionale Bedeutung verlieren und anschließend als neutrale Erinnerungen abgespeichert werden. Nachdem alle »Engramme« durchlaufen und entschärft worden sind, gilt die Versuchsperson als ein »Clear«.⁶¹

Die im engeren Sinne kathartische Funktion dürfte für Burroughs tatsächlich nicht realer Ekstase, sondern dem künstlerischen Akt zugekommen sein, der die Zwangsfantasien durch Wiederholung und Formung in Kunst verwandelte und auf diese Weise entmächtigte. Sein Freund Allen Ginsberg jedenfalls hat es so gesehen:

In der Tat waren die Cut-ups ursprünglich dazu gedacht, sein Besessensein von sexuellen Vorstellungen durchzuspielen, es ständig zu wiederholen, wie einen Film ständig wieder ablaufen zu lassen und dann neu zu kombinieren, zu schneiden, zu mischen, damit diese Vorstellungen am Ende alles Obsessive, jeden Zwang und jede Voreingenommenheit verlieren würden – Schließlich wird die hypnotische Bindung, die Vorstellung entmystifiziert – Endlich kann er die Sache aus der Distanz betrachten; er kann seine zartesten, persönlichsten und romantischsten Vorstellungen objektiv unter die Lupe nehmen, um nicht länger an sie gebunden zu sein.⁶²

Endlich also auch hier: Distanz und Ruhe.

6. Das Vitalitätsargument geht von einem Rezipienten aus, der nicht als Mensch im Aufruhr von Affekten konzeptualisiert wird, die sich ein Ziel suchen, sondern als einer, der in Folge gesellschaftlicher Zurichtung (oder durch anthropologische Gegebenheit) *leer* ist. Diesen Rezipienten sollte man sich wie Frankenstein's Geschöpf vorstellen, das den elektrischen Funken braucht, der aus ihm Leben schlägt. Der popkulturelle Name für diesen Funken lautet *kick*: Bringt Katharsis die Leute »runter«, so bringt der vitalisierende *kick* des Drastischen sie »drauf«. Drastik hat in der nietzscheanischen Welt des Vitalismus die Funktion, Emotionen

61 Zit. nach Barry Miles, *William S. Burroughs*, 1999, S. 225

62 Ebd., S. 215

überhaupt erst zu implantieren, die Leere zu füllen, das Leben zu steigern und Bewegung in den Menschen hineinzubringen. Sie ist der zündende Knall, der Pop, mit dem etwas losgeht. In der Konfrontation mit dem unmittelbar und buchstäblich Drastischen fange der Rezipient an, sich selbst zu spüren. Drastik stillt für den Vitalisten ein Begehren nach Affekten. Jede Weise des lebendigen Spürens ist dabei recht, weil jede besser ist als die Leere, in der sich keine Emotion bewegt. Im Vitalitätsargument überwindet die cartesianische Psychologie mit ihrer Überzeugung vom Eigenwert des Erregtseins und mit ihrer Wertschätzung des genügsamen Vergnügens am Erleben des eigenen Erlebens.⁶³ Sie verbindet sich im Pop-Zusammenhang mit dem potenziell politischen Vorbehalt gegen eine erstarrte Gesellschaft, der nur durch starke Reize auf die Sprünge zu verhelfen sei. Im 19. Jahrhundert war es Henri Weil, der dem Vitalitätsargument Ausdruck verlieh:

Hier sehen wir deutlich, was Aristoteles unter den Ausdrücken: Arznei und Erleichterung versteht. Mitleid und Furcht, für manche Gemüther auch Enthusiasmus und Ecstase, sind Bedürfnisse des Menschen, wir haben gleichsam Durst nach diesen Erschütterungen; es fehlt uns Etwas, wir empfinden ein Missbehagen, ein schmerzliches Gefühl, wenn wir längere Zeit ihrer entbehren mussten. Das ist, nach Aristoteles, und in Wahrheit, die Quelle unseres Vergnügens an tragischen Vorstellungen: das ist was er die Lust an Furcht und Mitleid nennt.⁶⁴

In der popkulturell inspirierten Drastiktheorie ist kein Argument verbreiteter als das Vitalitätsargument. Es bestimmt z. B. die Arbeiten aus dem Umfeld der Zeitschrift *testcard*. Johannes Ullmaier erklärt im Vorwort zum Themenheft *Pop und Destruktion* Vitalismus zur »Zentralkategorie« der Poptheorie; der drastische Pop richte »seine ganze Energie auf die Erzeugung von ›Lebendigkeit‹ im Sinne maximaler Erlebnisunmittelbarkeit und Erlebnisintensität.«⁶⁵

Sebastian Deterding schreibt in einem Aufsatz über die Kinoerfahrung von David Finchers erträglich brutalem Film *Fight Club*, dessen explizites Thema die Ödlandschaft immerwährender Emotionslosigkeit ist:

Tränen leeren nicht (vielleicht haben sie es früher getan), sie füllen eine Leere. Vielleicht war die viktorianische Seele tatsächlich ein Dampfkessel kurz vor der Explosion. Aber wenn uns heute eine Technologie ein Bild unserer Psyche an die Hand gibt, dann ist das weder die Hydraulik, noch das Grammophon oder der Computer, sondern die Vakuumlampe. Weinen im Kino ... ist heute eine Lösungsstrategie der Leere.⁶⁶

7.

Dietmar Dath ist sowohl mit dem Sollzitationsargument wie mit dem Vitalitätsargument unzufrieden: »Beide Parteien, scheint es, kennen überhaupt keine andere Ästhetik als die Wirkungsästhetik. ... Entweder kommt der Dreck durch das Zeug in die Leute oder aus ihnen hinaus; ein Drittes soll es nicht geben.«⁶⁷ Er ergänzt

63 Vgl. dazu Seidensticker, »Über das Vergnügen«, S. 239 f.

64 Weil, »Ueber die Wirkung«, S. 77

65 Ullmaier, »Pop und Destruktion«, S. 14

66 Sebastian Deterding, »Lightleid. Fight Club, Magnolia und die tränenreiche Sehnsucht nach Eindeutigkeit« in: *Nach dem Film* (www.nachdemfilm.de) 10, 2002

67 Dath, *Die salzweißen Augen*, S. 81

deshalb seine Drastiktheorie um das Rationalitätsargument, das dem Abhärtungsargument komplementär ist: Wer es lernt, das einschlagende Bild zu distanzieren, kann beginnen, dieses Bild intellektuell zu betrachten. Jenes für Dath entscheidende Dritte sind nämlich die »apollinischen, rational-funktionalistischen, sich von (im weitesten Sinne) Aufklärung herschreibenden Aspekte«⁶⁸ der Drastikerfahrung. Genossen werde Drastik zum einen als Kunst (oder wenigstens als Artefakt), als Erfahrung von Kalkül, Planung, Formwillen bei der Herstellung von albraumhaften Bildern und tosendem Lärm. Zum anderen bereite sie Genuss als letztlich nie ganz ausdeutbares »Rätselbild«⁶⁹, vor dem sich ästhetische Erfahrung als Kraft zwischen Verstehen und Nichtverstehen entfaltet.

Daths Argument, auch das Schlimmste könne genießbar werden, wenn es kunstfertig vor Augen gestellt werde, hat eine lange Tradition; bereits Aristoteles bringt es in seiner *Poetik* vor (48 b 12).⁷⁰ Mit diesem Argument schleicht sich die Distinktion in popkulturelles Erleben ein: Distanz ermöglicht die Ausbildung von Kennerschaft – und umgekehrt. Nur wer das Genre ruhig überblickt, kann das Üble nach Qualitätskriterien sortieren. Wer mit Sortieren beschäftigt ist, hält sich die Sachen ein wenig vom Leib. Sind ästhetische Urteile zu fällen, wird auch für das Drastische festgelegt, dass »es gar nicht um Apologie geht, sondern ums Begreifen – daß Drastik an sich schon etwas Gutes sei, wäre als Moral den Untersuchungsaufwand nicht wert.«⁷¹

Als bei aller Buchstäblichkeit zugleich begreifbares wie unausschöpfliches »Rätselbild« spricht Drastik für Dath von historischer Erfahrung:

Wenn Freiheit und Gleichheit unerpreßbarer, unbedrängter Menschen, die ohne Angst Verträge miteinander schließen können, nicht Menschheitswirklichkeit 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.⁷²

Durch ihre verquere Mimesis von undenkbaaren phantasmatischen Bildern, zu denen Wünsche und Ängste sich verzimmert haben, nachdem die »sozialen Versprechen der Moderne nicht eingelöst wurden«⁷³, erinnere die drastische Allegorie an das »Versprechen der Aufklärung«, man könne »den Dingen ins Auge sehen, wie sie sind«. Das sei ihre »erhebende Seite und die Quelle des ästhetischen Genusses ihrer besseren Produkte«.⁷⁴ Dies ist das eine.

68 Ebd., S. 83

69 Ebd., S. 163

70 Zur antiken Tradition des Arguments vgl. Seidensticker, »Über die Wirkung«, S. 224: »Es ist also für Plutarch (wie für Aristoteles) die Wahrnehmung intellektueller, kreativer und handwerklicher Fähigkeiten des Künstlers (sei er nun Maler oder Bildhauer, Autor oder Schauspieler), die die Rezeption an sich unangenehmer Objekte zu einem Vergnügen macht.«

71 Dath, *Die salzweißen Augen*, S. 114

72 Ebd., S. 162 f.

73 Ebd., S. 167

74 Ebd. – Wie Pongs besteht Dath auf diese erhebende Seite, die Drastikkonsum zu mehr mache als bloßem Affekttheater.



Daß sie nicht ausspricht, woran es liegt, daß das Versprechen »die Wahrheit wird euch frei machen« nicht eingelöst wird, ist ihre verschleierte Seite, auf die sie nicht verzichten kann – sonst wäre sie ja keine Kunst, die bekanntlich Bilder, Töne, Texte und Vorstellungen liefert, nicht Gründe.⁷⁵

Für Dath ist Drastik primär die »kulturindustrielle Form, die das Selbstwunsch- und -angstbild von modernen Menschen angenommen« habe. Sie sei »damit nach-mythologisch, ohne antimythologisch zu sein, ist formalisierte Vernunft als Ästhetik innerhalb einer inhaltlich unvernünftigen Gesellschaft, ist der Positivismus von Schrecken, Geilheit, Macht und Ohnmacht. Ratio setzt auf Kausalität und Determinismus statt auf Wunder und Mysterium, also zeigt Drastik, daß die Dinge Folgen haben (die Glasscheibe im Auge, der Samenerguß). Ratio ist materialistisch, also befaßt sich Drastik mit der Materie selbst: Blut, Sperma, Pisse. Ratio setzt Zweck-Mittel-Relationen selbst im sogenannten »zwischenmenschlichen Bereich«, also verdinglicht Drastik Frauen zu Huren, Körper zu lebendigen Leichen.«⁷⁶

Mit dem Einsatz des Rationalitätsarguments grenzt Dath sich von der auf ekstatische Katharsis rekurrierenden dionysischen Tradition – der »transgressiven Linie«⁷⁷ – ab und lässt dem Drastikgenuss wie Benjamin die Würde einer zeitdiagnostischen Erfahrung zukommen:

Die Schlitzer und Spritzer, Menschenfresser und Spermaluder der Kulturindustrie sind nicht die legitimen Kinder irgendwelcher vorbürgerlicher Urtriebe, sondern die illegitimen der Vernunft. Sie sehen ihr nicht ähnlich, weil sie als Geburtstrauma die Wunden erben, die man der Vernunft durch fort-dauernde unvernünftige Praxis geschlagen hat.⁷⁸

8. Die vier vorgestellten Argumente – Abhärtung, Reinigung, Lebendigkeitshervorbringung, apollinischer Kunstgenuss – erweisen die ästhetische Drastikdiskussion als eine sich auf dem Feld der Populärkultur ereignende Wiederauflage der alten Katharsisdebatte. Sie sind miteinander verknüpfbar, zielen sie doch nicht auf das Gleiche. Der Genuss des Aushaltens ist wie

75 Ebd. – Dath integriert in den Kunstbegriff stets auch Produkte, denen dieser Status von einer auf Autonomie bedachten hochkulturellen Ästhetik wegen ihres Hervorgehens aus Massenkultur bzw. Kulturindustrie verweigert wird.

76 Ebd., S. 167 f. – Diese Verschränkung ästhetischer und politischer Motive bei Dath hat Schneider scharf kritisiert: »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, »Von Schlitzern und Spritzern«, S. 6. Daths Gedanken zu den Rätselbildern sind nun nicht spinnerter als Kracaueers Gedanken zur Rezeption von Filmen und Revuen, in deren »zerstückelter Folge« das Publikum seiner eigenen Wirklichkeit begegne, freilich in entstellter Form. Vgl. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse. Essays* (1927), 1963, S. 314. Und auch Kracauer erhoffte sich, dass das Publikum auf diese Erfahrung *politisch* reagieren werde.

77 Dath, *Die salzweißen Augen*, S. 114

78 Ebd., S. 163 f. – Insofern es sich hier um eine seltsam gebrochene Identifikation handelt, kommt mit dieser Lesart der Affekt des Mitleids neben dem Schrecken wieder zu seinem Recht. »Ich fühle mich ihnen verbunden; Geschöpfe mit kaputten Eltern sollten zusammenhalten.« (S. 164) Mit *wem* ein Zuschauer sich identifiziert, wenn er sich identifiziert, hängt für Dath nicht zuletzt von der Stellung des Zuschauers in der Stratifikation ab: »Der Arme sieht sich als Zombie, der Reiche hat Angst davor, daß ihn einer frißt.« (Dath, »Falsches Fleisch«, S. 152)

der Kunstgenuss sicher nicht identisch mit einem Genuss des faktischen drastischen Geschehens (Leute, die vorgeben, im Augenblick des Pornoguckens vor allem die kompositorischen Qualitäten zu genießen, sind allzeit verdächtig). Das Kunsthafte als Index des Gemachten – und also Unernten – ist allenfalls die Voraussetzung für einen Genuss des Drastischen, wahrscheinlicher eine bloße Möglichkeit, das grelle Ereignis leichter zu ertragen und seinen Genuss besser vor sich selbst und anderen rechtfertigen zu können. Reinigungsempfinden, intellektuelle Neugier und Belebungserfahrung wiederum schließen einander nicht aus und können sich überdies bei Produzenten und Rezipienten desselben Werks ganz unterschiedlich darstellen. Was den einen beruhigt und gereinigt hat, mag den anderen in anhaltend hohe Erregung versetzen. Tiefe Einblicke ins anatomische Detail vermögen genießerisches Erstaunen ebenso auszulösen wie drängende Geilheit oder würgenden Ekel. Der aus meiner Sicht größte Nutzen der verschiedenen Argumente besteht denn auch darin, dass sie nicht geeignet sind, zu einer normativen Wirkungs-ästhetik gefügt zu werden. Es wäre ein Missverständnis zu glauben, man müsse sich zwischen ihnen entscheiden. Sie ermöglichen stattdessen die Entdeckung der verschiedenen realen Rezipienten und der individuellen Produzenten, deren Erleben bzw. Darstellen stets individualgeschichtlich motiviert ist. Die Konstruktion *eines* Vergnügens an tragischen Gegenständen war wackelig und unbefriedigend genug – die Drastikdiskussion der Gegenwart bemüht sich deshalb kaum noch um Vereinheitlichung. Sie entfaltet stattdessen sehr verschiedene Möglichkeiten des Vergnügens (oder Missvergnügens) an garstigen Gegenständen. Aus dem idealtypischen Rezipienten mit idealtypischem Affekthaushalt werden empirische Personen, die nach ihren Bedürfnissen in unterschiedlicher Weise auf Drastik antworten dürfen – und von der modernen Drastik (mit ihren Männerfantasien, Frauenfantasien, Pubertätsfantasien, Schwulenfantasien etc.) mitunter gezielt in ihrer Verschiedenheit angesprochen werden. Ich sehe nicht, dass es künftig leichter werden könnte, das individuelle Erleben durch vereinheitlichende Abstraktion in den Griff zu bekommen.* □

* Für Hinweise und Kritik danke ich Diedrich Diederichsen, Rainer Falk, Michael Lüthy, Glenn W. Most und Jürgen Peters.