Fressen

Aggregatzustände des Abjekten und die Ethik im Kino

Hanjo Berressem

Eingegangen: 30. Mai 2021 / Angenommen: 26. August 2021 / Online publiziert: 20. Oktober 2021
© Der/die Autor(en) 2021

Zusammenfassung Im Zentrum des Beitrags steht das Motiv des Fressens, anhand dessen die Beziehung von Abjektion, Kultur und Kunst ausgemessen wird. Auf einer abstrakten Ebene behandelt der Beitrag zunächst den Aggregatzustand des Abjekten, danach adressiert er auf der konkreten Ebene von Filmbeispielen aus der Zeit von 1968 bis 1980 die Beziehung eines kulturellen Abjekten zur Ethik, insbesondere in Bezug auf den Faschismus und den Kapitalismus.

Schlüsselwörter Konsumgesellschaft · Luis Buñuel · Marco Ferreri · George Andrew Romero · Pier Paolo Pasolini

Gorging

State of matter of the abject and ethics in cinema

Abstract Using the core motif of gorging, the essay focusses on the relationship between abjection, culture, and art. The article first deals, on an abstract level, with the state of matter of the abject. In a second step, it addresses, by way of concrete examples from the cinema between the years 1968 and 1980, the relationship between a cultural abject and ethics, in particular with reference to fascism and capitalism.

Keywords Consumer culture · Luis Buñuel · Marco Ferreri · George Andrew Romero · Pier Paolo Pasolini

Hanjo Berressem (✉)
Universität zu Köln, Köln, Deutschland
E-Mail: hanjo.berressem@uni-koeln.de

1 Einleitung: Schleim 1

In einer äußerst verstörenden Szene aus dem Film *Oldboy* (2003) des koreanischen Regisseurs Park Chan-wook isst der Protagonist, der aus mysteriösen Gründen 15 Jahre gefangen gehalten wurde, nach seiner Freilassung in einem Sushi-Restaurant einen noch lebenden, sich bewegenden, schleimigen Tintenfisch. Diese ins extrem getriebene Situation nimmt das koreanische Rezept *San-nakji* auf, für das die Tentakel eines kurz vorher getöteten Tintenfischs roh, zerstückelt und lediglich in Sojasoße getunkt, sich auf dem Teller noch bewegend, serviert werden. Sogar in Mund und Rachen können sich die Tentakel noch bewegen und festsaugen. In Wikipedias lapidarer Beschreibung: „Die schleimige Hautoberfläche kann als unangenehm empfunden werden und ein Herunterschlucken des Tieres erschweren oder verhindern“. Genuss und Ekel liegen beim Essen nicht nur eng beieinander, sie können sogar identisch werden.

Auch in der Psychoanalyse ist das Schleimige sowohl anziehend als auch abstoßend, changierend zwischen der Spucke der geliebten Person – Freud spricht von der „Zähigkeit“ und der „Klebrigkeit“ der Libido (1917, S. 360) – und dem Bild einer zuckenden, schwabbeligen Molluske. „[D]er Ekel rekapituliert die Phylogenese“, sagt Vilém Flusser (1987, S. 11). Die „subjektive“ Libido sowie der „objektive“ wissenschaftliche Blick sind beides Gegengifte zum Abjekten. In Freuds Narrativ der Entwicklung des Lust-Ichs von der Stufe eines autoerotischen, sich auf den eigenen Körper beziehenden Narzissmus zur „Objektsstufe“ (1915, S. 229) wird die Grenze von Innen und Außen, sowie zwischen Lust und Unlust, ebenfalls direkt an die Oralität der Nahrungsaufnahme gebunden. Für den Narzissmus ist das Außen indifferent und daher rein quantitativ, d. h. ohne Qualitäten (die Polarität ist „Innen-Außen“), auf der Objektstufe ist es qualitativ, da es mittels des Lustapparats abgetastet wird (die Polarität ist „Lust-Unlust“). Das Schleimige oszilliert hierbei innerhalb der kulinarischen Entscheidung zwischen, wie Freud in „die Verneinung“ anmerkt, „das will ich essen oder will es ausspucken“ (1925, S. 13).

Im kulinarischen Bild eines lebend verspeisten Tintenfischs oder einer genüsslich geschlürften Auster sind Nahrungsaufnahme, Ekel, Brechreiz, Genuss, Trieb, Tod, und das „Untote“ in etwa so zusammengezogen, wie sich der Tintenfisch bzw. die tote Auster beim Beträufeln mit Zitrone aufgrund von Nervenreizen unwillentlich zusammenziehen. Einerseits befriedigt Nahrung ein essenzielles Bedürfnis, sie kann jedoch auch Szene einer wortwörtlichen Verwerfung werden, wenn z. B. das Herunterschlucken einer Auster einen ungewollten Brechreiz zur Folge hat, sei es aus Ekel oder weil man aus Genusssucht zu viele davon gegessen hat.

Der Unterschied zwischen der Verneinung und der Verwerfung wird in diesen Beispielen durch den Unterschied zwischen der Aussage „ich mag keine Austern“ und dem Brechreiz präzise ausgemessen, ebenso wie zwischen der Aussage „ich mag nicht sehen, wie ein lebender Tintenfisch gegessen wird“ – „wir berichtigen“ (Freud 1925, S. 11): „ich will das sehen, habe diesen Wunsch aber verdrängt“, würde Freud gemäß der Logik der Verneinung anmerken – und einem Brechreiz, der durch das Anschauen der Szene ausgelöst wird.

Der Unterschied zwischen semantischer Verneinung und somatischer Verwerfung beruht darauf, dass das Abjekte als (Ur)Verworfenenes auf eine Zeit verweist, über

die Freud sagt, dass die Psychoanalyse zu ihr nichts beizutragen hat, da ihre Parameter rein, wie Lacan sagen würde „realer“ Natur sind. Eine Zeit, in der es noch kein Ich gibt, und somit keine Trennung zwischen Innen und Außen, sowie keine Entscheidungen eines Ichs über „seine“ Lust bzw. Unlust. Es gibt lediglich eine diffuse Wahrnehmungsoberfläche, die man sich selbst als schleimig, vielleicht weniger viskös als etwas Zähes und Klebriges vorzustellen hat.

Halten wir fest, dass das Abjekte eng mit der Aufnahme und Ausscheidung von Nahrung verbunden ist, und wie diese zugleich sowohl eminent körperlichen als auch eminent kulturellen Parametern folgt. Es eignet sich daher dafür, sowohl psychodynamische Mechanismen als auch größere kulturelle Strukturen wie den Faschismus oder den Kapitalismus auszuloten. Im Folgenden werde ich zunächst die Logik des kulinarisch Abjekten entwickeln und, darauf aufbauend, anhand einer Analyse fünf explizit kulinarischer Filme das Motiv des Abjekten in Bezug auf die Ethik im Film ausbuchstabieren.

2 Aggregatzustände und kulturelle Koordinaten des Abjekten

In *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection* (engl.: 1982) übernimmt Julia Kristeva den Begriff des Abjekten aus der Psychoanalyse Lacans, der es eng an den Begriff des Realen anschließt, zunächst über das Konzept des „Dings“, und nach seiner topologischen Kehre über den Aspekt des *Objekts a* – „The abject [*abjet*] that I have come to call my object *petit a*“ (1990, S. 21). Lacan bindet dieses „Objekt der Begierde“ an das Reale als das Unmögliche, weil Urverworfenene, zurück. An das, was er „Leben“ nennt. (Abb. 1).

In diesem Zusammenhang könnte man das Bedürfnis des Protagonisten aus *Old-boy* als verzweifelte Verkörperung des Lebenstriebes verstehen. Als ein Wörtlichnehmen der Entscheidung: „Das (gemeint ist das Leben) will ich essen“: „Ich will etwas Lebendes“, ist seine Bestellung im Restaurant.

Das *Objekt a* verkörpert den Schnitt mittels dessen die sphärische Topologie des „Lebens“ in die asphärische [*l'asphère*] (Lacan 1973, S. 16) Topologie der projekti-

Abb. 1 Lacan (1973, S. 17). Die Kreuzhaube zeigt das *Objekt a* in seiner doppelten Definition als sphärisch (sein Anteil am Realen als dem Bereich des reinen „Lebens“) und als asphärisch (sein Anteil am Imaginären und Symbolischen). (Copyright: Pierre-Alain Lecat)

Abb. 2 Lacan (1973, S. 17): „C’est la topologie sphérique de cet objet dit (a) qui se projette sur l’autre du composé, hétérogène, que constitue le cross-cap“ (S. 17). Dieser Schnitt ist es, der das sphärische Reale zum „Abfall“ bzw. zum Objekt des Mangels macht. (Copyright: Pierre-Alain Lecat)

ven Fläche verdreht werden kann, auf welcher die psychische Realität ausgespannt ist (Abb. 2):

Während Lacan sich damit zufriedengibt, dass das Abjekt/Reale aus der psychischen Realität ausgeschlossen, d. h. verworfen und nur nachträglich erfahrbar ist, geht es Kristeva um das noch nicht ver’körperte‘ aber materielle Reale, ohne dabei die Nachträglichkeit außer Acht zu lassen. Überträgt Lacan von der Etymologie von „abjekt“ lediglich das originäre „weggeworfen“ auf das psychoanalytische „verworfen“, so wird der Begriff von Kristeva mit Affekten aufgeladen und qualifiziert, wobei sich diese Affekte originär auf Materielles, später aber auch auf Immaterielles beziehen können (eklig, widerlich, niederträchtig, verächtlich, abscheulich, schmutzig). Die Denkfigur geht von der Logik der Psychoanalyse, die, so könnte man sagen, das Reale selbst auch verwirft, indem sie es auf einen reinen Schnitt reduziert, zur Psychoanalyse der Ästhetik im Baumgart’schen Sinne.

In „Abjection and miserable forms“ argumentiert Bataille, dass „the imperative forces of oppression do not directly exercise their coercive action on the oppressed: they are content to exclude them in the form of a prohibition of contact“ (Bousseyroux 2005, S. 13). Rekapituliert dieses Tabu die Lacan’sche Logik des Realen als topologisch ausgeschlossen bzw. verworfen, so ist es bei Kristeva und Bataille existentiell und „drängend“ im Sinne dessen was Freud in „Bruchstück einer Hysterie-Analyse“ im Kontext der Expressivität weiblicher Hysterie „ein gewisses somatisches Entgegenkommen“ (1905, S. 200) nennt. Unwillig, sich in der Frage „ob die Symptome der Hysterie psychischen oder somatischen Ursprunges seien“ (1905, S. 199) zu entscheiden, betont er „die Verknüpfung zwischen symptomatischem Ausdruck und unbewusstem Gedankeninhalt“ (1905, S. 200). Das Abjekte führt tief in diesen für Kristeva so wichtigen somatischen Bereich.

Das, was später abjekt wird, spielt sich zunächst zu einer Zeit ab, in der ein zukünftiges Ich noch kein Ich ist, sondern lediglich dasjenige, was die Prozesse (s)einer allmählichen physischen und psychischen Kontraktion durchläuft. Zu einer Zeit der Organisation heterogener Elemente auf einer noch diffusen und offenen

Wahrnehmungsoberfläche, einem Ausdrucksfeld ohne konturiertes und konsistentes Selbstbild und dementsprechend ohne klar abgegrenzte Objekte. Zu einer Zeit vor der Erfahrung. Einer Zeit der *Zerfahrenheit* bzw. der Zerfahrung, könnte man sagen: Eine Zeit ohne individuelle Form und Kontur, bestimmt lediglich durch fluktuierende Aggregatzustände. Es geht um ein im Werden bzw. Entstehen begriffenes, zerstreutes, diffuses Noch-nicht-Ich bzw. Noch-nicht-Subjekt, das im Raum der allmählichen Verfertigung (s)einer organischen Eigenheit umherstreift: „those fragile states where man strays on the territories of animal“ (Kristeva 1982, S. 12): originäre Nomadologie.

Wie in ihren anderen Werken zieht Kristeva Lacans Denken in die Zeit vor dem Spiegelstadium, als dem Moment in dem, aus der Perspektive der Lacan'schen Psychoanalyse, die Phase der Ich-Konstitution endet. Ein motorisch noch heterogenes Ich wird im Spiegel mit der von außen kommenden „eigenen“ Gestalt und ihrer Kontur konfrontiert, identifiziert sich mit diesem Ideal-Ich und integriert dadurch seine Zerfahrung in ein kohärentes, wenn auch stets fiktionales, d. h. phantasmatisches Selbstbild. Wiederum später wird diese konsolidierte Ich-Erfahrung in Sprache gekleidet: *von einer zerfahrenen zunächst zu einer erfahrenen und dann zu einer diskursiven Welt*: Vom Realen zum Imaginären zum Symbolischen.

An den ursprünglichen Aggregatzuständen des Noch-nicht-Ichs gibt es nichts Abjektes. Das Abjekte wird, und erst hier greift die Psychoanalyse, retrospektiv aus den organisierten sinnlichen Qualitäten eines Ichs, und später eines Subjekts heraus erstellt, die wiederum an kulturelle, d. h. bei Lacan symbolische, Wertungen angeschlossen sind. In Bezug auf Nahrung inkarniert es sich in Adjektiven wie ranzig, verdorben, widerlich, verschimmelt oder fäkulent sowie in Substantiven wie Fäulnis und Schleim. Analog zum Erhabenen als der psychischen Grenze des Sinns markiert das Abjekte die physische Grenze der Sinnlichkeit, wobei Fühlen, Sehen, Riechen, Schmecken und Hören alle zutiefst kulinarische Sinne sind. Das Zischen sterbender Hummer, wenn sie in kochendes Wasser geworfen werden. Das Schlürfen wabbeliger Austern. Durchsichtig-milchiges Eiweiß als Verkörperung der ersten Phasen im Übergang von flüssig zu hart und vom Rohen zum Gekochten. Oft sind die Phasen psychischer Konsistenzbildung analog zu denen von Nahrung. Blutiges Fleisch.

Aus dem Obigen lässt sich erklären, warum insbesondere in der Kulinarik rein Flüssiges nie abjekt und kein Abjektes je ganz trocken ist. Im Gegensatz zu Milch, die mit wabbeligen Klümpchen oder mit einer Haut durchsetzt ist, hat Trockenes Konturen und ist weder saug- noch schlürfbar. Abjekt sind die ersten Momente einer allmählichen Verfestigung. Diejenigen Prozesse, die das Uneigene und Eigenschaftslose im Rückspiegel des Symbolischen als noch-nicht-eigen markieren. Weichheit markiert die diesseitige Grenze des denk- und fühlbaren Objekts bzw. Subjekts. Weichheit ist libidinös besetzbar. Schlabbig und wabbelig liegen auf der anderen Seite dieser Grenze. Wabbelige Objekte gibt es vielleicht noch, aber keine schlabbri-gen Objekte, wobei jede dieser Wertungen und Grenzziehungen jeweils durch eine Kultur als deren Abwehrreaktionen erstellt werden. Je fester die Kultur, desto stärker deren Grenzziehungen. Die Verwerfung der *jouissance* des Schleimigen durch verfestigte Subjekte.

Seine Kontur- und Rahmenlosigkeit macht das Abjekte undefinierbar. Es ist unscharf und unentscheidbar. Epistemologisch schmierig und dementsprechend wertlos

und abfällig. Das Geklumpte. Das Ausblutende. Die Wunde als Verkörperung der Auflösung der Körperkontur. Das Zerfaserte. Es steht im Zusammenhang mit den ersten Phasen einer Organisierung, die zunächst mit Gestation und Trächtigkeit verbunden sind. Mit Schaum. Mit ersten Verdichtungen von Materie. Dies aber als retrospektiv, d. h. nach der Subjektbildung, aus dem Symbolischen heraus erfahren und gedacht, und daher unter dem Vorzeichen des Verfalls und des Schmutzigen. Nicht mehr als Geburt, sondern als Tod. Die Verwerfung des Todes in der als abjekt erfahrenen Geburt. Der Affektzustand des Abjekten ist nicht Zerfahrung, sondern Zersetzung. Es hat den Geruch und die Atmosphäre der Verwesung. Sumpfiges Brackwasser. Erbrochenes. Ein in sich generativer und wörtlich attraktiver Zeitraum erscheint im Rückspiegel der Kultur als abstoßend, tödlich und verwest. Der Film läuft, wie der metabolische Kreislauf, rückwärts. Ist die „Marke der Verdrängung“ (Freud 1919, S. 259) die Verwandlung aller Affekte in Angst, so ist die Marke der Urverdrängung, der das Abjekte angelagert ist, der Ausschluss alles Unförmigen durch Abscheu bzw. Ekel. Urverdrängung und Urschleim sind isomorph.

Da es vor der physischen und psychischen Ein- und Eigenheit eines Organismus liegt, ist das Abjekte, als eklige Szene eines organ-werdenden Körpers, fundamental als das dem Verdrängten und der Projektion symbolischer Bilder angelagerte Unheimliche. Das Verworfenen ist der nachträgliche Ausschluss der realen Prozesse, die zum Subjekt geführt haben, ohne je das Gefühl des Unheimlichen hervorgerufen zu haben. Zwar partizipiert das Abjekte an der Umwertung aller positiven in negative Affekte und an den daran angeschlossenen kulturellen Wertungen, es führt jedoch tiefer in die Vergangenheit. Als Vorstufe und Vorzeit des Objekts ist es, wie das Trauma, nicht einmal namenlos, denn nur Objekte haben Namen oder sind namenlos. Das Abjekte liegt vor jeglicher Logik der Benennung. Es ist ein Kurzschluss. Ein Schnitt.

Da es beim Abjekten um Grenzen geht, die zur Zeit der Installierung des Unheimlichen schon längst gezogen sind, sind aus den Affektstudien heraus gedacht die psychischen Besetzungen des Unheimlichen, an dessen Ursprung bei Freud kindlicher Wunsch oder Glaube liegen, emotional, die des Abjekten affektiv, wobei Emotionen eher narrativ, Affekte eher formal bzw. materiell markiert sind. Die Form des Abjekten ist dabei der klare, direkte Ausdruck von etwas ontologisch und epistemologisch Unklarem.

Wenn sich das Unheimliche in der Überlagerung des Imaginären und des Symbolischen abspielt, so ist das Abjekte auf eine extremere Weise in Lacans Topologie eingespannt. Es beginnt an der Grenze des Realen zum Imaginären, noch bevor in diesem das Phantasma der Einheit erstellt wird. Es ist mit der symbiotischen, realen Mutter verbunden und es endet an der Grenze des Symbolischen zum Realen, denn wie das Abjekte ist nach Immanuel Kant „das Erhabene [...] auch an einem formlosen Gegenstande zu finden“ (1913, S. 75). Das Abjekte ist in diesem Bogen zugleich radikaler real *und* radikaler symbolisch als das Unheimliche, in dem sich Imaginäres und Symbolisches vermischen. „To each ego its object, to each superego its abject“ (1982, S. 2) nennt Kristeva dies.

Keine Verneinung, sondern Verwerfung. Radikaler Ausschluss. Das Tabu als scharfe Kontur, bzw. scharfe Kante einer Kultur. Das Objekt des Tabus ist die aufgelöste Kontur als Vexierbild ihrer Erstellung. Die Abjektion funktioniert daher am

besten in einer Kultur, die klar zwischen Psyche und Physis, und damit zwischen psychischer Neurose und physischer Perversion unterscheidet (Kristeva 1982, S. 15). Als Korruptionen des Gesetzes des Vaters, d.h. des Über-Ichs, und aus diesem Gesetz heraus erstellt, ist das Abjekte pervers. Die tätliche Zersetzung des Gesetzes *durch das und im Gesetz*. Im Namen seiner internen Auflösung. Nicht aus Prinzip, denn das Gesetz kann sich nicht prinzipiell verwerfen, sondern hinterrücks. Die Kooption libidinöser Kräfte durch einen überkultivierten Todestrieb – „death infecting life“ (Kristeva 1982, S. 4): *sich zu Tode essen*.

Die vermeintlich direkten Reaktionen eines „sprechenden Körpers“ [Lacan's *par-lêtre*] auf das Abjekte sind daher nur spontan in dem Sinne, dass sie spontane Reaktionen eines zutiefst kulturellen Subjekts, bzw. eines überkultivierten Organismus sind. Der Grad der Abjektheit ist dabei reziprok zur Festigkeit des Subjektstatus. Das Abjekte als Produkt ist gleichermaßen maximal kulturell und unkultiviert. Symptom der symbolischen Ordnung und somit existenziell, aber nicht natürlich. Nicht einem wie immer gedachten Naturgesetz unterworfen, sondern dem reinen Gesetz der Kultur. Ein zunächst wertfreier aber zu einem positiven Ziel hinführender Prozess wird, als Ziel kultureller Verwerfungsmechanismen, wertlos und eklig.

3 Kino: Fressen 1968–1980

Im Jahr 1968 kommt der Film *Night of the Living Dead* von George A. Romero ins Kino, in dem eine Gruppe von Amerikanerinnen und Amerikanern erfolglos gegen zombieähnliche Monster kämpft, um von diesen nicht gefressen zu werden. (Abb. 3).

1973 folgt der Film *Das große Fressen* (*La Grande Bouffe* / *La Grande Abbuffata*) von Marco Ferreri, der nachzeichnet, wie sich vier gut situierte Männer – ein Restaurantbesitzer, ein Pilot, ein Richter sowie ein Fernsehproduzent – an einem Wochenende an erlesenen Speisen wissentlich und planvoll zu Tode essen. (Abb. 4).

Abb. 3 Szene aus *Night of the Living Dead*, George A. Romero, Image Ten, 1968, 01:14:53

Abb. 4 Szene aus *Das große Fressen*, Marco Ferreri, Fida Cinematografica, 1973, 01:22:43

Abb. 5 Szene aus *Das Gespenst der Freiheit*, Louis Buñuel, 20th Century Fox, 1974, 00:56:42

In *Das Gespenst der Freiheit* (*Le Fantôme de la liberté*) von Louis Buñuel von 1974 zelebrieren gut situierte Bürger/-innen den öffentlichen, als Bankett inszenierten Stuhlgang, wobei sie das gesellige und genüssliche Defäkieren nur kurz verlassen um schnell, alleine und verschämt in einer kleinen Kammer etwas zu essen. (Abb. 5).

1975 kommt Pier Paolo Pasolinis *Salò o le 120 giornate di Sodoma* in die Kinos, der den Roman *Die 120 Tage von Sodom* des Marquis de Sade in den zweiten Weltkrieg transponiert. Gezeigt wird die Entführung und Tortur von 18 Jugendlichen zur Zeit der faschistischen Republik Salòs durch vier Männer, die generisch als Herzog, Bischof, Richter und Präsident bezeichnet werden. Unter anderem werden die Jugendlichen gezwungen, zusammen mit den Männern Fäkalien zu essen. (Abb. 6).

George A. Romero und Dario Argentos Zombiefilm *Dawn of the Dead* aus dem Jahr 1978 spielt in einem amerikanischen Einkaufszentrum. Wiederum geht es darum, von den Zombies nicht konsumiert zu werden. Die Ironie ist offensichtlich. (Abb. 7).

Das verbindende Element zwischen den Filmen, der westlichen Kultur zwischen 1968 und 1980, und Kristevas Text ist der Bezug des Abjekten zu dem, was damals als Konsumgesellschaft firmiert und als Essszene verhandelt wird. Auch in Kristevas *Pouvoirs de l'horreur* spielt Nahrung eine der Hauptrollen: „Food loathing is perhaps the most elementary and most archaic form of abjection“ (Kristeva 1982, S. 2). Zwischen 1965 und 1980 wird essen tödlich.

Abb. 6 Szene aus *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975, United Artists, 01:12:15

Abb. 7 Szene aus *Dawn of the Dead*

Es steht in Zusammenhang mit dem Kulturgebiet, dass, obwohl das Abjekte meist auf Körperliches reduziert wird, Kristeva auch eine Perspektive auf ein psychisches Abjektes eröffnet. „Schmutzige Gedanken“ habe man gehabt, sagt man im Beichtstuhl. Beide Ebenen beziehen sich dabei auf Eigenschaften, die unter den Begriffen des Formlosen zu summieren sind. Hinterhältig oder hinterfotzig als Verkörperung einer abjekten Konturlosigkeit. Unfertige, wabbelige Persönlichkeiten ohne festen Charakter, ohne Kontur, Konsistenz und Rückgrat sind abjekt. „The traitor, the liar, the criminal with a good conscience, the shameless rapist, the killer who claims he is a savior“ (Kristeva 1982, S. 4). Als Funktionen des Super-Egos, in dessen Augen formlose Amoralität abjekt ist, sind Ethik und Moral Akteure der Verwerfung. „Abjekte Kunst“, die sich als ideologisches Gegengewicht gegen dieses Super-Ego versteht, ist jedoch nie wirklich abjekt, da jedes dezidiert und programmatisch gegenkulturelle Abjekte aufhört, abjekt zu sein: „there can be grandeur in amorality and even in crime that flaunts its disrespect for the law – rebellious, liberating, and suicidal crime“ (Kristeva 1982, S. 4). Im Licht von Kristevas revolutionärer Poetik sind solche, auch ästhetische Verbrechen an der Kultur heroisch.

Es gibt somit das originäre Moment des später als abjekt Erfahrenen, die retrospektive kulturelle Abjektion dieses Moments, die dezidiert sich als solche verstehende abjekte Kunst, und schließlich das „wirklich“ Abjekte: die Auflösung ethischer Form aus ihr selbst heraus. Wenn Priester Kinder verführen und missbrauchen, ist dies abjekt. Die Todesstrafe ist abjekt, da die Kultur als Schutz vor dem Mord des Individuums angetreten ist, nicht als „Exekutive“. Immer wenn Systeme, die als Ziel das Leben haben, aus sich heraus tödlich und somit falsch werden, ohne dies

zuzugeben und im Zeichen eines falschen Lebens, sind sie abjekt. Wenn die Moral zutiefst unmoralisch und die Ethik unethisch werden, ohne dazu zu stehen: „a terror that dissembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you“ (Kristeva 1982, S. 4). Die Ästhetik bzw. Kunst des wirklich Abjekten folgt immer der Ästhetik einer in sich abjekten, falschen Kultur. Wenn Ethik und Moral im Auftrag einer abjekten Kultur operieren, wird der Staat zum formlosen Monster. Meuchelmörder in Uniform. Die Politik des Giftgases. Die Infrastrukturen des Genozids. Immer geht es um das Falsche, um Verrat, um Schändlichkeit und Verstellung. Intrige.

In diesem Licht sind alle fünf Filme Variationen dezidiert „abjekter Kunst“ und Teil einer künstlerischen Ethik der Entlarvung. Bei Romero kann man eine kulturkritische Einstellung ausmachen, die aber durch das Thema weitgehend neutralisiert wird, denn wenn der Tabubruch von Untoten kommt, auch wenn sich dies in *Dawn of the Dead* als Kulturkritik im Kaufhaus verkleidet, ist das im Grunde wenig verstörend, denn der Kannibalismus hört auf ein Tabu zu sein, wenn es sich um Kannibalen handelt. Der literarische Text, der beide Filme von Romero inspiriert hat, Richard Mathesons Roman *I am Legend* aus dem Jahr 1954 (Matheson 2010), ist in dieser Hinsicht sehr viel verstörender, denn er endet nicht mit dem Sieg der Menschen über die Untoten („the living dead“), sondern mit der Anpassung der Menschheit an die für die Mutation ursächliche bakterielle Kontamination, der Erstellung einer postvampirischen, an das Bakterium angepassten Gesellschaft sowie der Hinrichtung des Protagonisten als dem letzten unkontaminierten Menschen; ein kulturelles Spektakel dem er lediglich durch Selbstmord entgehen kann.

Bei Buñuel ist die Szene ein gelungener filmischer Essay über das Abjekte, der jedoch aufgrund seines distanzierten Formalismus wenig von der affektiven Stärke abjekter Bilder vermittelt, um diese für eine Affektsteuerung zu nutzen. Die Szene ist eminent subversiv, bleibt jedoch stets ironisch distanziert und in der Kühle ihrer Bildwahl, die perfekt an die Temperatur des modernen Interieurs angepasst ist. Sie verlässt nie das Reich des guten Geschmacks. Buñuels Strategie ist die Umwertung aller Werte. So erzählt einer der Gäste von Ferien in Madrid, wo leider die ganze Zeit der Gestank von Nahrung die Stadt durchzog.

Sowohl Ferreri als auch Pasolini inszenieren symbolische Ordnungen, die aus sich heraus abjekt geworden sind, wobei in beiden Filmen diese Ordnungen dezidiert männlich sind. Frauen und männliche Jugendliche sind Opfer, wobei Prostituierte Scharnierpositionen einnehmen. Bei Pasolini sind sie eher Komplizen, bei Ferreri nehmen sie eine kritische, untereinander solidarische, teilweise als lesbisch markierte Position ein, während lediglich die Lehrerin, als Verkörperung dessen, was man „Bildung“ nennt, zur willigen Komplizin der Perversion der „haute Bourgeoisie“ wird.

Beide Filme zeigen die jeweilige kulturelle Perversion als Abjektion der Nahrung. Bei Pasolini geschieht dies unter dem Vorzeichen der Abjektion des „falschen“ Faschismus und dessen Brutalisierung des Lebens im Zeichen einer missverstandenen Kultiviertheit. Dies ist analytisch inszeniert, komplett mit einer im Vorspann angegebenen „unentbehrlichen Bibliographie“, die aus Werken von Roland Barthes, Maurice Blanchot, Simone De Beauvoir, Pierre Klossowski und Philippe Sollers' *L'écriture et l'expérience des limites* besteht. Wiederum ist es ein Bankett, bei dem

die Jugendlichen gezwungen werden, Kot zu essen. Die Bildsprache ist durchgängig klassisch und ruhig. Tortur mit Bedacht. Bei Pasolini ist die Gewalt nicht nur durchzogen von Sexualisierung. Sexualität und Gewalt sind identisch geworden, und nicht ohne einander zu denken. Der strukturelle, kalte Sadismus des Faschismus in Reinkultur.

War das Scharnier und die Vermittlerin zwischen Sexualität und Gewalt bei Pasolini die Figur der Prostituierten, die als Erzählerin und „Mistress of Ceremonies“ das Treffen von graziöser, jugendlicher Unschuld und hässlicher, alter Kultur diskursiv unterfüttert, ist es bei Ferreri die Lehrerin, die als Verkörperung der Bildung zwischen Fressen und der Kultur der *haute bourgeoisie* vermittelt. Ferreri inszeniert die Logik des Kapitalismus programmatisch als verkörperte, gegen sich selbst gerichtete Gier. Als Todsünde einer Völlerei die selbstmörderisch wird. Nicht Schimmel und Abfall, sondern *haute cuisine*. Viele der anfänglich genannten abjekten Adjektive und Substantive können leicht in die Welt der *haute cuisine* transponiert werden. Die Wiederkehr des Verschimmelten als erlesener Käse, das Wabbelige als Auster. *Das große Fressen* beginnt damit, dass jemand genüsslich Mark aus einem Knochen schlürft. Kapitalismus ist nicht, wenn hinter der Patisserie der Container überfließt, sondern wenn die Patisserie zum Container wird. Ferreris Bildsprache ist, der Umgebung angepasst, barock und opulent (Lat. *opulentus*: „reich, mächtig, ansehnlich“, d. h. großbürgerlich), selbst oft nahe an der Formlosigkeit in ihrer Überfülle und den Bildern immer neuer erlesener Speisen und immer profanerer Körperreaktionen. Sie ist am nächsten an Mikhail Bakhtins zutiefst abjektem Karneval angelagert. Gargantua und Pantagruel lassen grüßen. Allen Filmen ist, aus unterschiedlichen formalen Registern heraus, zueigen, dass sie sich gegen kulturelle Perversionen dadurch richten, dass sie diese *ad absurdum* führen und ihre Brutalitäten offenlegen. Alle sind dezidiert „abjekte Kunst“.

Wirklich abjekte Kunst richtet sich jedoch immer auch gegen sich selbst als Kunst. Sie macht sich zum Komplizen nicht so sehr des „schlechten“ Geschmacks, wie dies die abjekte Kunst tut, sondern des „fälschen“ Geschmacks. Auch in diesem Sinne sind die fünf angesprochenen Filme „abjekte Kunst“, aber nicht wirklich in sich abjekt. Der eigentliche Perspektivpunkt des Abjekten in der Kunst ist das Abjekte als Blockbuster. Der Horror im Würgegriff des Kapitalismus bzw. als Vorwand für Xenophobie und der Verherrlichung von Gewalt gegen „Andere“. Das konstante Zerplatzen der Köpfe von Zombies, die als perfekte Statthalter für alles Fremde herhalten und, weil untot, problemlos und ohne schlechtes Gewissen „ungetötet“ werden können. Abjekt ist die Provokation als gewinnbringende Attitüde. Der Tabubruch aus Gier.

4 Schluss: Schleim 2 – die Ethik des Kinos

In seinem Text *Vampyroteuthis Infernalis* bezeichnet Vilém Flusser den Organismus als „eine zu Leben geballte Energie, welche explodiert, wenn sich der Krampf, der der Organismus ist, löst“ (1987, S. 30). Der fiktionalisierte Tiefseetintenfisch *Vampyroteuthis Infernalis*, in allen Aspekten ein radikaler Gegenentwurf zum Menschen – „sein Verdrängtes ist analog zu dem Reich, in dem wir analytische Geometrie

betreiben“ (S. 47) – und die Verkörperung der Freisetzung eines anonymen Lebens aus dem Organismus heraus, scheint sich diese Art der Auflösung als Ekstase vorstellen zu können. Das, was beim Menschen Ethik ist, ist bei ihm die orgasmische Auflösung des Organismus: *organismus*. Während Menschen den individuellen Tod und die Auflösung fürchten, soweit sie nicht an das angedockt sind, was Freud, ohne es bei sich zu finden, ozeanisches Gefühl nennt, ist der Tod für den Vampyreuthis genau diejenige Lust, die im menschlichen Kontext durch die symbolische Ordnung verworfen und tabuisiert wird: „a *jouissance* in which the subject is swallowed up but in which the Other, in return, keeps the subject from foundering by making it repugnant“ (Kristeva 1982, S. 9).

Ist es, weil in der Welt der Vampyreuthen diese symbolische Ordnung nicht vorhanden ist, dass sie, wenn sie aus der Tiefe des Ozeans in unsere Welt gebracht werden „zum Selbstmord und Kannibalismus“ neigen? „Sie verschlingen ihre „Arme“ auch in mit Nahrung reich versehenen Aquarien, selbst dann, wenn es ringsum von Krebsen nur so wimmelt“ (Flusser 1987, S. 25). Ist diese Selbstverdauung, diese gewollte Rückkehr zum Schleim, eine Figur der Rückkehr zum reinen, für menschliche Subjekte lediglich als abjekt erfahrbaren Urgrunds eines anonymen, form- und subjektlosen Lebens das den Tod des Subjekts impliziert? Eine Entgrenzungsphantasie? Autokannibalismus? Sich selbst fressen? Warum tun die Zombies das eigentlich nicht? Sich, oder die anderen Zombies? Gibt es ein symbolisches Gesetz dagegen? Ein Tabu? Ist das selbst den Zombies zu abjekt? Gibt es eine Ethik der Zombies?

In „Bruchstück einer Hysterie-Analyse“ bindet Freud den Ekel an „die Unlustempfindung [...], welche dem Schleimhauttrakt des Einganges in den Verdauungskanal zugehört“ (1905, S. 187) und betont die „breite Verbindung zwischen dem Sexuellen und dem Exkrementellen“ (1905, S. 190). Um 1980 erstellt sich im Kino daraus eine Ethik, die Essen und Exkremente kurzschließt um die Zuschauer/-innen fühlen zu lassen, wie es schmeckt, wenn Kulturen, die ethisch gesehen eklig sind, den Ekel und das Abjekte als Delikatesse zelebrieren (der Faschismus), als kultiviertes Beisammensein inszenieren (die Bourgeoisie), als Orgie der Flatulenz und der Konstipation zum suizidären Akt umzufunktionieren (der Kapitalismus), bzw., in der amerikanischen Variante, als Angriff auf den Konsum allegorisieren – denn die Zombies sind immer auch die Indianer, und die Mall eine von Feinden umzingelte Wagen- bzw. Warenburg.

Das Privileg der *haute bourgeoisie*, bzw. das Delirium des Konsums insgesamt könnte man sagen, findet im Märchen seine präzise Benennung: „Tischlein deck dich“. Es ist immer schon gedeckt. Was dabei verdeckt wird, ist die Frage des Abfalls. Der Zombies. Lacan bringt diesen Abfall auf den Punkt, wenn er betont dass „the characteristic of man is that he doesn't know what to do with his waste. Civilization is waste, *cloaca maxima*“ (Lacan 2008, S. 7).

Es gibt jedoch nicht nur eine Ethik *im* Kino, sondern auch eine Ethik *des* Kinos. Wenn Steaks mit Goldfolie überzogen werden, ist das nicht das Abjekte des Kapitalismus, denn das ist, wenn „heruntergekommene Verlierer“ Müllcontainer nach Essensresten durchforsten. Es ist der Kapitalismus selbst als Abjekt. Auf psychodynamischer Ebene kann man dies bei Aufsteigern noch als irgendwie verzweifelte, trotzige, aber dennoch geschmacklose Geste eines Gewinners verstehen.

Bei Mitgliedern der Bourgeoisie ist solch eine Geste nicht verzeihbar.

Wenn der Luxus als Wert-an-sich verkauft wird, oft um daraus wiederum Kapital zu schlagen, so ist dies ein Zeichen einer inhärent abjekten Medienlandschaft, in der die vergoldeten Steaks dann in all ihrer pornographischen Ausleuchtung stolz ausgebreitet werden: Man denke an *Goldfinger*. Das Vergoldete mag insgesamt als Allegorie des Falschen dienen, bzw. das Goldene an der falschen Stelle. Goldene Toilettenschüsseln, wenn sie nicht, wie im Falle von Maurizio Cattelan's „America“, als abjekte Kunst gedacht sind.

In diesem Sinne: Viel des heutigen HD- und Kinoentertainment mag extrem gut produziert sein, es riecht jedoch, insbesondere wenn es das Abjekte und das Abstoßende zu seinem Thema macht, meist ein wenig verrottet. „An artist who practices his art as a ‚business‘“ (Kristeva 1982, S. 16) ist abjekt, sagt Kristeva. Im Endeffekt geht es, wie in jeder Ethik, um Werte und Wertungen. Das Abjekte ist das jeweils invertierte Spiegelbild der verwerfenden Kultur. Es gibt jedoch nichts Ekligeres als das wirklich Abjekte: Die „falsche Kultur“. Die „falsche Kunst“. Die „falsche Welt“.

Funding Open Access funding enabled and organized by Projekt DEAL.

Open Access Dieser Artikel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Artikel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.

Weitere Details zur Lizenz entnehmen Sie bitte der Lizenzinformation auf <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>.

Literatur

- Bousseyroux, Michel. 2005. Hétérologie de L'Abject. *L'en-je lacanien* 2(5):39–57.
- Buñuel, Louis. (1974). *The Phantom of Liberty*. France, Italy: 20th Century Fox.
- (1968) *Night of the Living Dead*. USA: Image Ten.
- Ferreri, Marco. (1973). *The Grande Bouffe aka La Grande Bouffe aka La grande abbuffata*. France, Italy: Fida Cinematografica.
- Flusser, Vilém, und Louis Bec. 1987. *Vampyroteuthis infernalis: Eine Abhandlung samt Befund des Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*. Göttingen: Immatrix Publications.
- Freud, Sigmund. 1905. Bruchstück einer Hysterie-Analyse. In *Gesammelte Werke fünfter Band*, 161–286. London: Imago Publishing. (1905, 1955).
- Freud, Sigmund. 1915. Triebe und Tribschicksale. In *Gesammelte Werke zehnter Band*, 209–232. London: Imago Publishing. (1915, 1955).
- Freud, Sigmund. 1917. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. XXII. Vorlesung, Gesichtspunkte der Entwicklung und Regression. Ätiologie. In *Gesammelte Werke elfter Band*, 351–371. London: Imago Publishing. (1917, 1955).
- Freud, Sigmund. 1919. Das Unheimliche. In *Gesammelte Werke zwölfter Band*, 227–268. London: Imago Publishing. (1919, 1955).
- Freud, Sigmund. 1925. Die Verneinung. In *Gesammelte Werke vierzehnter Band*, 9–15. London: Imago Publishing. (1925, 1955).

- Kant, Immanuel. 1913. *Kants gesammelte Schriften. Band V Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urtheilskraft*. Berlin: Georg Reimer.
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press.
- Lacan, Jacques. 1973. L'Etourdit. *Scilicet* 4:5–52.
- Lacan, Jacques. 1990. *Television*. New York: Norton.
- Lacan, Jacques. 2008. MIT lecture on Topology. *The Lacanian Review* 5, 31–38. <https://www.lacanianworksexchange.net/lacan>. Zugegriffen: 4. Aug. 2021.
- Matheson, Richard. 2010. *I am Legend*. London: Orion.
- Pasolini, Pier Paolo. (1975). *Salò, or the 120 Days of Sodom*. Italy: United Artists.