



THE EXORCIST
(USA 1973)

.....

(Miss-)Vergnügen am Ekel

Zu Phänomenologie, Form und Funktion des Abscheulichen im Kino

Julian Hanich

Einleitung¹

Keine Frage, einen Film anzusehen kann eine ekelhafte Angelegenheit sein. Filme können uns anwidern, unwohl fühlen lassen, sogar Übelkeit verursachen. Denken wir an *THE EXORCIST* (William Friedkin, USA 1973): Als der Film in die Kinos kam, berichteten Zeitungen und Zeitschriften mit unverhohlener Faszination von Fällen öffentlichen Erbrechens (Paul 1994, 481). Oder nehmen wir *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* (Tobe Hooper, USA 1974): Der Kritiker Michael Goodwin erinnert sich an eine Vorführung in San Francisco, nach der die Zuschauer den Saal im Schockzustand verließen: «Some of them made it to the bathroom before they threw up. Some didn't» (zit. n. Staiger 2000, 181). Neben sexueller Erregung, Momenten des Schrecks, Angst vor horrender Gewalt und Monstrosität sowie melodramatischem Weinen gehört Ekel zu den stärksten affektiven Reaktionen, die das Kino hervorrufen kann. Im Angesicht eines ekelhaften Objekts oder Ereignisses – manchmal auch nur einer Figur, die angeekelt ist – werden wir

1 Dieser Aufsatz ist die leicht überarbeitete Übersetzung eines Artikels, der 2009 unter dem Titel «Dis/Liking Disgust. The Revulsion Experience at the Movies» in der *New Review of Film and Television Studies* erschien (Hanich 2009). Ich danke Tarja Laine, Wanda Strauven und Vivian Sobchack für hilfreiche Hinweise. Der Aufsatz ist Teil meiner anhaltenden filmphänomenologischen Auseinandersetzung mit starken Leiberfahrungen im Kino wie Angst, Schock, Tränen, Lachen, sexuelle Erregung – und Ekel (siehe Literaturliste).

von einer Emotion überwältigt, die von unserem Körper Besitz ergreift, physischen Abscheu erregt und uns dazu zwingt, wegzusehen, zu würgen oder uns im schlimmsten Fall gar zu erbrechen.

Ekel ist das Markenzeichen so unterschiedlicher Regisseure wie David Cronenberg, Peter und Robert Farelly, Jörg Buttgereit, Takashi Miike oder John Waters. Sie nutzen Ekel-Momente für verstörende wie für komische Zwecke. Da ekelerregende Szenen auf so unterschiedliche Art eingesetzt werden können, muss es nicht verwundern, wenn sie in einer breiten Palette von Genres, Modi und Bewegtbildmedien Verwendung finden. Da wäre zuallererst der Horrorfilm mit berühmten Beispielen wie Miikes AUDITION (ÔDISHON, Japan 1999) oder Dario Argentos PHENOMENA (I 1985). Zudem könnte man an Komödien wie BORAT (Larry Charles, USA 2006), THERE'S SOMETHING ABOUT MARY (Peter & Robert Farelly, USA 1998) oder Monty Pythons THE MEANING OF LIFE (Terry Jones, GB 1983) erinnern – bei dem es in einer legendären Szene einen fetten Mann beim Abendessen zerreißt. Darüber hinaus fallen einem Fantasy-Filme wie LORD OF THE RINGS (Peter Jackson, Neuseeland/USA 2001–2003) oder EL LABERINTO DEL FAUNO (Guillermo del Toro, Spanien/Mexiko 2007) ein, mit widerlichen Kreaturen wie dem Gollum respektive dem Kinder fressenden Pale Man. Ganz zu schweigen von Fernsehserien wie BEAVIS & BUTTHEAD oder JACKASS und ihrer unermüdlichen (oder unerschicklichen) Auseinandersetzung mit Ausscheidungen und Ausdünstungen. Ekel spielt auch im Thriller eine unübersehbare Rolle: Filme wie THE SILENCE OF THE LAMBS (Jonathan Demme, USA 1991) oder SEVEN (David Fincher, USA 1995) konfrontieren den Zuschauer mit einer aufgeblähten Wasserleiche oder einem eitrigen Folteropfer mit hervorquellenden Augen und verfaulten Zähnen im Totenkopf-Schädel. An den fetischistischen Rändern des Pornofilms finden sich zahllose Beispiele, womöglich am bekanntesten der zum Internet-Phänomen avancierte Trailer des brasilianischen Scat-Pornos TWO GIRLS AND A CUP (Marco Villanova, Brasilien 2007). Auch im Dokumentarfilm kann Ekel aufkommen: Ulrich Seidls TIERISCHE LIEBE (A 1995) oder Romuald Karmakars RAMSES (Kurzfilm, Teil von DEUTSCHLAND 09, D 2009) bieten sich an. Und das Experimental- und Avantgarde-Kino hat ebenfalls Werke hervorgebracht, die Ekel gezielt einsetzen, so Stan Brakhages THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES (USA 1971) oder Hellmuth Costards BESONDERS WERTVOLL (D 1968). Und wie könnte man das Arthouse-Kino übersehen mit Filmen wie LA PIANISTE (Michael Haneke, D/F/A/PL 2001), HAPPINESS (Todd Solondz, USA 1998), TRAINSPOTTING (Danny Boyle, GB 1996) oder, vielleicht

am berüchtigtsten, Pier Paolo Pasolinis SALÒ, O LE 120 GIORNATE DEL SODOMA (I/F 1975), mit seinem erschütternd ekelregenden «Girone della Merda»-Segment. Mikal Brotzman (1997) glaubt sogar ein filmisches Meta-Genre erkannt zu haben, das aus der emotionalen Reaktion des Ekels Kapital schlägt – er nennt es *cinéma vomitif*.

Bevor wir Ekel-Szenen als billig und widerlich abtun, sollten wir uns fragen, welche besondere ästhetische Erfahrung sie ermöglichen und warum sie so häufig vorkommen. Ziele dieses Aufsatzes sind: erstens, die Phänomenologie der Ekel-Erfahrung im Kino zu beschreiben; zweitens, ästhetische Strategien aufzuzeigen, wie Ekel besonders effektiv hervorgerufen werden kann; und drittens, mögliche Funktionen des Ekels im Film herauszuarbeiten. Ich werde dementsprechend in drei Schritten vorgehen.

Im ersten Teil versuche ich, eine phänomenologische Beschreibung des filmischen «*yuck factor*» vorzulegen (King 1981, 186). Dabei hat die Beschränkung auf die *Beschreibung* zur Folge, dass ich nicht nach kausalen *Erklärungen* suche: Die Frage, *warum* uns bestimmte filmische Objekte und Handlungen anekeln, bleibt mithin unbeantwortet. Mich interessiert lediglich: *Wie* fühlt es sich an? Selbstverständlich hängen Intensität und Ausdrucksstärke individueller Ekelreaktionen von zahlreichen Persönlichkeitsvariablen ab, darunter Geschlecht, Alter oder kulturelle Herkunft; zudem unterscheidet sich das intentionale Objekt des Ekels von Individuum zu Individuum, von Kultur zu Kultur (Korsmeyer 2002). Doch die Phänomenologie ist nicht an individuellen Zuschauerreaktionen interessiert, sondern an *Erfahrungstypen* und deren Struktur. In diesem ersten Teil werde ich erklären, dass sich die Kinoerfahrung von Ekel vor allem durch vier Merkmale auszeichnet:

- a) eine als aufdringlich empfundene Nähe, und zwar eine *phänomenologische* Nähe, die durch Nahaufnahmen ekelhafter Objekte und Handlungen zwar verstärkt werden kann, aber davon nicht abhängig ist;
- b) eine eigentümliche Engung des Leibes;
- c) Abwehrreaktionen gegen das Abscheuliche;
- d) eine prekäre, instabile Verwicklung von Zuschauer und Film.
Ekel wird sich dabei als ein erhellendes Beispiel für Synästhesie herausstellen.

Im zweiten Teil analysiere ich ästhetische Strategien, die den Ekel besonders machtvoll hervorzurufen in der Lage sind: die Wahl und Kombination wirksamer Ekel-Objekte als Teil der *mise-en-scène*; die Verwen-

derung von Nahaufnahmen sowie die Verwicklung des Zuschauers mittels somatischer Empathie und Sympathie. Die Ekel-Erfahrung kann die Befriedigung kognitiven Interesses und somatischer Lust beinhalten, kann aber auch provokative Unlust hervorrufen und zum Nachdenken anregen. Insofern soll meine phänomenologische Beschreibung des gemeinsamen Erfahrungskerns der Ekel-Szenen keinesfalls behaupten, dass sie nicht in emotional völlig unterschiedliche Richtungen zielen und sehr unterschiedliche Intentionen verfolgen können.

Im dritten und letzten Teil werde ich zeigen, wie die phänomenologischen Eigenschaften des filmischen Ekels seine beiden Hauptfunktionen nahelegen und ermöglichen: Vergnügen und Provokation. Meine Thesen beziehen sich dabei ausschließlich darauf, was die phänomenologische Beschreibung der *bewussten* Erfahrung zutage gefördert hat. Auf Hypothesen über *unbewusste* Triebe und Wünsche verzichte ich.²

Eine Phänomenologie der filmischen Ekel-Erfahrung

Im Kino sind wir meist damit beschäftigt, dem Fortgang der Handlung in der Diegese zu folgen – über unsere eigene Erfahrung reflektieren wir selten. Zwar erleben wir diese Erfahrung bewusst, aber sie bleibt in den meisten Fällen präreflektiv. Um von ihr selbst Notiz zu nehmen, müssen wir zurücktreten, reflektieren und beschreiben.

(a) Aufdringliche Nähe

Der Phänomenologe Aurel Kolnai betont in einer bemerkenswerten Studie aus dem Jahr 1929, dass sich das Ekelgefühl dadurch auszeichnet, dass ein scheußliches Objekt uns allzu nahe zu kommen scheint, also in den intimen Bereich unserer Sinne eindringt. Kolnai spricht von der «Nichtabgeschlossenheit» des Ekel-Objekts, das sich uns schamlos aufdrängt: «Das Ekelhafte grinst, starrt, stinkt uns (an)» (1974, 129). Wenn der Zuschauer Erika Kohut (Isabelle Huppert) in *LA PIANISTE* ein mit Sperma getränktes Taschentuch beschnüffeln sieht oder wenn Vater Karras (Jason Miller) in *THE EXORCIST* von der Dämonin vollgekotzt wird, spürt er den Film auf aggressive Weise *näherkommen*. Er fühlt die Reinheit seines Körpers durch einen Film bedroht, der im Moment zuvor noch relativ distanziert schien. Damit können wir die erste und

2 Psychoanalytische Spekulationen über die Funktionen ekelhafter Filme finden sich unter anderem in Creed 1993 und Bell-Metereau 2004.

womöglich zentrale Eigenschaft des Ekels im Kino festhalten: In Gang gebracht durch die Wahrnehmung eines ekelhaften Objektes oder einer ekelhaften Handlung auf der Leinwand empfinden wir eine *aufdringliche Nähe*. Besonders deutlich wird dieser Befund, wenn man sich als Kontrast dazu Momente der Langeweile vorstellt: Empfinden wir den Film als langweilig, wirkt er auffällig weit weg. Die phänomenologische Distanz nimmt zu – bis zu dem Punkt, an dem die Aufmerksamkeit abreißt und der Film als ästhetisches Objekt verschwindet.

Nur: Wie können wir Filme als übermäßig nahe empfinden, da sie doch auf den «Fernsinnen» Sehen und Hören beruhen – zumal ihre ekelhaften Objekte einer eigenen ontologischen Ebene angehören? Aus phänomenologischer Perspektive liegt die Antwort auf der Hand: Wir dürfen die aufdringliche Nähe nicht im physikalischen Sinne verstehen, sondern in einem subjektiv-phänomenologischen. Natürlich verlässt weder das spermagefüllte Taschentuch noch die grüne Kotze auf magische Weise die filmische Welt, und selbstverständlich rückt auch die Leinwand nicht auf mysteriöse Art näher. Entscheidend ist lediglich die Erfahrung einer *gespürten* Nähe. So handelt es sich nicht nur um eine Metapher, wenn Mikal Brottmann konstatiert, dass ein ekel-erregender Film wie *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* sich durch einen «lack of distance between the real and the textual» auszeichne (1997, 175). Besonders deutlich wird der Aspekt der phänomenologischen Nähe auch in Walter Benjamins berühmter Beschreibung der «taktilen» Eigenschaften des Films (1977, 38): Auch wenn Benjamin nicht von Ekel-Momenten spricht, scheint mir gerade in ihnen das «stoßweise» Eindringen des Films auf den Zuschauer besonders evident.³

Die phänomenologische Filmtheorie lehnt eine verkürzte Vorstellung des Zuschauers als entkörperlichtes Subjekt-Auge ab und ersetzt sie durch den leiblich spürenden Betrachter. Gegen das weitverbreitete, totalisierende Verständnis des Sehens als «Fernsinn» sollten wir festhalten, dass der Akt des Sehens nicht in eins fällt mit dem Gesehenen: Auch wenn wir auf ein Objekt ausgerichtet sind und uns gewissermaßen mit

3 Zudem dürfte in diesem Zusammenhang interessant sein, dass Benjamin an der gleichen Stelle seines «Kunstwerk»-Aufsatzes einen Vergleich herstellt zwischen dem Film und den Kunstwerken der Dadaisten mit ihren «obszönen Wendungen» und ihrem «Abfall der Sprache». Die Dadaisten machten das Kunstwerk zum «Mittelpunkt eines Skandals»; es hatte nur der Forderung zu genügen, «öffentliches Ärgernis zu erregen» (38). Für Benjamin funktionierte das dadaistische Kunstwerk wie ein «Geschoss»: «Es stieß dem Betrachter zu. Es gewann eine taktile Qualität» (38). Darin ähnelt es dem Film im Allgemeinen und, so könnte man ergänzen, ekelerregenden Szenen im Speziellen.

unseren Augen daran ›haftend‹ wähnen – wir werden dabei *zu unterschiedlichen Graden* durch das Gesehene *affiziert* und erfahren uns deshalb stets *leiblich*.⁴ Folglich können wir im und durch das Sehen auch haptische, olfaktorische und gustatorische Erfahrungen machen – eine Tatsache, die in Momenten des filmischen Ekelns besonders deutlich wird.⁵

(b) Leibliche Engung

Es sollte nicht verwundern, dass ein audiovisuelles Medium auch jene starken leiblichen Reaktionen hervorrufen kann, die als typisch für den Ekel gelten, selbst wenn die Tast-, Geruchs- und Geschmackssinne nicht direkt adressiert werden. Doch durch diese *nicht-pathologische* Form der synästhetischen Wahrnehmung fühlt der Zuschauer nicht nur eine aufdringliche Näher des Ekelhaften – er verspürt die aggressive Näher gleichzeitig als Beengung, als eine Engung *am* eigenen Leib oder *des* eigenen Leibes. In seiner bewundernswert detaillierten Leib-Phänomenologie beschreibt der Philosoph Hermann Schmitz (1965) die leibliche Erfahrung mit räumlichen Begriffen: Unsere Leib-erfahrung bewegt sich durchgehend auf einem nuancierten Kontinuum zwischen Engung und Weitung. Emotionen wie Freude oder Sehnsucht haben stark expansive Tendenzen: In Momenten der Freude verspüren wir eine Offenheit zur Welt, vielleicht sogar den Drang, ›die Welt zu umarmen‹; in Momenten der Sehnsucht greifen wir aus nach der räumlichen oder zeitlichen Ferne. Trauer und Schuld sind hingegen durch eine negative Engung gekennzeichnet. Man denke an die phänomenologische – wiederum physikalisch nicht messbare – Schwere, die einen in Momenten der Trauer nach unten zieht und lähmt; oder an starke Schuldgefühle, die einem den Atem abschnüren.

Auf vergleichbare Weise beschreibt Schmitz auch den Ekel als besondere Form der leiblichen Engung (1965, 243). ähnlich wie Angst und Schmerz beinhaltet dieses Gefuhel daher eine Tendenz zum *Weg!*:

4 Der Phänomenologe Bernhard Waldenfels schreibt: «Der Okulozentrismus, der einer bestimmten abendländischen Tradition anhaftet, beruht auf einer Blickverkennerung, die das Sehen im Gesehenen aufgehen lässt [...]» (1999, 127). ähnlich hält auch Erwin Straus fest: «[i]m Sehen erfahren wir nicht nur das Sichtbare, sondern uns selbst als Sehende» (1956, 393). Während es in der phänomenologischen Tradition Erwin Straus war, der die affektive (oder pathische) Dimension *aller* Sinnesmodalitäten unterstrich, erinnerte in der Filmwissenschaft vor allem Laura Marks daran, dass sich Visualität auf einem Kontinuum abspielt zwischen dem Fernen und dem Nahen, dem Optischen und dem Haptischen (Marks 2000, 132).

5 Zum Filmzuschauer als synasthetischem oder «cinasthetischem» Betrachter siehe Sobchack 2004.

Wer sich wahrhaft angeekelt fühlt, möchte das bedrängende Objekt loswerden, es wieder auf Abstand bringen. Man versucht aus der Engung herauszukommen und greift dabei häufig auf *öffnende*, nach *außen* gerichtete Reaktionen zurück, die eine Expansion erlauben. Hier kommen expressive Antworten des Leibes ins Spiel, etwa: angeekelt aufstöhnen, schreien, schrill loslachen oder gar erbrechen.

(c) Abwehrreaktionen

Bestätigt werden kann der doppelte Befund von aufdringlicher Nähe bei gleichzeitiger Engung des Leibes auch anhand verschiedener Ekel-Reaktionen. Wer als Zuschauer die Nähe des Films als zu intensiv und beengend erlebt, reagiert mit starkem *Widerwillen*: Er empfindet ihn als *wider-wärtig* oder *wider-lich*. Diese Ausdrücke deuten bereits die oben angeführte *Weg!*-Tendenz an.⁶ Dabei weckt das Objekt des Ekels weder den aktiven Drang, es zu zerstören (wie dies beim Hass der Fall ist), noch ruft es eine Flucht-Tendenz wach (wie die Angst). Die Abwehrreaktion besteht lediglich darin, es aus dem Weg zu schaffen, die Umgebung zu säubern (Kolnai, 130). Angesichts eines audiovisuellen Mediums müssen daher Handlungen wie Wegsehen, Hände vor die Augen Reißen oder Aufstöhnen und Kichern als *medial angemessene* Abwehrreaktionen verstanden werden: Es genügt, das Ekel-Objekt auf diese Weise auf Abstand zu bringen – sei es durch ein Unterbrechen der visuellen Wahrnehmung, sei es durch ein nach außen gerichtetes und die Leib-Engung verringerndes Weg-Stöhnen oder Weg-Lachen.

Diese Beschreibung mag an vergleichbare Reaktionen auf Momente des Horrors erinnern. Doch zwischen beiden Emotionen besteht ein entscheidender Unterschied: Während der Zuschauer vor dem Horror durch Schließen der Augen *flieht*, versucht er das Ekel-Objekt *wegzuräumen*, den Kontakt mit ihm zu beenden und sich zu «reinigen» (Kolnai, 129f).

Auch wenn die Abwehrreaktionen vielfältig sein mögen, geht es dabei immer um Distanzierung und Leibexpansion. Eine Distanzierungsmöglichkeit wäre, auf die formalen Qualitäten des Films zu achten, statt sich auf die filmische Welt zu beziehen. Laut Matt Hills gehört es unter Horror-Fans zu den weitverbreiteten Strategien, sich auf die Spezialf-

6 Im Englischen sind die Begriffe *re-pulsion* und *re-vulsion* in ihren reaktiven Tendenz noch deutlicher: In *repulsion* klingt das lateinische *repellere* durch, so dass Vorstellungen wie «abweisen» und «zurückschlagen» mitschwingen; *revulsion* geht etymologisch auf *revulsio* zurück, das einen Akt des «Losreißen» bezeichnet.

fekte zu konzentrieren, um so den (übermäßig) emotionalen Wirkungen zu entgehen. Folglich kann ich versuchen, meine Aufmerksamkeit darauf zu richten, wie der Swimmingpool voller Abfall und verrotteter Körper in PHENOMENA vom Set-Designer eingerichtet wurde. Oder ich kann versuchen, mich bei der grünen Kotze in THE EXORCIST daran zu erinnern, dass sie aus Erbsensuppe bestand. Oder ich könnte dem Beispiel der Filmwissenschaftlerin Janet Staiger folgen. Empört über Tobe Hoopers THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE beschloss sie, ihre ästhetische Einstellung beim zweiten Sehen radikal zu ändern:

By using the intertextual frame, «Tobe Hooper has used Hitchcock's PSYCHO as an intertext for TEXAS CHAIN SAW MASSACRE and I am smart enough to see this,» I am constructing for myself the role of a listener to a joke I am attributing to Hooper. Thus, I become complicit with Hooper in the mechanisms of a tendentious joke, rather than the joke's victim – the «average» viewer of the movie. (Staiger 2000, 185)

Diese Abwehrstrategien beruhen auf einem *mentalen* Wechsel des Fokus: von der Diegese zum formal oder intertextuell konstruierten Objekt. Darüber hinaus existieren eine Reihe von Abwehrreaktionen, die den *Körper* als Mittel des Sich-Entziehens ins Spiel bringen. Wenn Zuschauer im Kinositz zurückweichen, die Augen schließen, die Hände in Abwehrhaltung nach oben reißen oder sich vom Film abwenden, indem sie sich auf den Sitznachbarn oder die Ausgangsbeleuchtung konzentrieren, versuchen sie, dem Ekelhaften auszuweichen. Nur kommen diese Reaktionen meist einen Augenblick zu spät: Man ist bereits angeekelt und fühlt sich vom aufdringlich nahen Objekt bedrängt. In diesem Fall finden es nicht wenige Zuschauer angebracht, das Ekel-Objekt zusätzlich durch hörbare Reaktionen auf Abstand zu bringen. Abgesehen von der kommunikativen Funktion (die ich hier weitgehend vernachlässige) können auch Lautreaktionen eine erleichternde Funktion haben.⁷ Ihr eruptiver, nach außen gerichteter Charakter drängt das Ekel-Objekt phänomenologisch weg vom Leib und verschafft dem Zuschauer eine leicht expansive Weitung.⁸ Diese Di-

7 Die kommunikative Funktion und das lustvolle Ausagieren des Schreiens in Momenten des Schocks habe ich in Hanich 2010a (Kapitel 5) untersucht. Auf den nicht-kommunikativen Aspekt des Weinens im Kino gehe ich ein in Hanich 2008. Und die verschiedenen Formen des Lachens im Kino kommen zur Sprache in Hanich 2010b.

8 Diese expansive, nach außen gerichtete Tendenz des Leibes im Lachen ist einer der Gründe, warum Splatter-Filme so leicht zwischen Humor und Ekel hin und her

stanzierung hilft, den ›beschmutzten‹ Leib, wenn man so will, zu reinigen. Die angeführten Beispiele sich erbrechender Zuschauer verdeutlichen: In manchen Fällen wird die Nähe als derart überwältigend empfunden, dass dem Körper nur ein Ausweg bleibt – sich quasi von innen nach außen zu wenden. Auch wenn die Beispiele von *THE EXORCIST* und *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* extrem sein mögen: Sie veranschaulichen, dass das *Er*-brechen manchmal die letzte Möglichkeit zum *Aus*-brechen aus der Engung des Leibes bleibt – paradoxerweise auf eine Art, die ihrerseits ekelerregend ist.

(d) Prekäre Verstrickung

Da das Erscheinen des ekelhaften Objektes abhängig ist von audiovisuellen Bewegtbildern (und somit einer anderen ontologischen Ordnung angehört), kann es die Kluft zwischen der diegetischen Welt und dem Hier im Zuschauerraum nur über den Seh- und Hörsinn überbrücken. Sobald der Zuschauer wegsieht oder sich die Ohren zuhält, ist seine Verstrickung mit der filmischen Welt gelockert, die angemessene phänomenologische Distanz stellt sich wieder ein. Im realen Leben kann ein widerlicher Geruch für Minuten in der Luft hängen, eine abscheuliche Substanz nicht ohne Reinigungsmittel aus der Kleidung entfernt werden. Im Kino genügt es, die Augen zu schließen, um das Objekt auf Distanz zu bringen.

Ähnlich wie das verängstigte Publikum im Horrorfilm oder Thriller balanciert der angeekelte Zuschauer auf einem schmalen Grat: Er tendiert zu Faszination und Abscheu, Interesse und Widerwillen, Hin- und Wegsehen. Während er im einen Moment noch in die filmische Welt versunken ist, wendet er im nächsten schon wieder den Blick ab. Er löst damit seine Verwicklung mit der filmischen Welt teilweise oder auch komplett. Abhängig von der Stärke und Häufigkeit der Ekel-Momente und den persönlichen Dispositionen des Zuschauers können Ekel-Filme ein rapides Oszillieren mit sich bringen zwischen Momenten der Immersion und der angeekelten Extrikation, zwischen Angezogensein und Abgestoßenwerden.

wechsellern (zu den sogenannten *gross-out movies* vgl. auch Paul 1994): Man denke an Horror-Filme wie Sam Raimis *EVIL-DEAD*-Trilogie (USA 1981–1992) oder Peter Jacksons *BRAINDEAD* (Neuseeland 1992). Zudem hilft sie zu verstehen, warum Komödien wie *THERE'S SOMETHING ABOUT MARY* oder *NATIONAL LAMPOON'S VAN WILDER* problemlos Ekel und Humor kombinieren können. Dazu mehr am Ende dieses Aufsatzes.

Wie ich im nächsten Teil zeigen werde, ist das implizite Wissen um die ontologische Differenz zwischen dem Hier des Kinos und dem Dort des Films – und damit die Möglichkeit, jederzeit wieder die ästhetische Distanz herzustellen – eine Grundvoraussetzung für die lustbereitende *und* die provokative Funktion ekelerregender Szenen. Auch wenn ein *sensorium commune* unsere vermeintlich isolierten Sinne beständig synästhetisch integriert (und so auf *indirekte* Weise eine Tast, Geruchs- oder Geschmackserfahrung auch im Kino ermöglicht), sprechen Filme lediglich unseren Seh- und Hörsinn auf *direkte* Weise an – Sonderfälle wie das Smell-O-Vision-System oder die Odorama-Schnüffel-Karten, die John Waters für POLYESTER [USA 1981] bereitgestellt hat, einmal ausgenommen. Weil Sehen und Hören aber die einzigen aktiv angesprochenen Sinne sind – beide nehmen in Listen der wichtigsten am Ekel beteiligten Sinne keine prominente Stellung ein (Rozin & Fallon 1987; Rozin, Haidt, McCauley 2000; Kolnai 2004) – fällt es dem Zuschauer leichter, Missvergnügen zu vermeiden und sich dem Film zu entziehen. Würden wir einen Horrorfilm wie DAWN OF THE DEAD (George Romero, USA 1978) überstehen, wenn wir die faulenden Zombies riechen, berühren oder gar schmecken müssten? Wären wir in TRAINSPOTTING nicht überwältigt von der phänomenologischen Nähe der «worst toilet in Scotland», müssten wir sie riechen oder gar in sie hineingreifen wie der Protagonist Renton (Ewan McGregor)? Das ohnehin sehr nahe, auf dem Sehen und Hören basierende Ekel-Objekt würde sich übermäßig aufdrängen, würden auch die übrigen Sinne adressiert. Es ist daher zweifelhaft, ob Geruchssysteme wie AromaRama und Smell-O-Vision, hätten sie ihre kurze Lebensspanne über das Jahr 1960 ausdehnen können, in Ekel-Momenten des Kinos überhaupt auszuhalten wären.

Was André Bazin als den unaufhaltsamen Marsch des Kinos in Richtung einer «totalen, allumfassenden Darstellung der Realität» beschrieben hat – ein «allumfassende[s] Kino, das uns eine vollkommene Illusion des Lebens schenkt» (2004, 46) –, müsste zu einem abrupten Stillstand kommen, würde der Zuschauer mit Geruch und Geschmack faulender Kreaturen konfrontiert.

Ästhetische Strategien des Kino-Ekels

Das Hervorrufen von Ekel beruht auf wiederkehrenden ästhetischen Strategien, mit denen Filmemacher Vorteil aus den phänomenologischen Erfahrungseigenschaften schlagen. Die folgende Aufzählung beansprucht keine Vollständigkeit, sondern gibt lediglich wieder, was mir als meistverbreitete Mittel erscheinen.⁹

(a) Auswahl und Kombination von Objekten

Da die Ekel-Erfahrung meist auf dem intentionalen Ausgerichtetsein auf ein widerliches *Objekt* beruht, betrifft die basalste ästhetische Entscheidung die Auswahl eben dieses Objekts. Hier können sich Filmemacher auf vieles verlassen, was auch außerhalb des Kinos als ekelhaft gilt (vgl. Kolnai 140–149). Da wären zum Beispiel jegliche Formen der Verwesung und Fäulnis: das Verderben, Zersetzen, Sich-Auflösen lebender Körper und organischer Materie. Oder halbflüssige, penetrant haftende Exkrememente oder Sekrete wie Eiter, Erbrechen, Fäkalien, Schleim, Rotz, Schweiß, Samen oder Menstruationsblut. Da wären Innereien, da wären Dreck und Schmutz, da wäre alles, was formlos, glibberig und zerfließend ist. Aus der Tierwelt kommen einem Insekten, Parasiten und verschiedene wirbellose Tiere in den Sinn, die krabbeln, kleben, wuseln und sich in einer wimmelnden Masse binden. Darüber hinaus ist an Tiere zu denken, die stark mit Schmutz, Verwesung und Tod assoziiert sind – Ratten, Hyänen oder Geier. Oder man denke an bestimmte Nahrungsmittel und ihre Zubereitung – so der noch lebende Tintenfisch, den sich der Protagonist in *OLDBOY* (Park Chan-wook, Südkorea 2003) in den Mund stopft, oder die mit menschlichen Föten gefüllten Teigtaschen in *DUMPLINGS* (Fruit Chan, HK 2004). Darüber hinaus könnte man körperliche Deformationen nennen: Tumore, Geschwüre, Pickel, Abszesse oder sechs Finger, drei Brüste. Und ebenso Deformationen, die auf körperlicher Unvollständigkeit beruhen: ein fehlendes Auge, amputierte Glieder, ein zerschossenes Gesicht. Wie die beeindruckende Mannigfaltigkeit der Monster im Horrorfilm belegt, lassen sich diese Beispiele vielfach kombinieren und permutieren: die riesigen, schleimspuckenden Killerinsekten in *MIMIC* (Guillermo del Toro, USA 1997); Freddy Kruegers verbrannter Körper samt seiner verfaulten Zähne in *NEW NIGHTMARE* (Wes Craven, USA 1994);

⁹ Eine Weiterführung und Vertiefung findet sich in Hanich 2011c.

die wimmelnde Masse schleimiger Kokons in ALIEN: RESURRECTION (Jean-Pierre Jeunet, USA 1997).

(b) Nahaufnahmen

Der phänomenologische Abschnitt hat die aufdringliche Nähe als zentrales Erfahrungsmerkmal des Ekels herausgearbeitet. Wollen Filmemacher ihr Publikum anekeln, so empfiehlt es sich, diese Nähe durch ästhetische Mittel zu verstärken. Ich denke etwa an Nähe suggerierende Toneffekte, vor allem aber an Nah- und Detailaufnahmen, die dem Zuschauer entgegendrängen. Dabei kommen drei ineinander verschränkte Merkmale ins Spiel: Erstens dienen Nahaufnahmen als Mittel, die *Aufmerksamkeit* auf ein Objekt zu lenken, worauf schon Hugo Münsterberg (1915) hingewiesen hat; spätere Theoretiker wie Noël Carroll (2003) sind ihm darin zu Recht gefolgt. Zweitens führen Nahaufnahmen zu einer Verlangsamung oder *Verzögerung des narrativen Fortgangs*; sie unterbrechen die Handlung und dienen als Attraktion. Als solche enthalten sie einen Informationsüberschuss, der narrativ nicht gerechtfertigt sein mag, aber wichtige affektive Funktionen übernimmt: Die Nahaufnahme verstärkt unsere emotionale Reaktion auf das Objekt. Deshalb nennt Anton Kaes sie auch «a stylistic device charged with affect that causes different effects depending on genre and film» (2000, 156). Drittens (und eng verbunden mit den ersten beiden Punkten) bringen Nahaufnahmen Publikum und fokussiertes Objekt phänomenologisch näher zusammen. Béla Balázs, der sich der synästhetischen Qualitäten filmischer Aufnahmen sehr bewusst ist, schreibt: «Die Lupe des Kinematographs bringt uns die einzelnen Zellen des Lebensgewebes nahe, lässt uns wieder Stoff und Substanz des konkreten Lebens fühlen» (2001, 49). Ähnlich konstatiert Mary Ann Doane, die Nahaufnahme «provokes a sense of the tangible, the intimate» (2003, 109). Da der Zuschauer vom Ekel-Objekt visuell und auditiv mehr als genug in «naturalistischem» Detail präsentiert bekommt, können Seh- und Hörsinn diesen Überschuss leichter in eine haptische, geschmackliche und olfaktorische Richtung wenden.

Dies wird besonders deutlich im «Girone della Merda»-Segment von SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA. Im «Höllenkreis der Scheiße» von Pasolinis tief verstörender Verfilmung von de Sades *120 Tage von Sodom* defäkiert ein faschistisch-sadistischer Libertin auf den Boden eines Landhaus-Saales. Vor einer Gruppe von Faschisten, Wächtern und Sexsklaven zwingt er ein nacktes Mädchen, seine Fäkalien zu essen, und steigert in einem regelrechten Crescendo des Ekels schrittweise das Ab-

scheuliche dieser Szene. Als er sich zum Defäkieren hinkniet (zunächst in einer Totalen, dann in näherer Distanz), wird er teilweise von einem Tisch verdeckt, so dass man nicht sehen, sondern lediglich schließen und imaginativ ergänzen kann, was er treibt.¹⁰ Pasolini fordert hier den Zuschauer auf, die filmische Leerstelle des Aktes und Objektes qua visueller *Imagination* zu füllen. Anschließend bringt er sein Publikum einen Schritt weiter an das Geschehen heran: In einer Halbnahen zeigt er, wie der Libertin aufsteht, seine Hose zumacht und dabei den Exkrementhaufen enthüllt. Nun wird das weinende Mädchen gezwungen, sich auf den Knien zu nähern. Schließlich schneidet Pasolini auf eine Nahaufnahme des eingeschüchterten Mädchens, das verzweifelt die Exkremente zu löffeln beginnt. Dieser Schnitt hat erhebliche affektive Konsequenzen. Denn Pasolini wusste natürlich, dass es für den Zuschauer einen großen Unterschied macht, ob er nur von der ekelhaften Handlung zu *hören* bekommt oder alles in plastischem Detail mit ansieht.

In SALÒ ist das ein Fluch. In einem Film, der zu großen Teilen aus distanzierenden, tableauhaften Einstellungen besteht, droht jede Nahaufnahme den Zuschauer *zu* nah an das Geschehen heranzuführen. Thomas Elsaesser und Malte Hagener erinnern zu Recht daran: Nahaufnahmen lenken nicht nur die Aufmerksamkeit auf die *Details*, sondern stellen das Objekt zugleich in *monumentaler Größe* dar (2007, 92): Der Zuschauer betrachtet es auf mehreren Quadratmetern der Kinoleinwand. Überschwängliche Darstellungen der Großaufnahme (wie jene von Balázs) verschweigen, dass eine Nahaufnahme auch den Wunsch entstehen lassen kann, sich der Nähe zu entziehen – so wenn Pasolini uns später mit einem Tablett voll warmer Exkremente konfrontiert. Solange es die Einstellungsgröße erlaubt, kann die Aufmerksamkeit vom Ekelobjekt wegwandern, etwa um sich dem beeindruckenden Setdesign von Dante Ferretti zu widmen. Wird dieser Ausweg durch eine Nahaufnahme blockiert, könnte das Schließen der Augen für manche Zuschauer unvermeidbar werden. Der «Höllenkreis der Scheiße» bekäme eine buchstäblich unansehnliche Qualität.

(c) Somatische Empathie

Eine weitere Möglichkeit, beim Zuschauer die Erfahrung aufdringlicher Nähe und verstärkter leiblicher Engung hervorzurufen, bieten starke somatische Beziehungen zu Figuren. Während Ekel häufig

¹⁰ Zu suggestiven ästhetischen Strategien des Ekels, die einer imaginativen Ergänzung bedürfen, siehe ausführlicher Hanich 2011c.

vom intentionalen Bezug auf ein filmisches *Objekt des Ekels* herrührt, kann er auch auf der intentionalen Gerichtetheit auf eine *angeekelte Figur* beruhen. Man denke nur an die häufige Darstellung einer Figur, die den Finger in eine Substanz steckt, daran riecht und dann angeekelt dreinblickt. Das Phänomen somatischer Empathie hilft zu erklären, warum Filmemacher immer wieder auf diese stereotype Strategie zurückgreifen: Typische, möglicherweise universelle Formen des Gesichtsausdrucks und der Körperhaltung wirken durch somatische Empathie quasi ansteckend.¹¹ Ohne bewusst darüber nachzudenken, fühlt der Zuschauer *mit* der Figur und damit auf ähnliche, wenngleich nicht identische Weise. Die beschriebene Szene aus SALÒ ist auch in dieser Hinsicht ein gutes Beispiel: Als sei die Nahaufnahme nicht genug, verstärkt Pasolini die synästhetische Wahrnehmung der Exkremente zusätzlich durch somatische Empathie. Durch affektive und motorische Mimikry mit der angewiderten und heftig würgenden Figur angeregt, entwickelt der Zuschauer seine synästhetische Kapazität, qua Seh- und Hörsinn auch Geschmack, Geruch oder Konsistenz der Fäkalien zu vergegenwärtigen.

Die Verwicklung mit den Figuren erklärt auch den Wunsch mancher Zuschauer nach einer Distanznahme der Figur von übermäßig nahen ekelhaften Objekten – und damit nach einer stellvertretenden «Reinigung». Wenn eine haarige Spinne über die nackte Brust des Agenten im Dienste ihrer Majestät krabbeln mag, beim Zuschauer der dringende Wunsch wach werden, er möge sich des Tieres schnellstmöglich entledigen. Wird eine Heldin mit einem widerlichen Stück Stoff geknebelt, so wird man auf sein rasches Entfernen hoffen. Deshalb ist es *eine* Sache, wenn Pasolini dem Zuschauer Fäkalien zeigt – und eine *andere*, wenn er dieses Ekel-Objekt zunächst in die Nähe eines nackten Mädchens rückt, das es anschließend auch noch essen muss. Denn die Stärke der empathischen Reaktion nimmt zu, je näher das Objekt von der Peripherie zum Zentrum, von der Oberfläche ins Innere der Figur wandert (Straus 1956, 394). Wäre das Mädchen gezwungen worden, mit den Füßen in die Fäkalien zu steigen, würde die Szene (*ceteris paribus*) weniger heftig wirken, als hätten die Wächter ihr die Exkremente auf den Bauch gedrückt oder in die Ohren gerieben. Pasolini wählt jedoch die wirkungsvollste aller Optionen: den Mund.

¹¹ Zur somatischen Empathie vgl. Smith 1995; Brinckmann 1999; Morsch 2011; Hahnich 2011b; zur psychologischen Forschung über emotionale Gesichtsausdrücke Ekman 2003.

(d) Somatische Sympathie

Interessanterweise geht starker, auf Figurenverwicklung basierender Ekel nicht nur auf somatische *Empathie* zurück – er kann auch auf somatischer *Sympathie* beruhen. Die grobe Unterscheidung zwischen *Empathie* und *Sympathie* zieht dabei eine heuristische Grenze zwischen dem Fühlen *mit* einer Figur und dem Fühlen *für* sie. Im Fall der somatischen *Empathie* besteht eine weitgehende *Kongruenz* zwischen dem Fühlen der Figur und dem des Zuschauers, während im Fall der somatischen *Sympathie* eine starke *Diskrepanz* besteht. In einem Aufsatz zum filmischen Ekel schreibt Carl Plantinga, Ekel sei eine direkte Emotion, die es sehr unwahrscheinlich mache, dass ein Zuschauer sympathetischen Ekel *für* eine Figur empfinde: «It is an emotion that is by nature nonsympathetic» (2006, 87). Wie ich anhand einer extrem widerlichen Szene aus dem Film NATIONAL LAMPOON'S VAN WILDER zeigen werde, scheint mir Plantingas Argument falsch. Denn der Ekel dieser Szene hängt anfangs ausschließlich von der somatischen *Sympathie* des Zuschauers ab, der *stellvertretend* für eine Gruppe fühlt.

Zu Beginn der Szene liefert eine Studentin bei einer Versammlung unausstehlicher Burschenschaftler einen Korb mit Gebäck ab. Sie wissen nicht, dass dies weniger als Geschenk denn als Akt der Rache gemeint ist: Die *éclair*s sind gefüllt mit warmem Hundesperma. Während man das Gebäck verzehrt, sich gegenseitig dessen Wohlgeschmack bestätigt und sogar den Hundesamen gurgelt, könnte der Zuschauer kaum angewidert sein. Sein Zusatzwissen bringt ihn zu einer stellvertretenden Ekel-Reaktion *für* die Figuren, die in diesem Moment jedoch Genuss empfinden.

Die somatische *Sympathie* dieser Szene sollte weder mit somatischer *Empathie* noch mit dem moralischen Mitleid verwechselt werden, das der Zuschauer in SALÒ dem Folteropfer entgegenbringt. Er empathisiert und erlebt *mit* dem gedemütigten Mädchen ein starkes Ekel-Gefühl. Gleichzeitig fühlt er vermutlich moralisches Mitleid für das Mädchen – somatische *Empathie* und Mitleid koexistieren. In VAN WILDER hingegen fühlt man weder Mitleid mit den Burschenschaftlern, da sie gar nicht leiden, noch *Empathie* mit ihnen, da sie die Situation genießen. Stattdessen zwingt das Zusatzwissen den Zuschauer quasi-automatisch und möglicherweise gegen seinen Willen, sympathetisch *für* sie Ekel zu empfinden (und das gilt auch, wenn man während des gesamten Films *Antipathien* gehegt hat). In diesem Fall kann der Ekel keinesfalls affektiver oder motorischer Mimikry entspringen, sondern entstammt vermutlich der Imagination einer persönlichen

Verwicklung: Was wäre, wenn *ich* das Hundesperma essen müsste? Tatsächlich wird die affektive und motorische Mimikry, die man andernfalls mit den genießenden Figuren empfinden könnte, «übertrumpft» von somatischer Sympathie.¹²

Was die Hundesperma-Szene so deutlich von der Fäkalien-Szene unterscheidet, ist die Schadenfreude. Sie macht den Ekel genießbar, ja bereitet sogar Genuss an der Szene. VAN WILDER versetzt den Zuschauer in ein eigenartiges Zwischenstadium. Einerseits kann er es kaum vermeiden, Ekel *für* Figuren zu fühlen, die durchweg als ärgerliche Antagonisten dargestellt sind: Das Zusatzwissen führt zu einem asymmetrischen und sympathischen Fühlen für die Burschenschaftler. Andererseits erlaubt es der Film gleichzeitig, mit maliziöser Freude *über* sie zu lachen – eine vergnügliche Reaktion, die aber *nur* möglich ist, weil der Zuschauer stellvertretend zuallererst Ekel empfindet. Würde man keinerlei negative Emotionen wie Ärger und Ekel erleben, bestünde auch kein Antrieb zur Schadenfreude. Im Unterschied zu der bedrückenden Stimmung von SALÒ, in der die Ekel-Erfahrung durch das Leiden des Opfers negativ verstärkt wird, legt eine Komödie wie VAN WILDER über die Ekel-Szenen hinaus eine insgesamt eher beschwingte Atmosphäre. Wäre dem nicht so, könnte ein ausgedehnter Ekel-Moment wie die Hundesperma-Szene wohl kaum Teil einer populären Teenager-Komödie sein. Doch dies ist nicht der einzige Grund, warum derartige Szenen Vergnügen bereiten – was mich zu meinem letzten Punkt bringt, den Funktionen des filmischen Ekels.

Vergnügen und Provokation: Funktionen des filmischen Ekels

Die ästhetische Theorie hat den Ekel meist mit großem Misstrauen bedacht. Als ästhetische Reaktion wurde – und wird – er seinem Gegenstück im realen Leben als allzu ähnlich betrachtet. Winfried Menninghaus fasst diese Position zusammen:

Mendelssohn und Kant hatten die Empfindung des Ekels als eine «dunkle» Empfindung bestimmt, die so kategorisch ein «Wirkliches» indiziert, dass sie die Unterscheidung von «wirklich» und «eingebildet» – und damit die Bedingung ästhetischer Illusion – durchschlägt: *es ekelt mich, also erfahre ich etwas als unbedingt wirklich (und nie als Kunst)*. (2002, 18)

12 Ähnlich aufgebaute Szenen finden sich in AMERICAN PIE (Paul Weitz, USA 1999) und jüngst in Ken Loachs THE ANGEL'S SHARE (GB/F/B/I 2012).

Der Filmwissenschaftler Carl Plantinga vertritt eine Position, die derjenigen Mendelssohns und Kants nahe kommt:

Disgust in the movies is not an aesthetic emotion, in which the spectator is distanced by the knowledge of the fictional status of what is seen. The strength of the disgust reaction may be attenuated, since the film medium typically emits no smells, and since there is no threat of bodily contact with the disgusting entity. Yet seeing and hearing the disgusting object causes aversive tendencies that are identical to those we might experience outside the movie theatre. [...] the difference between] our reactions to actual and photographically represented disgusting objects is one of degree and not of kind. (2006, 86)

Was dabei nicht zur Sprache kommt: Ekel dient häufig ästhetischen Zwecken. Dabei stechen zwei Aspekte besonders heraus (wenngleich der Ekel keinesfalls darauf reduziert werden kann): Vergnügen und Provokation.

Da Ekel in so vielen populären Genres auftritt, sollte man erwarten, dass ihm auch ein positiver Aspekt anhaftet. Folglich verblüfft es wenig, dass von Sigmund Freud und Aurel Kolnai bis Julia Kristeva und Winfried Menninghaus zahlreiche Theoretiker die paradoxe oder ambivalente Natur dieser Reaktion hervorgekehrt haben. Während uns das Ekel-Objekt häufig abstößt, zieht es doch gleichzeitig einen gewissen Grad an Interesse und sogar Vergnügen nach sich. So definiert Menninghaus die «drei elementaren Merkmale» des Ekels: «die heftige Abwehr (1) einer physischen Präsenz bzw. eines uns nahe angehenden Phänomens (2), von dem in unterschiedlichen Graden zugleich eine unbewusste Attraktion bis offene Faszination ausgehen kann (3)» (2002, 13f). Ähnlich argumentiert Kolnai: «Die Spitze der Intention verbohrt sich in den Gegenstand, analysiert ihn gleichsam, versenkt sich – trotz wesensmäßigem widerstrebendem Zögern dabei, das freilich auch zu «sofortigem» Abbruch des Kontaktes und Schwinden des Ekels führen kann – in seine Bewegung oder sein Dauern» (Kolnai 1974, 128; vgl. auch Peucker 2007, 189). Solange sich der Betrachter dem Ekel-Objekt nicht entzieht, verrät er möglicherweise einen gewissen Grad an Interesse oder Neugier. Während es sich uns in der Erfahrung also meist phänomenologisch *entgegendrängt*, gibt es durchaus Momente, in denen wir uns vorsichtig *nähern*, indem wir ihm unsere Aufmerksamkeit schenken.

Dies ist wenig verwunderlich, da das Ekelhafte in westlichen Wohlstandsgesellschaften nur selten Teil der Alltagserfahrung ist – und gerade weil es ungewöhnlich bleibt, kann es eine ambivalente Neugier

wecken. Mit Bezug auf Mary Douglas' klassische anthropologische Studie *Purity and Danger* (1966) argumentiert Noël Carroll, das ekelhafte Monster errege unsere Neugier, da es bestehende kulturelle Kategorien überschreite oder verletze (1990, 31–35). Monster sind deformiert oder formlos; sie vermischen, was eigentlich getrennt ist; sie sind über jegliche Proportion hinaus vergrößert. Carroll unterstreicht die Ambivalenz des Ekels, wenn er ihn als den «zu zahlenden Preis» für die Befriedigung der Neugier bezeichnet: «One wants to gaze upon the unusual, even when it is simultaneously repelling» (1990, 184 und 188).

Aber die Befriedigung von Neugier ist nicht das einzige Vergnügen. Manchmal genießen Zuschauer schlichtweg die eigentümliche Leiberfahrung ekelerregender Szenen. Der Grund ist offensichtlich: Richtig dosiert enthält die Ekel-Erfahrung ein Potenzial für eine lustvolle Körperstimulation. Menninghaus erläutert:

Konfrontiert mit abscheulichen Taten, durchbricht die «Seele» des Betrachters ihren anästhesierten Zustand in banalem Alltag oder trüber Langeweile und fühlt sich selbst lebendig, weil mit starken Empfindungen von hoher Reizamplitude agitiert. Unangenehme Empfindungen sind also in dem Maß an sich selbst «angenehm» und Lust-verschaffend, wie sie «leidenschaftlich» und stark sind. (2002, 17)

Die emotionale Amplitude des Ekels erlaubt eine alternierende Transformation der Leiberfahrung, welche potenziell positiv empfunden werden kann: von einer vergleichsweise expansiven Leiberfahrung *vor* der Szene, in die Leibengung des Ekels *während* der Szene, zurück in die relative Weitung *nach* der Szene. Kürze erweist sich dabei als die richtige Dosierung. Im Gegensatz zur unnachgiebigen Beharrlichkeit des Ekels in *SALÒ* strotzt *VAN WILDER* vor kurzen Ekel-Momenten – zum Beispiel wenn der Titelheld eine hässliche, lüsterne alte Frau küssen muss; oder wenn eine Stripperin lautstark ins Gesicht eines Kunden furzt. Den kurzen Schock-Impulsen im Slasher-Film nicht unähnlich, sind diese flüchtigen Ausbrüche knapp und thematisch harmlos genug, um den Zuschauer nicht komplett zu überwältigen, sondern lediglich ein kurzes Ekel-Kribbeln zu erzeugen.

Der Vergleich mit den Schock-Momenten im Horrorfilm ist auch insofern passend, als in beiden Fällen die intensive und beinahe reflexhafte Reaktion eine lustverschaffende Gemeinschaftserfahrung nach sich ziehen kann – nach der Befriedigung von Neugier und der stimulierenden Leiberfahrung eine dritte Form der Ekel-Lust. Gerade weil der Ekel als so stark und unvermeidlich erlebt wird, kann er ein

intersubjektives Verständnis wecken, alle Zuschauer würden nicht nur dasselbe sehen und hören – sondern möglicherweise sogar *fühlen*. Dieser Eindruck ist in jenen Momenten besonders stark, wenn die im phänomenologischen Abschnitt beschriebenen Abwehrreaktionen einen performativen Höhepunkt erreichen. Man denke an das kollektive «Igit!»-Schreien, Aufstöhnen und Kichern, das man bei Teenagern beobachten kann (also jenem Publikum, für das Komödien à la VAN WILDER gedacht sind). Ähnlich dem erschrockenen Aufschreien im Horrorfilm und vergnügten Auflachen in der Komödie macht sich die Kollektivität des Publikums in Momenten des Ekel-Ausbruchs durch die gemeinsamen Reaktionen bemerkbar – Reaktionen, die von den weniger expressiven Zuschauern des seriösen Arthouse-Films als unangemessen abgelehnt würden. Daraus folgt nun eine dritte Funktion eruptiver, nach außen gerichteter Reaktionen: Sie bringen nicht nur, wie oben dargelegt, das aufdringlich nahe Ekel-Objekt deutlicher auf Distanz und ermöglichen eine expansivere Leiberfahrung – sie helfen auch, eine lustvolle Gefühlsgemeinschaft herzustellen.

Da sich im Ekel das widerwärtige Objekt aufdringlich zu nähern scheint, sich der Körper angesprochen fühlt und dabei der Schwerpunkt auf die «niedereren», «körperlichen» Tast-, Geruchs- und Geschmackssinne verschoben wird, stellen Ekel-Filme einen Affront an die traditionelle westliche Vorliebe für die «höheren» Distanzsinne Sehen und Hören dar. Deswegen wird Ekel häufig als irritierend, exzessiv oder provokativ empfunden und spielt immer wieder eine Hauptrolle in Kunstskandalen (vgl. Liessmann 2004). SALÒ ist dafür ein perfektes Beispiel, rangiert er doch unter den größten Skandalen der Filmgeschichte.¹³ Doch Pasolinis unnachgiebiges Hervorrufen von Ekel-Gefühlen durch Nahaufnahmen und Figurenverwicklung ist keine Provokation um ihrer selbst willen (eine Tendenz vieler John-Waters-Filme). Stattdessen vollzieht das Publikum die Demütigung der Sexsklaven qua starker und unangenehmer Leiberfahrungen nach. Denn Pasolini demütigt auch die *Zuschauer*. Im fast unerträglichen körperlichen Ekel versteckt sich der Schlüssel zu seiner bitteren Kritik: Im «Höllenkreis der Scheiße» provoziert er, indem er seine Zuschauer am Ekel *teilnehmen* lässt, um damit – physisch, nicht nur konzeptuell – die Konsequenzen ungenierter, entfesselter Macht verständlich zu machen.

13 In ihrer Monographie über Pasolini schreibt Naomi Greene, der Regisseur war «impelled by a desire to be scandalous»: «Pasolini's decision to set Sade's novel in Fascist Italy – like the very choice of *Les 120 Journées de Sodome* – reflected nothing less than a desire to fashion one of the most extremist, perhaps the most extremist, films ever made» (1990, 207).

Der deutsche Trailer von SALÒ beschrieb den Film seinerzeit treffend als «Provokation im Namen der Wahrheit».

Doch diese Provokation ist nur möglich, weil das Publikum einen *Film* betrachtet: Es *weiß*, dass es sich distanzieren kann, sobald die Ekel-Erfahrung überhand nimmt. Während SALÒ den Zuschauer einerseits dazu bringt, mit Fäkalien-essenden Figuren zu empathisieren, legt der Film andererseits eine anti-illusionistische Distanzierung nahe, weil das Publikum ständig zum Wegblicken tendiert. Wenn das Distanz-Hervorrufen eine modernistische Tendenz schlechthin ist, dann funktioniert der distanzierende Effekt eines modernistischen Films wie SALÒ geradezu buchstäblich. Dieses Alternieren zwischen Schauen und Wegschauen, zwischen Immersion und Extrikation, zwischen Gebanntsein und Sich-Entziehen aus den Fesseln des Films ist entscheidend: Hätte der Zuschauer keine Möglichkeit, *selbst* wieder eine angemessene ästhetische Distanz herzustellen, wäre er vollständig (und nicht nur teilweise) vom demütigenden Ekel in Beschlag genommen. Er wäre unfähig, darüber zu reflektieren, wovon ihn Pasolini überzeugen will. Gerade weil Ekel Teil einer *ästhetischen* Erfahrung ist, kann ein hochgradig provokativer Film wie SALÒ zum Nachdenken zwingen. So wandelt sich am Ende das scheinbar so unangenehme Gefühl des Ekels in den Händen eines brillanten Regisseurs in einen wertvollen Bestandteil einer ethischen Ästhetik.

Literatur

- Balázs, Béla (2001 [1924]) *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bazin, André (2004) Der Mythos vom totalen Film [1948]. In: ders., *Was ist Film?* Berlin: Alexander, S. 43–49.
- Bell-Metereau, Rebecca (2004) Searching for Blobby Fissures. Slime, Sexuality, and the Grotesque. In: *Bad. Infamy, Darkness, Evil, and Slime on Screen*. Hg. von Murray Pomerance. Albany: State University of New York Press, S. 287–299.
- Benjamin, Walter (1977) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brinckmann, Christine N. (1999) Somatische Empathie bei Hitchcock: Eine Skizze. In: *Der Körper im Bild: Schauspielen, Darstellen, Erscheinen*. Hg. von Heinz-B. Heller, Karl Prümm & Birgit Peulings. Marburg: Schüren, S. 111–121.
- Brottman, Mikal (1997) *Offensive Films. Toward an Anthropology of cinéma vomitif*. Westport, CT: Greenwood.

- Carroll, Noël (1990) *The Philosophy of Horror. Or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
- (2003) Film, Attention, and Communication. A Naturalistic Account. In: ders., *Engaging the Moving Image*. New Haven, CT: Yale University Press, S. 10–58.
- Creed, Barbara (1993) *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge.
- Doane, Mary Ann (2003) The Close-Up. Scale and Detail in the Cinema. In: *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 14,3, S. 89–111.
- Ekman, Paul (2003) *Emotions Revealed. Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*. New York: Henry Holt.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2007) *Filmtheorie. Zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Greene, Naomi (1990) *Pier Paolo Pasolini. Cinema as Heresy*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Hanich, Julian (2008) A Weep in the Dark. Tears and the Cinematic Experience. In: *Passionate Politics. The Cultural Work of American Melodrama*. Hg. von Ilka Saal & Ralph Poole. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, S. 27–46.
- (2009) Dis/Liking Disgust. The Revulsion Experience at the Movies. In: *New Review of Film and Television Studies* 7,3, S. 293–309.
- (2010a) *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. New York: Routledge.
- (2010b) Laugh Is in the Air. Eine Typologie des Lachens im Kino. In: *Nach dem Film* 12 [<http://www.nachdemfilm.de/content/laugh-air/>].
- (2011a) Clips, Clicks and Climax. The Relocation and Remediation of Pornography. In: *Jump Cut. A Review of Contemporary Media* 53, August 2011 [<http://www.ejumpcut.org/archive/jc53.2011/Hanich2/text.html>].
- (2011b) Mr. Schnitzelicious, the Muscle Man. Somatic Empathy and Imaginary Self-Extension in Arnold Schwarzenegger's Hard-Body Movies. In: *Arnold Schwarzenegger. Interdisciplinary Perspectives on Body and Image*. Hg. von Simon Wendt, Michael Butter & Patrick Keller. Heidelberg: Winter, S. 103–127 [<http://julianhanich.com/wp-content/uploads/2012/10/Mr.-Schnitzelicious.pdf>].
- (2011c) Toward a Poetics of Disgust. In: *Film-Philosophy* 15,2, S. 11–35 [<http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/284/802>].
- Hills, Matt (2005). *The Pleasures of Horror*. London: Continuum.
- Kaes, Anton (2000) Das bewegte Gesicht. Zur Großaufnahme im Film. In: *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*. Hg. von Claudia Schmölders & Sander L. Gilman. Köln: DuMont, S. 156–174.
- King, Stephen (1981) *Danse Macabre*. New York: Berkley.

- Kolnai, Aurel (1974) *Der Ekel* [1929]. Tübingen: Max Niemeyer.
- Korsmeyer, Carolyn (2002) Delightful, Delicious, Disgusting. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60,3, S. 217–25.
- Kristeva, Julia (1982) *Powers of Horror. An Essay in Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Liessmann, Konrad Paul (2004) *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen*. Wien: WUV.
- Marks, Laura (2000) *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, NC: Duke University Press.
- Menninghaus, Winfried (2002) *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Morsch, Thomas (2011) *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. Paderborn: Fink.
- Münsterberg, Hugo (1915) Why We Go to the Movies? In: *Cosmopolitan*, 15. Dezember 1915, S. 22–33.
- Paul, William (1994) *Laughing Screaming. Modern Hollywood Horror and Comedy*. New York: Columbia University Press.
- Peucker, Brigitte (2007) *The Material Image. Art and the Real in Film*. Stanford: Stanford University Press.
- Plantinga, Carl (2006) Disgusted at the Movies. In: *Film Studies* 8, S. 81–92.
- Rozin, Paul/Fallon, April E. (1987) A Perspective on Disgust. In: *Psychological Review* 94,1, S. 23–41.
- Rozin, Paul/McCauley, Clark R./Haidt, Jonathan (2000) Disgust. In: *Handbook of Emotions*. 2. Aufl. Hg. von Michael Lewis & Jeannette M. Haviland-Jones. New York: Guilford, S. 757–776.
- Schmitz, Hermann (1965) *Der Leib*. Bonn: Bouvier.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon.
- Sobchack, Vivian (2004). What My Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. In: dies., *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, S. 53–84.
- Staiger, Janet (2000) *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York: New York University Press.
- Straus, Erwin (1956) *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*. 2. Aufl. Berlin: Springer.
- Waldenfels, Bernhard (1999) *Sinnesschwellen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.