

Anja Foerschner

Ent-Grenzung und Grotteske: Ekel in den performativen Installationen Paul McCarthys

Was ist Ekel?

„Das erste und einzige Mal, dass ich eine Ausstellung verlassen musste, weil mir schlecht wurde, war bei Paul McCarthys Blut-, Sperma- und Motorenöl-Aktionen im Hamburger Kunstverein [...]“¹ heißt es in einem Artikel in den Kulturnews vom Juni 2005.

Dieses Zitat bringt eines der Hauptprobleme, welches die Kunst des US-Amerikaners Paul McCarthys auszeichnet, auf den Punkt: sie ruft äußerst starke, emotionale Reaktion hervor — sie ekelt an. Dies macht eine intensivere Beschäftigung mit den Werken, ihre Erforschung, Ausstellung und insbesondere Vermittlung äußerst schwierig.

Doch ist McCarthy bei weitem nicht der einzige Künstler, dessen Arbeiten diesen Effekt auf Rezipienten haben: Spätestens mit der Entdeckung des Körpers als künstlerisches Medium und der Ausweitung des Skulptur- und Installationsbegriffs seit Mitte des 20. Jahrhunderts, welche mit einem erweiterten Materialverständnis und multisensueller Affektion herbeigeht, ist der Ekel sowohl zum unumgänglichen Bestandteil, als auch zum Problem in der Kunstwelt geworden. Kaum eine andere Emotion verursacht eine ähnlich starke Ablehnung im Rezipienten, erschwert die Auseinandersetzung mit ihr, oder entzieht sich kunstwissenschaftlicher Analyse so sehr wie der Ekel — dem im selben Moment eine latente Anziehung innewohnt. Ekelhafte Kunst wie beispielsweise Arbeiten von Carolee Schneemann, den Wiener Aktionisten, Oleg Kulik, Jana Sterbak, oder Chris Ofili werden zensiert, verlacht, vermieden, oder sogar physisch attackiert. Während das Interesse am Ekel in den letzten Jahren insbesondere in den Naturwissenschaften massiv gestiegen ist und auch die Sozialwissenschaften sich vermehrt an dieses komplizierte Thema herangewagt haben, ist es aus der Kunstgeschichte und Kunstpädagogik weitgehend ausgeschlossen geblieben, obwohl die Zahl der Künstler, die den Ekel zum Stilmittel oder zentralen Bestandteil ihrer Arbeit ma-

chen, zweifelsohne kontinuierlich wächst². Es ist also an der Zeit, dieses hochkomplexe Phänomen auch einmal im Kontext der zeitgenössischen Kunstwissenschaft zu betrachten, eine Aufgabe, der sich dieser Essay widmet.

Zunächst muss natürlich die Frage beantwortet werden: Was ist Ekel? Denn obwohl jeder Mensch intuitiv weiß, was ihn anekelt und wann er angeekelt ist, ist es doch erstaunlich schwer, eine einheitliche Definition und sogar übereinstimmende Klassifizierungen ekelhafter Objekte zu finden. Schuld daran sind die Mehrschichtigkeit des Phänomens und die Tatsache, dass, obwohl es sich beim Ekel um eine biologisch im Menschen verankerte Emotion handelt, sie überaus stark vom jeweiligen kulturellen und sozialen Umfeld geprägt ist. Winfried Menninghaus wählt ein allgemeines Vorverständnis von Ekel als „die heftige Abwehr einer physischen Präsenz bzw. uns nahe angehenden Phänomens, von dem in unterschiedlichen Graden gleichzeitig eine unterbewusste Anziehung bis hin zur offenen Faszination ausgehen kann“³. Er etabliert die Überschreitung von Grenzen, sowohl physischen als auch psychologischen, als Hauptauslöser für Ekel. Ekel konstituiert demnach eine ungewollte Nähe, die vom Rezipienten als Kontamination bewertet und intuitiv mit Gewalt distanziert wird. Der Ekel als heftige und entschiedene Abwehrreaktion bietet keinen Raum für Reflexionen. Ekel überfällt uns, ist nicht kontrollierbar, nicht bewusst, jedoch höchst gegenwärtig. „Im Ekel“, so Menninghaus, „verlieren wir jene Freiheit zum Objekt [...], die emphatisch die Erfahrung des Schönen prägt“⁴.

Ekel hat sowohl biologische, als auch soziale Funktion: Charles Darwin sieht als Grund für das Ekelgefühl vor gewissen Substanzen oder Gerüchen eine intuitive, biologische Unterscheidung von ungewohnt oder gewohnt, wohingegen Immanuel Kant in seiner anthropologischen Arbeit bei Ekel weiterführend schon zwischen bekömmlich und unbekömmlich differen-

ziert. Die niederen Sinne Geschmack und Geruch werden am stärksten von Ekel affiziert, wobei Kant dem Geruch eine stärkere Bedeutung zukommen lässt: „Schmutz scheint nicht sowohl durch das Widrige fürs Auge und die Zunge, als vielmehr durch den davon zu erwartenden Gestank Ekel zu erwecken“⁵. Geschmacks- und Geruchssinn arbeiten, anders als der Tastsinn oder das Gehör, mittels chemischen Einflusses ihrer Objekte ins Körperinnere und liefern so die Beurteilung der Stoffe nach gesundheitsförderlich oder gesundheitsschädlich bzw. tödlich. Der Ekel als „Anreiz, sich des Genossen durch den kürzesten Weg des Speisecanals zu entledigen (zu erbrechen)“ ist dem Menschen als starke Vitalempfindung beigegeben worden, um sich vor gefährlichen Stoffen zu schützen⁶.

Diesem Ansatz folgt der französische Mediziner Charles Richet ebenso wie der US-amerikanische Psychologe Paul Rozin. Richet klassifiziert Ekel als einen unwillkürlichen, durch lange Erfahrung von unseren Vorfahren ausgebildeten und hereditär überlieferten Affekt, der zur Selbsterhaltung dient. Er ist uns zum Instinkt geworden, mit welchem wir uns davor schützen, schädliche Substanzen zu uns zu nehmen oder uns giftigen Tieren oder Insekten zu nähern. Richet trifft bei seiner Theorie allerdings nur grobe Unterscheidungen nach physiologisch nutzlos oder nützlich und erklärt so zwar den Ekel vor Körperausscheidungen, Eiter und Verwesungsmaterialien, nicht aber z.B. den Ekel vor dem Verzehr uns nützlicher Lebewesen wie Hunden, Katzen oder Pferden⁷.

Die heutige Evolutionspsychologie schließt sich dieser These im Wesentlichen an; nach ihr ist der Ekel genetisch bedingt und betrifft in erster Linie Stoffe, die mit Krankheit und Infektion in Verbindung stehen: Wundsekrete, Kot oder Leichen. Somit schützt sich der Mensch vor Schmutz, Krankheit und Tod. Dieser These entsprechen die behavioralen Merkmale wie der Rückzug oder das Verschließen von Mund und Nase, um ein Eindringen gefährlicher Stoffe zu unterbinden. In weiterer Steigerung folgen dieser Reaktion Übelkeit und das Erbrechen der Ekel erregenden Substanz, mit dem der Mensch sich der unbehaglichen oder giftigen Stoffe entledigt.

Neben der biologischen Funktion als Abwehrmechanismus schädlicher Substanzen wird der Ekel auch als gesellschaftliches Phänomen analysiert.

Ekel als gesellschaftlich sinnhaftes Handeln und Art des sinnkonstituierenden Erlebens stellt einen Mechanismus zur Erzeugung und Stabilisierung sozialer Identität dar. Die Ekelreaktion bringt inhaltlich komplexe Reize aus der Umwelt in eine bestimmte Form und macht sie fassbar; der Ekel wird somit zum „grenzsetzenden und grenzerhaltenden Subsystem der sozialen und persönlichen Identität“⁸. Er fungiert, ebenso wie Scham, als eine Art Selbst- und Fremdschutz. Durch beide Emotionen wird in der Gesellschaft verhindert, dass persönliche physische, aber auch psychische Grenzen überschritten werden. So werden zum Beispiel gewisse intime Bereiche, gerade Körperöffnungen, insbesondere der Genital-, und Analbereich, durch sozial erworbenen Ekel und Scham vor Übergriffen geschützt⁹.

Durch einen kulturell durchstrukturierten Lebensraum, der von einer bestimmten gesellschaftlichen Ordnung aus sozialen und moralischen Vorgaben und Verboten gebildet wird, wird der Mensch im Laufe seines Heranwachsens in ein soziales System geformt und erhält seine eigene Identität. Die Entstehung und Entwicklung des Ekelgefühls ist aufs engste mit der Erziehung und den Maßstäben der Gesellschaft verknüpft. Seine Normativität, die im menschlichen Erleben biologisch angelegt ist, wird durch gesellschaftliche Setzung erst ermöglicht und in eine bestimmte Richtung hin ausgebildet¹⁰. Die gesellschaftlichen Ansprüche gehen soweit, einen Menschen, der auf „universelle Ekelstimuli“ nicht mit Ekel reagiert, als pervers zu bezeichnen. Im Ekel steckt demnach immer die Einlösung einer sozialen Erwartungshaltung oder, anders herum gesagt, der Ekel lässt sich nicht von der sozialen Definition eines Menschen trennen. Der Mensch lernt gewisse Verhaltensregeln betreffs Hygiene, Sexualität, Esskultur oder Verhalten zu befolgen, die durch Ekelreaktionen kodiert werden. Im Laufe der Entwicklung werden diese für das Individuum modifiziert, der soziale Bewegungsspielraum gestaltet sich differenzierter und demnach nehmen auch die Aversionsreaktionen eine spezifischere Gestalt an. Individuelle Qualitäten und Bereiche des Ekelgefühls gehen damit einher¹¹.

Julia Kristeva, deren „Abjektes“ in seiner Definition dem Ekel sehr nahe kommt, erkannte in der Emotion einen dem Menschen immanenten Mechanismus, Grenzen zu setzen zwischen dem Subjekt und dem Objekt, dem „Ich“ und dem „Anderen“, dem Innen und dem Außen, eine Notwendigkeit, ohne die der Mensch nicht sein kann¹². Konkret handelt es sich bei der Abgrenzung durch das Abjekte um eine fragile und archaische Sublimation des Menschen, in welcher es sich von seiner natürlichen, triebhaften Konstitution abzusetzen gilt. Diese steht nämlich in Kontrast zu einer ästhetischen Kultur oder, allgemein gesprochen, den Prämissen der Schönheit, Reinlichkeit und Ordnung, welche unsere heutige westliche Gesellschaft in großem Maße bestimmen. Ist der Mensch mit dem Abjekten konfrontiert — ekelt er sich — empfindet er intuitive Abneigung, bedeutet es doch wiederum, den fragilen Zuständen, in welchem er mit seiner animalischen Konstitution in Berührung kommt, ausgesetzt zu sein. Der Ekel vor intimen Bereichen als Verweis auf den Sexualtrieb des Menschen und insbesondere vor Körperöffnungen lässt sich damit erklären. So ist es durch den Ekel gelungen, Bereiche abzustecken, um die Kultur von der „threatening world of animals or animalism, which were imagined as representatives of sex and murder“¹³ abzuheben. Ekelgefühle platzieren sich demnach an der Schnittstelle zwischen Natur und Kultur und agieren als „safeguards“ oder „primers of [...] culture“¹⁴. Doch handelt es sich zugleich um ein repressives Moment, werden in ihm doch dem Menschen ursprünglich zugrundeliegende Dispositionen verdrängt.

Auslöser für Ekel

Zentral für den Ekel als biologisches, aber auch als soziales Element ist der menschliche Körper und seine Grenzen. Der Ekel schützt die Körperhülle, indem er potentiell schädliche Stoffe daran hindert, in den Körper einzudringen oder infektiöse Körpersekrete herauszutreten. Die Überschreitung körperlicher Grenzen bedeutet jedoch zugleich eine Bedrohung der sozialen und persönlichen Identität und werden mit Ekel distanziert: die inneren Vorgänge des Körpers, Körperflüssigkeiten, Eingeweide, Exkrememente und Körperöffnungen, die Körper und Umwelt verbinden, sind mit Ekel behaftet: „blutige Massen, Kothgedärme,

Eingeweide [...]. Also weggedacht! [...] Alle Ausscheidungen ekelhaft [...]. Die Verrichtungen, die sich daran knüpfen, auch ekelhaft“¹⁵, so Nietzsche. Die natürliche innere Physis ist es auch, die Johann Joachim Winckelmann in seiner Analyse griechischer Plastiken als den „[höchsten] Vorwurf der Kunst für denkende Menschen [...]“¹⁶ abgelehnt hatte.

Winckelmann hatte als Hauptmerkmal des idealschönen Körpers des Klassizismus, welcher unserem heutigen, durch Mechanismen der Medien und des Konsums verbreiteten Schönheitsideal auffallend nahe kommt, Jugendlichkeit, schlank-sportliche Erscheinung, glatte, faltenfreie Haut und nicht-anstößige Nacktheit etabliert. Das oberste Gebot eines schönen Körperbildes ist für Winckelmann die Einheit. Ein Unterbrochensein der einheitlichen Linie durch Auswüchse oder Öffnungen, die einen Hinweis auf das Körperinnere und seine Funktionen, Verdauung oder Ausscheidung geben, wird von Winckelmann am idealschönen Körper ausgeschlossen. Im besten Fall soll die idealschöne Gestalt, die Winckelmann konstruiert, völlig frei sein von menschlichen Körperfunktionen, da sie andernfalls ekelhaft und nur dem Lächerlichen oder Grässlichen anheimfallen kann. Eine göttliche Gestalt hat zum Beispiel die zur Nahrungsaufnahme oder –abgabe bestimmten Teile, nach Winckelmann, schlicht nicht nötig, sie ist von der menschlichen Notdurft gereinigt¹⁷.

Der idealschöne Körper befindet sich in einem Zustand ewiger Jugend, deren Gestalt „sanft und flüssig [...] geblasen“¹⁸ alle Formen, Muskeln, Sehnen oder Knorpel oder andere Auswüchse des Körpers harmonisch miteinander verbindet und ohne Unterbrechung eins in das andere überfließen lässt. Um die Einheitlichkeit und Abgeschlossenheit des Körpers von der Außenwelt zu gewährleisten, gelten für den idealschönen Körper in seiner Proportion und der Konstruktion von Kopf und Extremitäten strenge Regeln. Alle Teile des Körpers, Hände, Füße, Bauch oder Brust sollen in „mäßiger Völligkeit“¹⁹ so harmonisch mit dem Körperganzen als möglich gestaltet sein. Alle Öffnungen, insbesondere des Kopfes, müssen so dezent als möglich gehalten werden und sich nahtlos ins Gesamtbild einfügen. So gilt für Nase, Ohren und Mund, dass sie keinen Blick ins Körperinnere ermöglichen sollen, sondern über dieses Tabuierte hinwegsehen zu helfen ha-

ben. Das klassisch-griechische Profil gilt Winckelmann als „die vornehmste Eigenschaft einer hohen Schönheit“²⁰. Die gerade Form der Nase dieses Typus hat den entscheidenden Vorteil möglichst wenig von den Nasenlöchern sichtbar zu machen und die Geschlossenheit der Gesamtheit des Körpers nicht zu unterbrechen. Das ideale Ohr ist flach und steht nicht weit vom Kopf ab. Die Plättung mildert die Unebenheiten des Knorpelgewächses. An den knorpeligen Teilen soll das ideale Ohr wiederum leicht geschwollen sein, um dem platten Ohr eine sanfte Rundung zu geben. Zusammen erwirken diese beiden Eigenschaften eine Verkleinerung des Gehörgangs, also wiederum das Unsichtbarmachen des Körperinneren²¹. Der Mund, neben den Augen wichtigstes Ausdrucksmittel menschlicher Emotionen, gilt am idealschönen Körper nicht so sehr als Sprachorgan als die ununterbrochene Hautoberfläche. Auch für ihn gilt, er soll keine Unterbrechung des einheitlichen Gesamteindrucks geben, sondern geschlossen oder, wo Schmerz oder Qual auszudrücken sind, leicht geöffnet dargestellt werden. Der „aufgeworfene, schwülstige“²², weit geöffnete oder sprechende Mund ist mit der Definition Winckelmanns unvereinbar, er zerstört die Einheitlichkeit des Körpers und seine ununterbrochene Linie. Der schöne, nicht-ekelhafte Körper ist demnach von seiner Umgebung abgeschlossen, abgegrenzt und fertig, also nicht im Prozess — alle Öffnungen, Auswüchse und Zeichen der Vermehrung oder des Wachstums, Sexualität und Ernährung, sind entfernt oder gemäßigt. Winckelmanns Schönheitsideal gründet sich demzufolge auf Ekelvermeidung. Allerdings sind es im sozialen Gefüge auch gewisse Handlungen, vornehmlich von der körperbasierten, zwischenmenschlichen Sorte, welche als ekelhaft klassifiziert werden können. In der Natur des Menschen veranlagte Triebe und Vorgänge wie Sexualität, Gewalt, Krankheit, körperlicher Verfall werden nur in einem bestimmten, gesellschaftlich gesteckten Rahmen toleriert. Wird dieser Rahmen — seine Grenze — überschritten, setzt Ekel ein. Für Aurel Kolnai, der sich 1929 eingehend mit dem Phänomen Ekel befasste, sind es ebenfalls physische und moralische Faktoren, welche Ekel auszulösen vermögen und erneut ist das Thema das Grenzüberschreitung zentral: Der „Urgegenstand des Ekels“²³ im physischen Bereich ist für

Kolnai die Fäulnis, der Übergang des Lebendigen in den Zustand des Toten, zu der Verwesung, Verfall eines lebendigen Körpers, Zersetzung und Leichengeruch zu zählen sind. Mit dem Ekel vor Zersetzung, vor der Auflösung konkreter Materie, hängt ebenfalls der Ekel vor Exkrementen zusammen. Des Weiteren zählen auch Ekel vor Sekreten wie Eiter oder Blut als klebrige, halbflüssigen Substanzen, körperlicher Nähe, körperlicher Verwachsenheit oder Krankheit, Kriechtiere und Insekten, deren Gewimmel, Bekleben und potentielle Relation zu Faulendem Anlass zu Ekel gibt, zu den physischen Auslösern²⁴. Nebst dem besonders differenzierten Ekel vor Nahrungsmitteln fügt Kolnai auch noch den „Überdrusel“²⁵ als Ekel an aufgeschwollener Redundanz und übertriebener Darstellung des wuchernden Lebens hinzu, der auch bei Immanuel Kant Erwähnung als „Sättigungsekel“²⁶ findet. Für ihn geht dem Ekel voraus immer der Genuss. Das Ekelobjekt hat demnach die Kraft, sich zum Genuss aufzudrängen; so weit es Genuss gibt — etwa im Bereich der Nahrung oder Sexualität — gibt es auch Ekel. Kant verdeutlicht dies am Beispiel der Nahrungsaufnahme. Die kulinarische „Schwelgerei“, so Kant, bewirkt durch „Überfluß und Mannigfaltigkeit für den Sinn des Schmeckens“ eine Überfüllung des Individuums mit Genuss und „bewirkt endlich Ekel“²⁷. Dies lässt sich auch auf ein Übermaß — also erneut eine Überschreitung von Grenzen — an Schönheit oder schöner Darstellung (etwa eines Körpers oder in der Kunst) übertragen, welche, mangels Steigerbarkeit, ebenso einen Effekt des Widerlichen haben kann. Der von Kolnai und Kant erwähnte Überdrusel kann ebenfalls moralischen Ursprungs sein, nämlich dann, wenn eine Tätigkeit, die ehemals als lustvoll empfunden wurde, anhaltend in zu großem Maße auftritt, also weniger der Gegenstand selbst, sondern das fortdauernde Vorhalten zur Ursache des Ekelempfindens wird. Mit dazu zählt vor allem der Sexualekel, dem, wie auch dem Speiseekel, bei der Untersuchung des Ekelgefühls eine besonders differenzierte Rolle zukommt. Als Ursache für Sexualekel gilt z. B. ein als zu ausschweifend oder abnormale Praktiken implizierendes Sexualleben. Des Weiteren können auch Lügen, Falschheit, Verrat, Untreue oder moralische Weichheit nach Kolnai Anlass zu Ekel geben²⁸. Julia Kristeva greift weiter aus, wenn sie als Abjektes all

das beschreibt, was nicht den Regeln entspricht, was Identität, das System, die Ordnung stört: "the in-between, the ambiguous, the composite"²⁹.

Ekel und Kunst

Ekel hat seit jeher seinen Platz in den Künsten, doch dauert es, verständlicherweise, bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts und der kunstphilosophischen Auseinandersetzung mit den Begriffen „Schönheit“, „Ästhetik“, „Natur“ oder „Kunst“, um auch die Frage nach dem Auftauchen des Hässlichen oder Ekligen in den Fokus von Philosophen wie Mendelssohn, Baumgarten, Kant oder Hegel zu rücken³⁰.

Für Philosophen wie beispielsweise Kant oder Mendelssohn, die die Begriffe „Kunst“, „Schönheit“ und „Ästhetik“ in idealistischer Auffassung behandelten, wurde Kunst von Ekel und Ekel von Kunst klar getrennt. Das Ästhetische wird als das Feld jenes Gefal- lens definiert, dessen gänzlich anderes der Ekel ist. Während die Ästhetik im 18. Jahrhundert von Baumgarten, Kant oder Schlegel in enger Verbindung mit dem reflektierenden Verstand gesehen wird, lässt der Ekel keinerlei Raum für intellektuelle Reflexion und ist keiner ästhetischen Illusion zugänglich. Jede, auch eine künstlerische, Erinnerung an ihn, lässt den negativen Affekt tatsächlichen Ekels aufbrechen und vernichtet somit das „Als-ob“ der Kunst³¹. Hierzu wird von Moses Mendelssohn z.B. eine Unterscheidung von Nahsinnen und Distanzsinnen getroffen. Zu den Nahsinnen gehören die Sinne, die den Ekel betreffen, also Geruch, Geschmack, das Tasten³². Die Nähe formt, wie oben erwähnt, einen wesentlichen Bestandteil des Ekels. Den Distanzsinnen hingegen, die nach Mendelssohn dem Verstand oder Intellekt nahe stehen, wird die Erfahrung des Schönen, also der Kunst, der nach idealistischer Auffassung das sinnliche (Er-) scheinen der Ideen zukommt, zugeordnet. Die Kunst hebt sich also vom Ekel ab, da er eine Empfindung ist, „die ihrer ursprünglichen Beschaffenheit nach, blos [...] dem Geschmack [und] dem Geruche [...] zukommen, und diese Sinne haben überhaupt nicht den geringsten Antheil an den Werken der schönen Kunst“³³. Die Erfahrung des (Kunst-) Schönen als Literatur, Musik und Malerei fordert also eine Distanz, da es nicht mit den Nahsinnen erfasst wer-

den, also getastet, gerochen oder geschmeckt werden kann.

Auch Kant trennt zunächst Ekel und Kunst sehr strikt. Selbst für die Darstellung von Bösem oder Hässlichem fordert er ästhetische Erfahrbarkeit und Schönheit, deren Nicht-Beachtung „Unschmackhaftigkeit und Ekel“³⁴ bewirkt. Und doch bildet sich bei ihm eine ambivalente Position. So formuliert er wiederum für den unmäßigen Genuss, also auch für die unmäßige Schönheit, einen Sättigungsekel und gibt an, dass die schöne Sache selbst ekeln kann. Somit stehen also schon im 18. und 19. Jahrhundert das Ästhetische, Schönheit, und Ekel in einem komplizierten Verhältnis. Das absolut andere des Ästhetischen, der Ekel, kehrt zugleich wiederum als ein eigenes Merkmal des Ästhetischen und Schönen wieder.

Der Hegelianer Karl Rosenkranz widmet 1853 ein ganzes Buch der *Ästhetik des Hässlichen* und räumt der Hässlichkeit einen notwendigen Platz „als die Mitte zwischen dem Schönen und dem Komischen“³⁵ ein. Schönheit versteht Rosenkranz nach idealistischer Auffassung als die göttliche, ursprüngliche Idee, das Hässliche, das sich aus dem Schönen erzeugt, als die Negation des Schönen. Absolute Schönheit erfordert die Einheit des Inhaltes mit der Form in bestimmten Maßverhältnissen; das Hässliche ist demnach gekennzeichnet durch Formlosigkeit und Inkorrektheit und manifestiert sich in der Karikatur, die durch ihre Subsummierung dieser beiden Merkmale dem Ideal entgegengesetzt ist. Ein Künstler, der das Komische produziert, vermag dem Hässlichen gar nicht zu entkommen³⁶.

Und doch ist das Hässliche, oder die Karikatur, nicht nur die Negation allgemeiner ästhetischer Bestimmungen, sondern untrennbar mit dem Schönen verwoben. Sie spiegelt als „Zerrbild eines erhabenen, eines reizenden oder schönen Urbildes die Qualitäten und Formen desselben auf individuelle Weise in sich ab, so dass sie, wie gesagt, relativ sogar als schön erscheinen können, aber in ihrer Verlorenheit dann eine um so energischere Wirkung hervorbringen können“³⁷. Das Ekelhafte sieht Rosenkranz als die reelle Seite des Scheußlichen, die "Negation der schönen Form der Erscheinung durch eine Unform, die aus der physischen oder moralischen Verwesung entspringt"³⁸. All jenes, was also durch die Auflösung

der Form unser ästhetisches Gefühl verletzt, vermag in uns Ekel hervorzurufen. Dieser ist bei der Verwesung deswegen am größten, weil sie nicht nur das Sterben enthält, sondern vielmehr das „Entwerden des schon Toten“, oder den „Schein des Lebens im an sich Toten“³⁹. In der Kunst kann die Darstellung des Ekelhaften durchaus Berechtigung haben, wenn gleich unter bestimmten Bedingungen. Ekelhafte Krankheit oder Verwesung darf, im Gegensatz zu Kot oder Dreck, dargestellt werden, sofern sie ein Gegengewicht in ethischen oder religiösen Ideen findet, und kann dann sogar einen schauerlich erhabenen Charakter haben. Die Rechtfertigung einer Darstellung findet sich nur dann, wenn Verwesung oder Krankheit sittliche Ursachen haben; ist ein Laster der Auslöser, muss die Kunst sie von sich aus ausschließen. Möglich ist für Rosenkranz, wie auch schon für Mendelssohn, die Abbildung von Ekelhaftem in der Bildenden Kunst nur aus dem Grund der Distanz in der Kunsterfahrung. Kunst kann, wie schon Mendelssohn erklärt, nicht mit den Nahsinnen erfasst werden. Somit kann auch die Abbildung von ekelhaften Krankheiten oder Verwesung Berechtigung finden, da sie weder gerochen noch geschmeckt oder ertastet werden kann. Der üble Geruch ist für Rosenkranz weitaus widriger als bloße Gestalt: „Von allen Dingen vergesse man nur nicht, daß die Malerei diesen Geruch nicht darstellt, und sodann, daß man doch eben nur an eine oberflächliche Verwesung zu denken hat“⁴⁰. Die Komik oder Karikatur, das Rosenkranz'sche Mittel zur Darstellung von Hässlichem oder Ekelhaftem, greift auch nur soweit, als das ästhetische Maß nicht überschritten wird. Wird in der Poesie von Erbrechen erzählt, geschieht dies im Komischen; auf die Bühne gebracht würde es zu widrig und verlöre die Berechtigung⁴¹.

Für eine Einschränkung der Definition der Bildenden Kunst als Malerei und klassische Skulptur funktioniert dieses Postulat der Unantastbarkeit, Unriechbarkeit und Unschmeckbarkeit. Betrachtet man hingegen die zeitgenössische Kunst, die weitere Ausdrucksmöglichkeiten wie Assemblage, Installation oder Performance gefunden hat und sich aller möglichen und unmöglichen Materialien bedient, kann diese Folgerung nicht mehr als gültig angesehen werden.

So hat sich auch das Denken in dieser Beziehung geändert und einer moderneren, zeitgenössischen Auf-

fassung Platz gemacht. Sigmund Freud hatte an der Schwelle zur Moderne der Kunst bereits die Fähigkeit zugesprochen, einen gesellschaftlich akzeptierten Zugang zum Ekelhaften zu eröffnen. Er sieht in der Kunst, speziell der *Ars poetica*, der Dichtkunst, die Möglichkeit eines nicht sanktionsbedrohten Umgangs mit den durch Ekel verdrängten Trieben, den menschlichen Wünschen und Phantasien. Sowohl Künstler als auch der Rezipient können mittels der Kunst als gesellschaftlich anerkanntem Medium die Abstoßung der kulturell normierten Triebe überwinden und sie ohne Vorwurf und Scham genießen. Die Kunst ist somit eine Möglichkeit der Entekelung⁴².

Winfried Menninghaus proklamiert das Wahre als das Ekelhafte, das Ekelhafte als das Wahre, das somit seinen Weg und seine Berechtigung in der Kunst als derjenigen Praxis gefunden hat, die dieser, wenngleich abstoßenden, Wahrheit einen Ort und eine alles Symbolische sprengende Realität gibt: „Kunst ist [...] das Abjekte als absolute Lust, der Ekel als Form exkrementell-destruktiven und zugleich unschuldigen Genießens, das Ekelhafte als intermittierendes Sein des ‚Wahren‘“⁴³. Wie auch Freud sieht er die Möglichkeit, in der Kunst das Verworfenen, Abstoßenden mittels vielschichtiger Entekelungsweisen als emphatische Lust zurückzugewinnen. Selbstverständlich ist diese Aussage sehr positiv formuliert, da die Realität in der Rezeption und Vermittlung von ekelhafter Kunst oft anders aussieht und ein eventueller Lustgewinn sowohl beim Kunstschaffenden als auch beim Rezipienten nicht unbedingt zu erwarten ist. Ruft man sich zum Beispiel die *Aktion 33* der Wiener Aktionisten um Günther Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler von 1970 ins Gedächtnis, bei der öffentliche sadomasochistische Szenen und Selbstverstümmelungen unter Singen der österreichischen Nationalhymne stattfanden, kann von einem Lustgewinn nicht unbedingt ausgegangen werden. Es bedarf also einer genaueren Untersuchung des Ekels in der Kunst und seiner Ausformungen, wie sie bei McCarthys Arbeiten zutage treten.

Die Grenzüberschreitung der Werke Paul McCarthys

Allgemein gesprochen wird Ekel, wie oben beschrieben, durch eine gefühlte, starke Nähe, die eine heftige

Abwehr nach sich zieht, ausgelöst. Betroffen sind dabei die Sinnesorgane ebenso wie die bloße Vorstellungskraft des Menschen, ist doch der Ekel die einzige Emotion, die allein von letzterer ausgelöst werden kann. Die performativen Installationen Paul McCarthys der letzten rund 20 Jahre, auf welche sich dieser Essay konzentriert, treten an mehreren Stellen über unsere anerzogenen Grenzen und üben so einen, zum Teil sehr heftigen, ekelhaften und desorientierenden Effekt auf uns aus.

(Abb. 1) Multidimensionale Installationen wie *Bunker Basement/Piccadilly Circus* (2003), *Wild Gone Girls* (2003), *Pirate Project* (2001–2005), oder *White Snow (WS)* (2013) sind monumental und befinden sich mit ihren Bestandteilen Installationskörper, herumliegende Requisiten, Video, Ton, Skulptur etc. visuell, haptisch und akustisch im ganzen Raum. Der Betrachter bewegt sich *in* der Installation; Kunstwerk und Rezipient sind räumlich nicht voneinander getrennt. Durch diese riesenhafte Rundum-Präsenz hat der Rezipient zunächst keine Möglichkeit, den Eindrücken der Installationen zu entfliehen, er ist ihrer Wirkung ausgeliefert. Insofern drängen sich Paul McCarthys Installationen auf und erzeugen eine große Nähe. Doch nicht nur die raumumfassende Anwesenheit der Werke ist es, in welcher der Rezipient die Aufdringlichkeit erlebt; zusätzlich werden durch die verschiedenen Bestandteile all seine Sinnesorgane und, ein wichtiger Punkt in Paul McCarthys Kunst, seine Vorstellungskraft affiziert.

(Abb. 2) Visuell wird der Betrachter zum einen durch die überall verstreuten Performance-Überreste, künstlichen Körperteile und verwesende organische Materialien und Flüssigkeiten irritiert, die massiv gegen unsere Sauberkeitserziehung verstoßen, welche einen wesentlichen Teil des sozial geformten Ekelgefühls darstellt. Schmutz wird bei McCarthy zum Gegenstand. Unsere Vorstellungen von Reinlichkeit sind in hohem Maße mit den Mechanismen zur Erhaltung der Integrität des Ichs, des Selbstwertgefühls, verbunden. So stellt „sauber“ nicht nur das Gegenteil von „schmutzig“ dar, sondern fungiert zugleich als Wertung für Tugendhaftigkeit und Ehrlichkeit und formt damit kulturelle und interpersonelle Grenzen: Werden diese Grenzen durch Verunreinigung überschritten, droht die Entfesselung vermeintlich unkontrollierbarer,



Abb. 1: Paul McCarthy und Damon McCarthy, *Frigate, Cakebox, und Houseboat* (aus: *Pirate Project*, 2001-2005), Installationsansicht Haus der Kunst, München.



Abb. 2: Paul McCarthy, *WS*, 2013, Installationsansicht, Park Avenue Armory, New York.

triebhafter Kräfte. Diese Kräfte und Energien verwischen die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Kunstwerk und Rezipient und führen zur Entdifferenzierung von Ordnung⁴⁴.

Die tatsächliche Freisetzung dieser Kräfte und Energien erfolgt in den parallel zur ausgestellten Installation gezeigten Video-Performances, wie z. B. in *Houseboat Party*, *Pirate Party* oder *White Snow*. Deren Inhalt

konfrontiert den Rezipienten völlig unerwartet mit einer Orgie von grotesken Gestalten, die gemeinsam verschiedenste Tätigkeiten wie Kopulation, Masturbation, Gewaltakte, oder Defäzieren und Urinieren ausüben. (Abb. 3 und 4) Diese Aktionen werden von übermäßigem Einsatz von Lebensmitteln, z.B. Ketchup, Schokoladensirup, Bier und anderen Flüssigkeiten wie Kunstblut oder Farbe begleitet. Sexualität oder Verdauung sind zwei, eigentlich natürliche, Vorgänge, die im Laufe der Sozialisation aber nahezu völlig ins Private verdrängt worden sind. Durch die unmittelbare Teilnahme an diesen scheinbaren Aktionen sind Rezipienten demnach mit einer Bedrohung ihrer Grenze konfrontiert. Sie erleben eine Nähe, die im alltäglichen Leben tabuisiert wird und Beklemmung hervorruft. (Abb. 5 und 6) Diese Nähe vermittelt sich bei Paul McCarthys Performances in doppelter Hinsicht, da die Kamera bei den Performances „Mitakteur“ ist, sie „rückt den Performern unangenehm nahe, tastet sie ab, attackiert sie fast, versucht in ihre Körper einzudringen“⁴⁵. Es entstehen Verzerrungen in der Projektion der Bilder auf die großen Leinwände, auf denen die Filme einander sowohl räumlich als auch in der Szenenabfolge überschneiden. Der Rezipient ist bei Betrachtung der Filme einer doppelten Nähe ausgesetzt: zum einen der tatsächlichen, physischen Nähe zu den Projektionen, zum anderen der gezeigten Nähe innerhalb der Szenen, die oft Nahaufnahmen von Körpern, Körperöffnungen und Flüssigkeiten sind. Dies ruft ein Unwohlsein hervor.

Zugleich mit dem visuellen Eindruck von Paul McCarthys performativen Installationen wird auch das Gehör der Rezipienten angesprochen. Da die Videoperformances parallel und meist in räumlicher Nähe zur Installation selber ausgestrahlt werden, hört der Betrachter auch die Aktionen, die in den Videos stattfinden. McCarthy gibt seinen Schauspielern zwar einen groben Plot vor, überlässt im Laufe des Drehs die Handlungen aber immer mehr dem Zufall bzw. den Akteuren selber. Auch die Kameras wechseln die Hand, in *F-Fort Party*, dem Videodreh zur Installation *F-Fort*, die im Münchner Haus der Kunst 2005 realisiert wurde, geht McCarthy sogar soweit, die Kameras völlig den Schauspielern, die Soldaten verkörpern, zu überlassen. Die entstehenden unruhigen, wackeligen Szenen haben ebendiese verzerrte Wirkung auch



Abb. 3: Paul McCarthy und Damon McCarthy, *Pirate Party*, 2005, Performance-Fotografie.



Abb. 4: Paul McCarthy und Damon McCarthy, *Pirate Party*, 2005, Performance-Fotografie.

auf den Ton: Man hört Wortfetzen, mal laut, mal leise, Grunzen, Stöhnen, Singen, Schimpfen, „Schmerzenschreie“ der gefolterten Personen oder das Geräusch der Säge bei der Amputation künstlicher Gliedmaßen im Video *Pirate Party*, schmatzende, blubbernde Geräusche von verteilter Flüssigkeit. Der Ton vermittelt zusammen mit den zu sehenden, scheinbar anarchischen Aktionen etwas Tierisch-Triebhaftes: „Exacerbating the sense of the primal and bestial are the

moaning, cackling, and grunting noises that accompany the rapidly degenerating scene”⁴⁶. Dass Geräusche Ekel und Beklemmung auslösen können, wird in der Forschung kaum erwähnt. Doch erwirken lautes Schmatzen, Rülpsen, Schreie oder Blähungen durchaus Ekel, insbesondere wenn sie, wie bei McCarthy's Installationen, stark mit bestimmten Assoziationen zu Auslösern für Ekel verknüpft sind⁴⁷.

Nicht zuletzt wird auch durch den Geruch, der einen Besucher in McCarthy's Installationen umgibt, eine ekelnde Nähe erzeugt (Abb. 7). Die Installationen Paul McCarthy werden oft durch die in ihnen stattfindende Video-Performance rituell initiiert. Ist die Performance abgeschlossen, zählen sämtliche Überreste wie Requisiten, Plastikkörperteile, Kabel, Eimer und auch eingetrocknetes Essen und Flüssigkeitsreste mit zur Installation, die dadurch erst ihre Form erhält. Die in den Performances beschmutzten Dinge, die so genannten props, „dokumentieren [...] mit ihren Gebrauchsspuren und verklebten Oberflächen die eigentliche Intensität der Aktionen“⁴⁸. Über Jahre hinweg verbleiben die Spuren der Performances — anorganisches, aber auch organisches und damit faulendes Material — in den Installationen, welche sich damit in einem kontinuierlich fortschreitenden Prozess befinden, nie stillstehen oder abgeschlossen sind. Die sich präsentierenden, chaotischen Szenen verstoßen nicht nur gegen unseren Sinn für Sauberkeit und Ordnung, sondern verweist auf einen der stärksten Auslöser des Ekel: Verfall und Verwesung, die vom süßlichen Geruch vertrocknenden Ketchups oder schimmelnder Mayonnaise ausgehen. Gerade der Geruchssinn ist, zusammen mit dem Geschmack, derjenige unserer Nahsinne, der am stärksten von Ekel betroffen ist: Das „Substrat aller Ekelreaktionen“, so Lothar Penning, liefern „unangenehme (zu starke oder ‚gefährliche‘) Reize im Bereich des Riechens und Schmeckens“⁴⁹. Diese beiden Sinne erfüllen das Motiv der Nähe, das einen wesentlichen Aspekt des Ekel darstellt, am stärksten; durch Nase und Mund dringen Substanzen direkt in unseren Körper ein. So erzeugt schon der Geruch von Erbrochenem, Verwesendem oder Exkrementen im Menschen Ekel; er muss den Gegenstand erst gar nicht sehen.



Abb. 5: Paul McCarthy und Damon McCarthy, *Houseboat Party*, 2005, Performance-Fotografie.



Abb. 6: Paul McCarthy und Damon McCarthy, *Rebel Dabble Babble*, 2011-12, Performance-Fotografie.



Abb. 7: Paul McCarthy, *Houseboat*, 2001-2005, Installationsansicht, McCarthy Studio Los Angeles, CA.

Der „groteske Körper“ bei Paul McCarthy

Eine Grenzüberschreitung der Arbeiten McCarthys erfolgt jedoch nicht nur durch die Allgegenwart und das umfassende Ansprechen sämtlicher Sinnesorgane, sondern ebenfalls durch konkrete Vorgänge: Das Öffnen des Installationskörpers und der Körper der Performer. Die Frage nach Innen und Außen, Löchern und Öffnungen, Körper und Architektur ist ein zentrales Thema von McCarthys Arbeit, die sich schon bei seinen frühen Performances wie *Plaster your head and arm into a wall* (1973), zeigt, in der der Künstler ein Loch in eine Mauer schlägt, um anschließend seinen Kopf hineinzubetonieren. (Abb. 8 und 9) Auch *Looking out-Skull card* (1968), eine Kartonkarte mit zwei hineingeschnittenen Löchern, von 1968, stellt das Innen und Außen, Hinein- oder Hinaussehen, die unterschiedlichen Seiten augenzwinkernd zur Diskussion.

Zu Beginn der 90er Jahre beginnt McCarthy sein Werk zu verändern: Er performt mehr und mehr in speziellen Räumen bzw. Rauminstallationen, die zum Teil eigens für die Performances angefertigt werden und beginnt, seine Aktionen an narrative Strukturen zu knüpfen. Seine Performances laufen meist nach einem Schema ab. „The narratives generally begin with a mundane activity - such as cooking or painting - and quickly devolve into ‘uncivilized’, infantile, violent or sexual behaviour”⁵⁰. (Abb. 10) Stets treten Öffnungen in seinen Installationen auf, das Durchbohren von Wänden, das Herausschneiden von Löchern geben dem Betrachter im Anschluss die Möglichkeit, das Innere, den Performanceschauplatz, der mit Spuren der Aktionen übersät ist, anzusehen.

McCarthy zieht dabei eine enge Verbindung zwischen Installationskörper und menschlichem Körper. So gibt er 2003 in einem Interview an:

“Holes are access from one space to another — outside to inside — inside to outside-inside to inside. Round and square holes, body holes and architecture holes, mouth, ears, eye sockets, rectum, vagina, penis hole, front door, back door, windows”⁵¹. (Abb. 11)

McCarthy überträgt die Beschäftigung mit dem menschlichen Körper, mit dem Innen und Außen, dem Behälter und dem Enthaltene zunehmend auf seine Umwelt, respektive seine Installationen und vice ver-



Abb. 8: Paul McCarthy, *Plaster Your Head and One Arm into a Wall*, 1973, Performance-Fotografie.

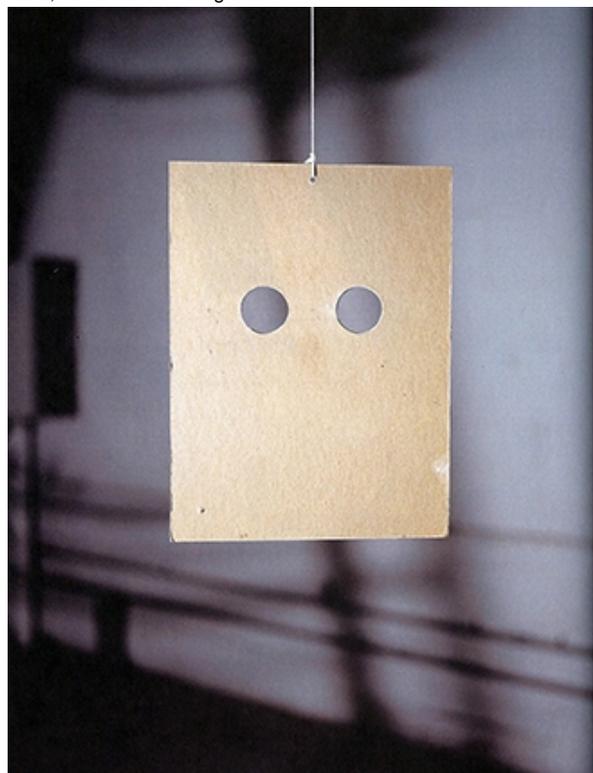


Abb. 9: Paul McCarthy, *Looking Out, Skull Card*, 1968, Karton und Schnur, 28x23 cm.

sa. Mit der Zerstörung von architektonischen Körpern, deren gewaltsamer Öffnung, legt McCarthy zugleich den Blick ins Innere des menschlichen Körpers frei und offenbart die bedrohliche, ekelbehaftete Seite des Menschen. Er rückt ins Sichtfeld was verdrängt werden soll. (Abb. 12)

Konkret geschieht die Öffnung und Ent-grenzung von Körpern ebenfalls in den weiteren Bestandteilen der performativen Installationen McCarthys wie den körperbasierten Skulpturen und insbesondere den menschlichen Körpern in den Performances. Die Körper, die laut unserem Ekelverständnis von anderen Körpern und der Umwelt abgeschlossen bleiben sollen, öffnen sich bei McCarthy im Laufe der Performances immer mehr untereinander und zu ihrer Umwelt. So wachsen McCarthys groteske Gestalten, deformiert durch künstliche, überdimensionale Extremitäten wie Hände oder Füße (Painter, 1995), ganze Köpfe (Piccadilly Circus/ Bunker Basement) oder einzelne Teile wie Nasen und Ohren (WS, Pirate Party) über ihre Grenzen hinaus (Abb. 13 und 14). Vom theoretischen Standpunkt aus widersprechen solche Attribute der einheitlichen Linie der sanften und flüssigen Gestaltung des idealtypischen, nicht ekelhaften Körpers. Alle Extremitäten sollen so klein und einheitlich mit dem Körperganzen als möglich gehalten werden; keine Runzeln, Falten, Öffnungen etc. dürfen sichtbar sein. Bei McCarthy ist genau das Gegenteil der Fall. Er betont, ganz im Sinne des grotesken Körpers, welcher von Michail Bachtin in seiner Untersuchung des Karnivalesken und Grotesken in *Rabelais und seine Welt* konstruiert wurde, all das, was „hervorspringt, vom Körper absteht, alle Auswüchse und Verzweigungen, alles, was über die Körpergrenzen hinausstrebt und den Körper mit anderen Körpern oder der Außenwelt verbindet“⁵². Der groteske Körper, den Bachtin im Zuge seiner Untersuchungen einer karnevalesk-archaischen Volkskultur als Gegenbewegung zur herrschenden, repressiven Obrigkeitsstruktur einführt, ist ein werdender Körper, der nie fertig und in sich geschlossen, sondern „immer im Entstehen begriffen [ist]; er verschlingt die Welt und lässt sich von ihr verschlingen.“⁵³ Die Betonung bei diesem Körperbild liegt, im Gegensatz zur stilisierten Glätte des idealtypischen, geschlossenen Körpers, auf all denjenigen Körperteilen, die für die Umwelt geöffnet sind, also

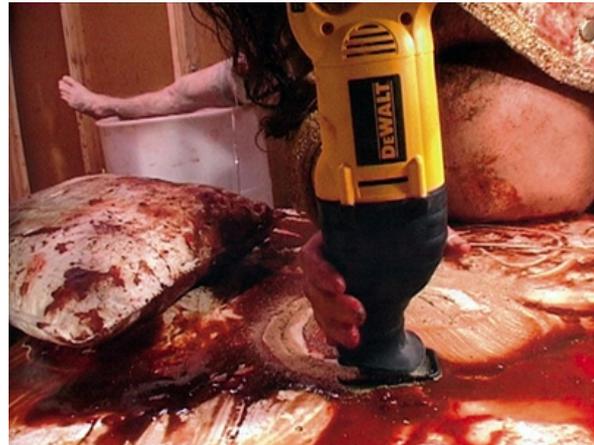


Abb. 10: Paul McCarthy und Damon McCarthy, *Pirate Party*, 2005, Performance-Fotografie.

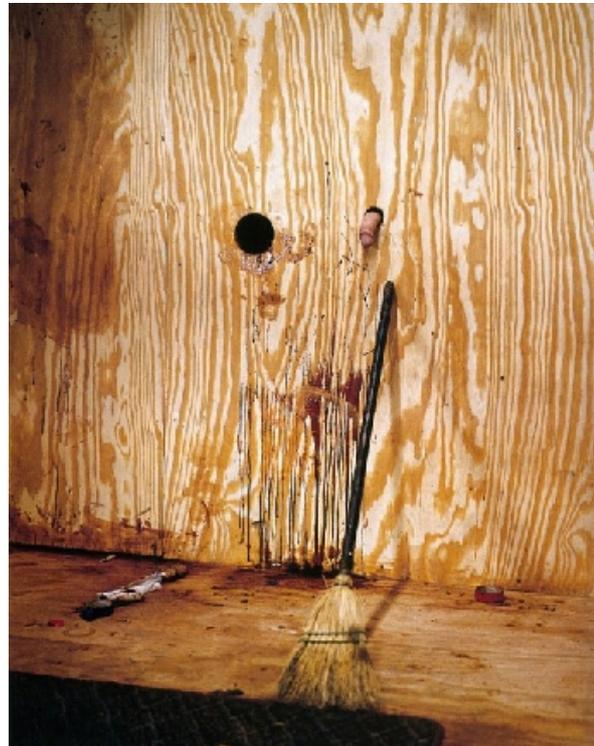


Abb. 11: Paul McCarthy, *Santa Chocolate Shop*, 1996-97, Installationsansicht Hauser und Wirth Zürich.

durch die die Welt in den Körper eindringen kann und mit denen der Körper selber in die Welt vordringt: Nebst hervortretendem Bauch und Geschlecht, dem Zentrum der grotesken Körperkonzeption, auch der aufgesperrte Mund, der Hintern, die Nase, die Ohren, der Busen. Einbrüche und Erhebungen, „Berge und Abgründe bilden das Relief des grotesken Körpers oder, architektonisch gesprochen, Türme und Verliese“⁵⁴. Nach Bachtin beschränkt sich das groteske Gesicht rein auf den aufgerissenen Mund, alles andere

ist für ihn lediglich „Umrahmung dieses Mundes, Umrahmung der klaffenden und verschlingenden Bodenlosigkeit des Körpers“.⁵⁵ Der Mund, der die Welt verschluckt, stellt als weit geöffnetes Tor ins Körperinnere die Aufhebung der Grenze zwischen Innen und Außen dar.

Die weiteren Organe des grotesken Kopfes, die Nase und die Ohren, weisen ebenfalls durchwegs die Betonung ihrer Öffnungen oder Löcher auf und erhalten insbesondere dann grotesken Charakter, wenn sie tierische Formen oder die Formen von Gegenständen annehmen. Der Nase kommt bei Bachtin allerdings ein weiteres, wichtiges Charakteristikum zu: sie ist für ihn zugleich ein Symbol für den Phallus, also die Fortpflanzung⁵⁶. Der groteske, ekelhafte Körper stellt demnach seine Funktionen und Organe zur Schau und definiert sich als Prinzip des Wachstums und des Verfalls, also als all jenes, was sowohl am idealschönen Körper Winckelmanns, als auch in unserer heutigen Schönheits- und Ekeldefinition ausgeklammert werden muss.

Doch sind McCarthys Charaktere, deformiert durch ihre künstlichen Gliedmaßen und Masken, zunächst nicht ekelhaft, sondern erinnern an Comiccharaktere – zwar grotesk, jedoch nicht abstoßend. Es ist der Prozess des Zerfalls, welchem die Gestalten im Laufe einer Performance unterzogen werden, welcher sie schließlich in das Epitome ekelhafter Körper transformiert.

Am Anfang noch einer bestimmten, teils narrativen Handlung folgend, verfallen die Träger der Masken oder Prothesen zusehends einer exzessiven, „unzivilisierten“ Orgie mit Flüssigkeiten und Schmutz. Zusammen mit sexuellen oder gewalttätig aufgeladenen Szenen kehrt sich die Wirkung der Masken und Körperteile, die in ihrem disneyesken Aussehen eher kindlich-spielerisches Verhalten assoziieren, um, wird bedrohlich und ekelregend. Die ehemals komischen Gestalten parodieren mittels Mayonnaise, Senf und Ketchup oder Schokoladensirup etc. Geschlechtsverkehr, Defäkation oder Gewalt, der die Masken oder Prothesen schon mal zum Opfer fallen. Der Finger einer künstlichen Gummihand des Künstlers in *Painter* wird ebenso Opfer einer Verstümmelung wie das Ohr oder die große Knubbelnase des Dorfjungen aus *Pirate Party*, aus denen in der „Folter“-szene durch Kanä-



Abb. 12: Paul McCarthy und Damon McCarthy, *Houseboat Party*, 2005, Performance-Fotografie.

le Kunstblut aus den Öffnungen hervorschießt, das sich auf die anderen Performer und die Umgebung verteilt. Auch in *Piccadilly Circus/Bunker Basement* werden den Plastikköpfen der Performer zusätzliche Öffnungen zugefügt, welche anschließend mit Nahrungsmitteln vollgestopft werden. Nicht nur zerfallen McCarthys Gestalten durch diese Eingriffe, sie bedeuten auch eine Öffnung der Körper auf ganz konkrete Weise. (Abb. 15 und 16)

Sein und Schein, Flüssigkeiten und Überfluss

Interessant ist bei Paul McCarthys performativen Installationen das starke Ansprechen der Vorstellungskraft, durch die am meisten Ablehnung und Ekel hervorgebracht wird. Trotzdem es sich bei all den Aktionen der Performances, bei allen props und Flüssigkeiten ganz klar um Substitute und „fakes“ handelt, entstehen Assoziationen zu realen Dingen. Schokolade wird zum Exkrement, Ketchup zu Blut, das Plastikbein mit noch heraushängenden Schläuchen zum Überrest

einer Amputation, die Geräusche der Performances, das Schreien oder Stöhnen, werden mit Schmerz oder Lust assoziiert. Obwohl in den Performances sehr deutlich gezeigt wird, dass es sich bei all den Aktionen um offensichtliche Imitationen handelt, ist es faszinierend, wie stark die Wirkung der Szenen auf die Betrachter ist. Es werden in ihrer Phantasie Bilder ausgelöst, die noch weitaus gewalttätiger, grausamer und ekelhafter sind als das, was tatsächlich dargestellt ist. Interessant ist hierbei, dass der Ekel durch etwas entsteht, was uns eigentlich den Ekel rauben sollte: McCarthy zeigt, dass die Exkremente Lebensmittel sind und das amputierte Bein in *Pirate Party* oder *Wild Gone Girls* eine Kunstprothese ist; gerade durch die Assoziation aber entwickelt sich der Ekel, der als „Ekel der Unsicherheit, der zwischen künstlichen und echten Regungen“⁵⁷ ebenso wenig zu unterscheiden vermag, wie zwischen Realität und Vorstellung.

Die Fähigkeit, allein in der Vorstellungskraft zu agieren, die Absenz einer Natur-Kunst Unterscheidung, ist ein dem Ekel eigenes Charakteristikum, welches anderen Emotionen, wie etwa der Euphorie oder der Resignation, fehlt. Ekel ist immer wirklich, niemals künstliche Nachahmung einer Sache. Für die Empfindung der Sinne allgemein, ob Geruch, Geschmack oder das Tasten, ist unerheblich, ob es sich um eine wirkliche oder künstlich nachgeahmte Materie handelt, die auf sie einwirkt, sie sind völlig immun gegen ästhetische Täuschung. Es geht lediglich um die daraus folgende Wirkung. Die Vorstellung von etwas Ekelhaftem reicht aus, um den Ekel real hervorzurufen⁵⁸. Er indiziert somit kategorisch ein Wirkliches, eine reale Situation, in der sich die Unterscheidung „wirklich“ und „eingebildet“ aufhebt. Wenn etwas ekelt, ist es für den Rezipienten demnach immer real. Dies hatte Mendelsohn bereits beschrieben:

„Die widrige Empfindung des Eckels aber erfolgt, vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft auf die blosse Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden oder nicht. Was hilft dem beleidigten Gemüthe also, wenn sich die Kunst der Nachahmung noch so sehr verräth? Ihre Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, dass das Uebel wirklich sey, sondern aus der blossen Vorstellung desselben, und



Abb. 13: Paul McCarthy, *Bunker Basement*, 2003, Performance-Fotografie.



Abb. 14: Paul McCarthy und Damon McCarthy, *Pirate Party*, 2005, Performance-Fotografie.

*diese ist wirklich da. Die Empfindung des Eckels ist also allezeit Natur, niemals Nachahmung*⁴⁵⁹.

Zurück zum Körper in McCarthys Arbeit: Zwischenmenschliche Handlungen wie das gemeinsame und gegenseitige Vollschiern mit Flüssigkeiten, die Simulation von Geschlechtsverkehr, Gewaltakten oder intimen Handlungen wie Urinieren oder Defäkieren sind als symbolische „Öffnung“ des Körpers zu verstehen, bedeuten sie doch das im Inneren des Menschen Verborgene. Die Aktionen verweisen auf all jene Tätigkeiten oder Ereignisse, die im Ekel-Schönheitsverständnis durch bestimmte Moralvorstellungen reglementiert, ins Private und Geheime verschoben worden sind und von Bachtin als „Akte des Körperdramas“ bezeichnet wurden:

„Essen, Trinken, die Verdauung (und neben Kot und Urin auch andere Ausscheidungen: Schweiß, Schleim, Speichel), Beischlaf, Schwangerschaft, Entbindung, Wachstum, Alter, Krankheit, Tod, Verwesung, Zerstückelung und Verschlungenwerden durch einen anderen Körper [...]“⁶⁰. „Heimlich, abgesondert, ganz allein für sich“ soll man diesen Tätigkeiten nachkommen, da die „Anwesenheit der Öffentlichkeit zwangsläufig zu einer Ekelreaktion auf allen Seiten“⁶¹ führt.

Doch auch der Überfluss, den McCarthy mit dem massenhaften Einsatz an Nahrungsmitteln und den orgiastischen Performances evoziert und den bereits Kant und Kolnai als Ekelfaktor beschrieben hatten, spielt eine wichtige Rolle. Es ist demnach nicht nur das Zurschaustellen tabuisierter Vorgänge und Substanzen bei McCarthy, die ekelerregend sind, sondern auch das Übermaß – sowohl an tabuisierten Handlungen, als auch verwendeten Substanzen. Performer wie beispielsweise der Figur des „George“ aus *House Boat Party* werden mit literweise Schokoladensirup überschüttet (Abb. 17). Die Flüssigkeit strömt in seinen Mund, er läuft über, die Schokolade bedeckt am Ende sein ganzes Gesicht. Die Assoziation, die der Zuschauer zwischen Schokoladensirup und Exkrementen erstellt, ist nicht der einzige Grund für Ekel. Es ist auch der Überfluss, die Überfüllung mit Genuss, welcher uns ekelt⁶². Wir können nicht umhin, uns in die Figur des Performers zu versetzen und uns angesichts der nicht-enden wollenden Zufuhr an klebrig-süßer Substanz ins Innere des Körpers abzuwenden.



Abb. 15: Paul McCarthy, *Bunker Basement*, 2003, Performance-Fotografie.



Abb. 16: Paul McCarthy und Damon McCarthy, *Pirate Party*, 2005, Performance-Fotografie.

Die abstoßende Qualität von zu viel Nahrung, die Übersättigung mit anhaltender Süße, verkehren den vorangehenden Genuss in sein Gegenteil, ein Phänomen, welches sowohl auf die biologischen, als auch sozialen Funktionen des Eckels zurückzuführen ist. Biologisch gesehen schützt der Ekel so vor einer Überfüllung des Körpers mit Nahrung, welche schädlich sein kann. Doch geht es im Überfluss letztendlich auch um sozial und kulturell genormte Grenzen. Wird

in der einen oder anderen Weise das von der Gesellschaft festgelegte Maß zugunsten eines Extrems verlassen, droht Ent-Grenzung und Desorientierung. In den Extremen wittert der „Hedonismus des Mittelmaßes [...] stets die Gefahr der Auflösung“, sie „weisen auf die unterschwellige Angst vor der amorphen, ungebändigten Natur des Menschen hin“⁶³.

Zudem werden durch die Interaktion und Abgabe von (Körper-) Flüssigkeiten an andere und die Umwelt erneut die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, Körper, Gegenständen und Raum visuell und metaphorisch aufgelöst und verwischt:

*„liquids are a quintessential material. As a metaphor for the primal substances of life- blood, pus, urine, feces, sperm, milk, sweat- these fluids erase the boundary between interiors of the body and the exterior world“.*⁶⁴

Die Körper in McCarthys Performances, sowohl die installativen als auch die menschlichen, verfallen mit dem Fortgang der Aktionen zunehmend, ihr zu Beginn noch definiertes, im Falle der Performer sogar komisch anmutendes Äußeres verändert sich im Laufe der Performances und abstrahiert sich immer mehr. Sie lösen sich sozusagen auf.

Die Abstraktion, die die Körper McCarthys im Zuge der Performances unterlaufen, geht allerdings nicht nur aufgrund der äußeren Deformation und des Zerfalls vonstatten, sondern definiert sich anhand zweier weiterer Aspekte: Zum einen bezieht sie sich auf das Auflösen interpersoneller Grenzen durch das extreme Miteinander-in-Aktion Treten der Performer untereinander und mit ihrer Umgebung, zum Anderen auf die Überschreitung gesellschaftlich und kulturell genormte Grenzen der Moral, Sauberkeit, ultimativ des Ekels. (Abb. 18 und 19)

Die Deformation, Inkorrektheit und der Verfall der Grenzen durch die Abstraktion der komisch-karikaturesken Gestalten zu scheinbar triebhaften, unzivilisierten Schreckgespenstern ist der Weg von Schönheit zu Hässlichkeit und Ekel, den Karl Rosenkranz und auch Michail Bachtin in ihren Untersuchungen über Karikatur und Groteske beschreiben und der bis heute gültig zu sein scheint. McCarthys Performer, wie auch seine Installationskörper, sind in einem steten Prozess, sie sind groteske Körper, wie sie Bachtin defi-

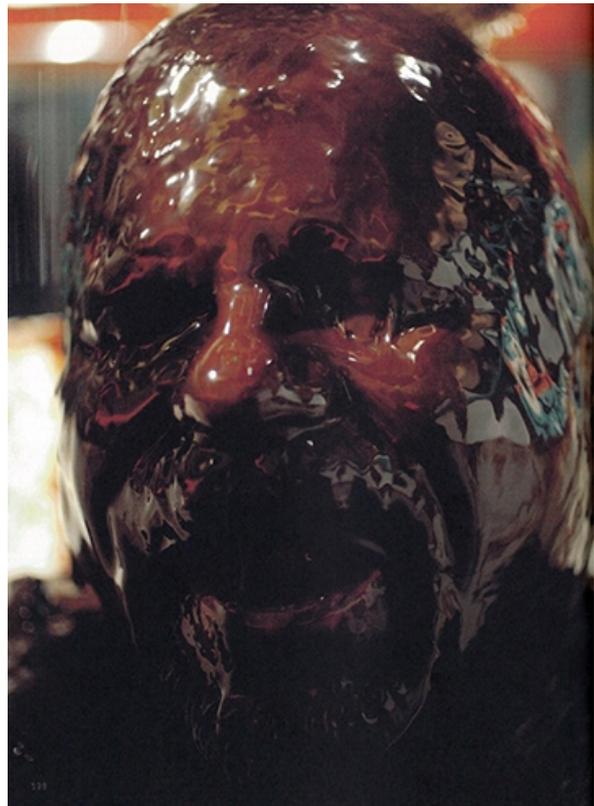


Abb. 17: Paul McCarthy und Damon McCarthy, *Houseboat Party*, 2005, Performance-Fotografie.

nierte, „in the act of becoming [...] never finished, never completed“⁶⁵. Sie wachsen über sich hinaus, verschlingen ihre Umwelt und werden von ihr verschlungen. Damit stehen sie natürlich im Gegensatz zu Winkelmanns idealschönen Körpern, deren Form, wir erinnern uns, „ununterbrochene Teile“ hat und von einer flüssigen Linie umschlossen ist.

Schmutz und Faszination

Ein Angriff auf die Grenzen des Körpers — in McCarthys Fall sowohl des menschlichen wie auch des installativen — und seine Öffnung bedeuten das Sichtbarmachen des „schmutzigen“ Inneren, der archaischen Triebhaftigkeit und erweckt die Angst vor der Freisetzung zerstörerischer, mit Hilfe des Ekels kontrollierter, Kräfte, die eine Gefahr für die gesellschaftliche Ordnung darstellen.⁶⁶ Mit seinen Körperkonstruktionen bewegt sich McCarthy dabei natürlich eng an Mary Douglas' bekannter Theorie, in welcher ein reiner, geschlossener Behälter-Körper repräsentativ für eine funktionierende soziale Ordnung steht. Umgekehrt bedeutet dies: „Dirt offends against order“⁶⁷.

Demnach sind Reflexionen über Schmutz zugleich immer Reflexionen über das Verhältnis von Ordnung und Unordnung, Form und Formlosigkeit, Leben und Tod⁶⁸. Bei Gefährdung des funktionierenden Systems greifen die Reinheits- und Unreinheitsschlüssel als zusätzliche Richtlinien, um die Ordnung wieder zu gewährleisten. Übertragen auf den Körper, den Mary Douglas als Repräsentant für die soziale Ordnung einsetzt, sind die Punkte, an welchen der Körper mit seiner Umwelt in Verbindung tritt, seine Ränder und Öffnungen, entsprechend auch jene Punkte, an denen man in eine soziale Einheit eintritt oder sie verlässt. Sie sind die Zonen, die von Unordnung am meisten bedroht sind.

Der Ekel tritt bei McCarthy in seiner ganzen Vielschichtigkeit zutage. In der Rezeption der Werke bedeutet dies, dass Arbeiten wie *Houseboat*, *Pirate Project* oder *WS* unsere, durch Ekel geschützten, persönlichen und gesellschaftlichen Grenzen übertreten. Damit sehen wir uns in unserer sozialen Identität und Zugehörigkeit herausgefordert und wännen die gesellschaftliche Ordnung in Gefahr. Der Ekel greift in dem Versuch, unsere Ordnung, unsere Grenzen wieder herzustellen.

Besonders schwierig bei der Auseinandersetzung mit ekelhafter Kunst wie der McCarthys ist natürlich die Tatsache, dass es sich beim Ekel um eine systemkonforme Reaktion handelt, die eigene Reaktion also immer mit den (vermeintlichen oder realen) Erwartungen des sozialen Umfelds abgeglichen wird. Doppelt erschwert wird dies durch die eingangs erwähnte Ambivalenz des Ekels. Der intuitiven Ablehnung wohnt nämlich im selben Moment eine latente Anziehung inne: der Gegenstand des Ekels hat, so Kolnai, einen „Hang zum Versteckten, Verborgenen, Mehrschichtigen, Undurchdringlichen und Unheimlichen [...], wie andererseits zu Schamlosigkeit, Aufdringlichkeit und Anlockung der Versuchung“⁶⁹. Grund dafür ist die Tatsache, dass der körperbasierte Ekel sich auf empfindliche Punkte unseres biologischen Daseins bezieht, deren Verlockungen durch Erziehung und Sozialisation verdrängt werden: kindliche (Spiel-) Triebe, Körperfunktionen, Sexualität, Gewalt, sogar Tod. Hinsichtlich dieser Triebe zieht der Ekel eine Grenze – durch die er den Menschen von ihnen zwar absetzt,



Abb. 18: Paul McCarthy und Damon McCarthy, *Houseboat Party*, 2005, Performance-Fotografie.

ihm im selben Moment aber die Existenz dieses dunklen, anstößigen „Anderen“ verrät und ihn zu ihm hinzieht. Tabus hinsichtlich dieses, uns biologisch nahen, „Anderen“ zu übertreten, ist verlockend und birgt das Versprechen von Lust, gepaart mit Furcht, die als Reaktion auf die Kraft des Reizes entsteht.

Sich kontrolliert dem Ekel auszusetzen erwirkt, ganz wie in der aristotelischen Katharsis, eine emotionale Auseinandersetzung mit der eigenen Person und der Umwelt. Führen wir uns einen Moment die Unterhaltungsmedien oder auch Programme wie die Körperwelten-Ausstellungen vor Augen, wird deutlich, dass dies durchaus eine gesellschaftlich anerkannte und gängige Praxis ist, Ekelpraktiken also in einem festgesteckten Rahmen durchaus salonfähig sind. McCarthy verlässt allerdings diesen gesicherten Rahmen des Ekels; er trägt ihn hinaus aus den Bereichen, in welchem er akzeptiert oder toleriert ist – dem Film, dem Computerspiel, dem Internet, dem SM studio – hin-

ein in die Kunst. Dazu macht er sich zwar die Mittel und Wege der Medien zunutze, welche den Rahmen für gesichertes Ekelerleben bieten, übertreibt und überzieht diesen jedoch.

Selbstverständlich ist es nicht leicht, sich mit Ekel auseinanderzusetzen. Insbesondere nicht in der Kunst, an welche wir zwar eine Reihe von Anforderungen stellen, bestimmt jedoch nicht, dass sie uns mit einer unkontrollierbaren Abwehrreaktion, einem körperlichen wie auch moralischen Dilemma konfrontiert. Doch so sehr ekelhafte Kunst wie die McCarthys schockiert, so bietet sie im selben Moment eine einzigartige Möglichkeit zur Reflektion über selbstverständlich gewordene Mechanismen der westlichen, von Unterhaltungsmedien und Konsum geprägten Gesellschaft und die in ihr festgelegten Dispositionen und Grenzen.

Theodor W. Adorno hatte sich eingehender mit dem sozialen Aspekt, der dem „latenten Inhalt der formalen Dimension hässlich-schön“⁷⁰ innewohnt, auseinandergesetzt und festgestellt, dass die Beschäftigung der Kunst mit dem Hässlichen und dem Ekel darin begründet ist, dass sie mehr sein möchte als schöner Schein und der „Einreihung unter die Konsumgüter durch die vested interests“⁷¹ entgehen will. Die Kunst sperrt sich gegen die Verwaltung der Kulturindustrie, die sie integrieren und ummodellieren will, um den von ihr überlisteten Menschen zufrieden zu stellen, der das kritiklose Leben ungestört weiterleben will. Somit geht es in der Neigung der Kunst zum Ekelhaften oder physisch Widerlichen darum, Kritik zu üben, sich aus dem Status als schmückendes Beiwerk zu erheben und, durch Verletzung der kulturell definierten Ekel-schranken, die Ansprüche des Kulturbetriebs abzustreiten:

Kunst muß das als häßlich Verfemte zu ihrer Sache machen, nicht länger um es zu integrieren, zu mildern oder durch Humor, der abstoßender ist als alles Abstoßende, mit seiner Existenz zu versöhnen, sondern um im Häßlichen die Welt zu denunzieren, die es nach ihrem Bilde schafft und reproduziert [...].⁷²

Die Kunst kann, indem sie das Hässliche sichtbar macht, den Scheincharakter der Realität aufzeigen; an diesem, seiner Macht, misst sich denn auch die Stär-



Abb. 19: Paul McCarthy und Damon McCarthy, *Pirate Party*, 2005, Performance-Fotografie.

ke, mit der die Kunst arbeiten muss, um Wirkung zu erzielen⁷³.

Diese Theorie ist denn auch zutreffend auf die sozialkritischen Arbeiten Paul McCarthys. Wie auch ihm wird vielen Künstlern, die sich in ihrem Werk mit Ekel beschäftigen, eine absichtliche Provokation vorgeworfen. Diese Provokation mag nicht die primäre Absicht des Künstlers sein, vielmehr im Rezipienten entstehen, der sich durch Aspekte des Ekelhaften oder Obszönen in seinem kulturellen Status angegriffen fühlt. Dennoch ist sie in beiden Fällen tatsächlich unabdingbar, wenn es, wie Lothar Penning konstatiert, darum geht, dass „das Werk nicht auf dem Wege der Ästhetisierung der im Grunde gesellschaftlich irrelevanten Sparte der Kultur fraglos zugeordnet werden kann, als auch damit es nicht nur stimulierend und erregend, sondern tatsächlich obszön, d. h. tabuverletzend wirkt“⁷⁴.

Endnoten

1. Paul McCarthy, in: *Kulturnews*, 6. Januar 2005, zugegriffen im Pressespiegel Haus der Kunst, S. 98.
2. Man könnte sagen, dass es insbesondere Winfried Menninghaus bahnbrechendes Buch *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt am Main 1999, war, welches ein allgemeines Bewusstsein für und Interesse am Ekel ausgelöst hat. Der wichtigste Ekelforscher bis dato ist Paul Rozin, welcher mit Jonathan Haidt und Clark R. McCauley intensiv zum Thema publiziert und kontinuierlich zum Verständnis der psychologischen Mechanismen des Ekels beiträgt. Siehe beispielsweise den Eintrag zum Ekel im *Handbook of Emotions*, hg. v. Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett, New York 2008, S. 757-776, welcher ebenfalls eine umfassende Bibliographie Rozins und anderer Autoren zum Thema enthält. Als ich 2005 begann, den Ekel in der Kunst zu erforschen, waren es neben Menninghaus' Werk hauptsächlich Lothar Pennings Dissertationsschrift *Kulturgeschichtliche und sozialwissenschaftliche Aspekte des Ekels*, (Johannes-Gutenberg Universität Mainz 1984) und Christine Pernlochner-Küglers *Körperscham und Ekel – wesentliche menschliche Gefühle*, Münster 2004, welche sich eingehender mit dem Thema auseinandersetzen. Kurz vor Menninghaus hatte William Ian Miller im englischsprachigen Raum *The Anatomy of Disgust*, Harvard 1997, publiziert. In den letzten Jahren gab es eine Reihe von Veröffentlichungen im natur- aber auch sozialwissenschaftlichen Bereich, welche diese grundlegende Forschung jedoch kaum zu erweitern vermochten. Siehe etwa Daniel Kelly, *Yuck: The nature and moral significance of disgust*, Cambridge 2011, Colin McGinn, *The Meaning of Disgust*, New York 2011. Auch zu nennen ist Robert Rawdon Wilson, *The Hydra's Tale: Imagining Disgust*, Edmonton 2002. Im Bereich der Geisteswissenschaften hat sich Carolyn Korsmeyer mit Ekel beschäftigt: *Savoring Disgust. The Foul and Fair in Aesthetics*, New York 2011.
3. Menninghaus 1999, *Ekel*, S. 13-14.
4. Menninghaus 1999, *Ekel* S. 7, 134.
5. Charles Darwin, „Disdain, Contempt, Disgust, Guilt, Pride, Helplessness, Patience, Affirmation and Negation“ in *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Chicago 1965, S. 253-277; Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1796/1797), hg. v. Reinhardt Brandt, Hamburg 2000, S. 48.
6. Kant 2000, *Anthropologie*, S. 48.
7. Charles Richet, *Les causes du dégoût*, in: Richet, *L'homme et l'intelligence. Fragments de physiologie et de psychologie*, Paris 1884, S. 41-84.
8. Penning 1984, *Aspekte des Ekels*, S. 153.
9. Vgl. Pernlochner-Kügler 2004, *Körperscham*, S. 26.
10. Charakteristischstes Beispiel hierfür ist der unbefangene Umgang von Kleinkindern mit Exkrementen oder Sexualorganen. Die oftmals lustvolle Auseinandersetzung muss im Laufe des Heranwachsendens den Prämissen der Schönheit, Reinlichkeit und Ordnung, die die westliche Kultur kennzeichnen, weichen. Ekel und Ekelfaktoren sind kulturell geprägt, somit kann was in einer Kultur als ekelhaft gilt, in einer anderen durchaus etwas alltägliches sein.
11. Penning 1984, *Aspekte des Ekels*, S. 66, 153.
12. Vgl. Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1980), übers. v. Leon S. Roudiez, New York 1982, S. 3-4.
13. Kristeva 1982, *Powers of Horror*, S. 13.
14. Kristeva 1982, *Powers of Horror*, S. 2. Auch Georges Bataille beschäftigte sich mit diesem Phänomen in *Die Erotik*, übersetzt und herausgegeben von Gerd Bergfleth, München 1994, insbesondere S. 59.
15. Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* (1881), in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Band 9, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980, S. 471.
16. Johann Joachim Winckelmann, *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst* (1759), in *Werke in einem Band*, hg. v. Helmut Holtzhauer, Berlin/Weimar, 1969, S. 38-47, S. 41.
17. Vgl. Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), in: *Werke in einem Band*, hg. v. Helmut Holtzhauer, Berlin/ Weimar 1969, S. 179-313, S. 207-208.
18. Winckelmann 1969, *Kunst des Alterthums*, S. 206.
19. Winckelmann 1969, *Kunst des Alterthums*, S. 206.
20. Winckelmann 1969, *Kunst des Alterthums*, S. 221.
21. Vgl. Winckelmann 1969, *Kunst des Alterthums*, S. 222.
22. Winckelmann 1969, *Kunst des Alterthums*, S. 193.
23. Aurel Kolnai, *Der Ekel* (1929), in: Edmund Husserl (Hg.): *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Band 10, Tübingen 1987, S. 515-569, S. 536.
24. Vgl. Kolnai 1987, *Ekel*, S. 537.
25. Kolnai 1987, *Ekel*, S. 524.
26. Kant 2000, *Anthropologie*, S. 166.
27. Kant 2000, *Anthropologie*, S. 166.
28. Vgl. Kolnai 1987, *Ekel*, S. 545.
29. Kristeva 1982, *Powers of Horror*, S. 4. Siehe zum moralischen Ekel auch Rozin et al, *Body, Psyche, and Culture: The Relationship between Disgust and Morality*, in: *Psychology and Developing Societies* 9, 1 (1997), S. 108-131.
30. Man denke nur an Hieronymus Boschs *Garten der Lüste* (1503-1515), Matthias Grünewalds *Isenheimer Altar* (1512-1516), Caravaggios *Der ungläubige Thomas* (um 1600) oder Artemisia Gentileschis *Judith und Holofernes* (ca. 1620).
31. Vgl. Winfried Menninghaus, *Ekel. Vom negativen Definitionsmodell des Ästhetischen zum „Ding an sich“*, in: *Grenzwerte des Ästhetischen*, hg. v. Robert Stockhammer, Frankfurt am Main 2002, S. 44-57, S. 45.
32. Vgl. Moses Mendelssohn, *82. Literaturbrief* (1759-1765), in: *Gesammelte Schriften*, Jubiläumsausgabe, Band 5, I, hg. v. Eva Engel, Stuttgart 1991, S. 130-137, S. 131.
33. Mendelssohn 1991, *Literaturbrief*, S. 131.
34. Kant 2000, *Anthropologie*, S. 156.
35. Karl Rosenkranz, *Die Ästhetik des Hässlichen* (1853), hg. v. Dieter Kliche, Leipzig 1996, S. 7.
36. Vgl. Rosenkranz 1996, *Ästhetik des Hässlichen*, S. 50.
37. Rosenkranz 1996, *Ästhetik des Hässlichen*, S. 57.
38. Rosenkranz 1996, *Ästhetik des Hässlichen*, S. 251.
39. Rosenkranz 1996, *Ästhetik des Hässlichen*, S. 252.
40. Rosenkranz 1996, *Ästhetik des Hässlichen*, S. 255.
41. Vgl. Rosenkranz 1996, *Ästhetik des Hässlichen*, S. 258-259..
42. Selbstverständlich sind Freuds Theorien umstritten und veraltet, doch erscheint seine Überlegung zum Ekel in der Kunst erwähnenswert. Vgl. Sigmund Freud, *Der Dichter und das Phantasieren* (1908), in *Gesammelte Werke*, Band 7, hg. v. Anna Freud, Frankfurt am Main 1941, S. 213-223, S. 220-221.
43. Menninghaus 2002, *Definitionsmodell des Ästhetischen*, S. 56.
44. Vgl. Dietmar Rübel, „American Food“. *Nahrungsmittel, Schmutz und Ekel bei Paul McCarthy*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 3, 2002 (6 Seiten), www.kunsttexte.de, S. 3.
45. Stephanie Rosenthal, *Paul McCarthy LaLaLand Parodie Paradies. How to use a failure*, in: München, Haus der Kunst, *Paul McCarthy. LaLaLand Parodie Paradies*, hg. v. Stephanie Rosenthal, Ostfildern-Ruit 2005, S. 130-147, S. 138.
46. Lisa Phillips, „Paul McCarthy's theater of the body“, in: New Museum of Contemporary Art New York, *Paul McCarthy*, hg. v. Lisa Phillips, Ostfildern-Ruit 2001, S. 2-5, S. 5.
47. Siehe weiterführend: Pernlochner-Kügler 2004, *Körperscham*, S. 202-204.
48. Rübel 2002, *American Food*, S. 3.
49. Penning 1984, *Aspekte des Ekels* 1984, S. 248.
50. Phillips 2001, *Theater of the Body*, S. 5.
51. Benjamin Weissman, „Paul McCarthy“, in *Bomb Magazine*, 84, Sommer 2003, <http://bombmagazine.org/article/2564/paul-mccarthy>, 11. Mai 2016.
52. Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übers. v. Gabriele Leupold, hg. v. Renate Lachmann, Frankfurt am Main 1987, S. 358. Bachtin schrieb *Rabelais* als Dissertationstext bereits 1940. Erstmals publiziert wurde er in veränderter Form erst 1965.
53. Bachtin 1987, *Rabelais*, S. 358.
54. Bachtin 1987, *Rabelais*, S. 359.
55. Bachtin 1987, *Rabelais*, S. 358.
56. Bachtin 1987, *Rabelais*, S. 357-358.
57. Rübel 2002, *American Food*, S. 3.
58. Dies ist in wissenschaftlichen Experimenten nachgewiesen worden. Bei einem Versuch Paul Rozins weigerten sich viele der Teilnehmer Orangensaft, der in einer neuen sterilen Urinflasche angeboten wurde, zu trinken oder Schokoladenpudding, der in der Form von Hundekot auf dem Teller angerichtet worden war, zu sich zu nehmen. Siehe Rolf Degen, *Nicht nur Verdorbenes macht Angst*, in: *Tabula*, no 2, April 2005.
59. Mendelssohn 1991, *Literaturbrief*, S. 132.
60. Bachtin 1987, *Rabelais*, S. 359.
61. Penning 1984, *Aspekte des Ekels*, S. 174.
62. Vgl. Kant 2000, *Anthropologie*, 2000, S. 166.

63. Penning 1984, *Aspekte des Ekels*, S. 174. Dietmar Rübels *Essay „American Food“- Nahrungsmittel, Schmutz und Ekel bei Paul McCarthy* ist eine exzellente Studie zu diesem Thema.
64. Phillips 2001, *Theater of the Body*, S. 5.
65. Bachtin 1987, *Rabelais*, S. 317.
66. Vgl. Rübels 2002, *American Food*, S. 2.
67. Mary Douglas, *Purity and Danger*, London 1966. S. 2.
68. Vgl. Douglas 1966, *Purity*, S. 3-5.
69. Kolnai 1987, *Ekel*, S. 530.
70. Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 78.
71. Adorno 1970, *Ästhetische Theorie*. S. 32.
72. Adorno 1970, *Ästhetische Theorie*. S. 78-79.
73. Vgl. Adorno 1970, *Ästhetische Theorie*. S. 143-144.
74. Penning 1984, *Aspekte des Ekels*, S. 328.

Bibliographie

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970.

Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übers. v. Gabriele Leupold, hg. v. Renate Lachmann, Frankfurt am Main 1987.

Georges Bataille, *Das theoretische Werk in Einzelbänden Die Erotik*, übers. v. Gerd Bergfleth, München 1994.

Charles Darwin, *The Expression of the Emotions of Man and Animals*, Chicago 1965.

Rolf Degen, *Nicht nur Verdorbenes macht Angst*, in: *Tabula*, Band 2, 2005, S. 4-7.

Mary Douglas, *Purity and Danger: an analysis of concepts of pollution and taboo*, New York 1966.

Sigmund Freud, *Der Dichter und das Phantasieren* (1908), in: *Gesammelte Werke*, Band 7, hg. v. Anna Freud, Frankfurt am Main 1941.

Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1796/1797), hg. v. Reinhardt Brandt, Hamburg 2000.

Daniel R. Kelly, *Yuck! The nature and moral significance of disgust*, Cambridge 2011.

Aurel Kolnai, *Der Ekel* (1929), in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Band 10, hg. v. Edmund Husserl, Tübingen 1987.

Carolyn Korsmeyer, *Savoring Disgust: the foul and the fair in aesthetics*, New York 2011.

Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1980), übers. v. Leon S. Roudiez, New York 1982.

Paul McCarthy, in: *Kulturnews*, 6. Januar 2005, zugegriffen im Prespiegel Haus der Kunst S. 98.

Colin McGinn, *The Meaning of Disgust*, New York 2011.

Moses Mendelssohn, *82. Literaturbrief* (1759-1765), in: *Gesammelte Schriften*, Band 5, Heft I, hg. v. Eva Engel, Stuttgart 1991.

Winfried Menninghaus, *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt am Main 1999.

Winfried Menninghaus, *Ekel. Vom negativen Definitionsmodell des Ästhetischen zum ‚Ding an sich‘*, in: *Grenzwerte des Ästhetischen*, hg. v. Robert Stockhammer, Frankfurt am Main 2002.

William Ian Miller, *The Anatomy of Disgust*, Cambridge 1997.

Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* (1881), in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Band 9, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980.

Lothar M. Penning, *Kulturgeschichtliche und sozialwissenschaftliche Aspekte des Ekels*, (Dissertationsschrift, Johannes Gutenberg Universität), Mainz 1984.

Christine Pernlochner-Kügler, *Körperscham und Ekel – wesentliche menschliche Gefühle*, Münster 2004.

Lisa Phillips, *Paul McCarthy's theater of the body*, in: *New Museum of Contemporary Art, New York, Paul McCarthy*, hg. v. Lisa Phillips, Ostfildern 2001.

Charles Richet, *Les causes du dégoût*, in: *L'homme et l'intelligence. Fragments de physiologie et de psychologie*, hg. v. Charles Richet, Paris 1884.

Karl Rosenkranz, *Die Ästhetik des Hässlichen* (1853), hg. v. Dieter Kliche, Leipzig 1996.

Stephanie Rosenthal, *Paul McCarthy LaLaLand Parodie Paradies „How to use a failure“*, in: München, Haus der Kunst, *Paul McCarthy. LaLaLand Parodie Paradies*, hg. v. Stephanie Rosenthal, Ostfildern-Ruit 2005.

Paul Rozin, *Body, Psyche, and Culture: the Relationship between Disgust and Morality*, in: *Psychology and Developing Societies*, Band 9, Heft 1, 1997, S. 107-132.

Paul Rozin, Jonathan Haidt und Clark R. McCauley, *Disgust*, in: *Handbook of Emotions*, hg. v. Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett, New York 2008, S. 757-776.

Dietmar Rübels, *„American Food“. Nahrungsmittel, Schmutz und Ekel bei Paul McCarthy*, in: *kunsttexte.de*, Band 4, 2002, S. 1-6.

Benjamin Weissman, *Paul McCarthy*, in: *Bomb Magazine*, Band 84, 2003.

R. Rawdon Wilson, *The Hydra's Tale: imagining disgust*, Edmonton 2002.

Johann Joachim Winckelmann, *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst* (1759), in: *Werke in einem Band*, hg. v. Helmut Holtzhauser, Berlin/Weimar 1969.

Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), in: *Werke in einem Band*, hg. v. Helmut Holtzhauser, Berlin/Weimar 1969.

Abbildungen

Abb. 1 - 19: Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Hauser & Wirth.

Abb. 1: © Paul McCarthy und Damon McCarthy, Photo: Wilfried Petzi.

Abb. 2: © Paul McCarthy.

Abb. 3: © Paul McCarthy und Damon McCarthy.

Abb. 4: © Paul McCarthy und Damon McCarthy, Foto: Ann-Marie Rounkle.

Abb. 5: © Paul McCarthy und Damon McCarthy.

Abb. 6: © Paul McCarthy und Damon McCarthy.

Abb. 7: © Paul McCarthy und Damon McCarthy, Foto: Ann-Marie Rounkle.

Abb. 8: © Paul McCarthy, Foto: Mike Cram/Karen McCarthy.

Abb. 9: © Paul McCarthy, Foto: Paul McCarthy.

Abb. 10: © Paul McCarthy und Damon McCarthy.

Abb. 11: © Paul McCarthy.

Abb. 12: © Paul McCarthy und Damon McCarthy, Foto: Ann-Marie Rounkle.

Abb. 13: © Paul McCarthy, Foto: Ann-Marie Rounkle.

Abb. 14: © Paul McCarthy und Damon McCarthy.

Abb. 15: © Paul McCarthy, Foto: Ann-Marie Rounkle.

Abb. 16: © Paul McCarthy und Damon McCarthy.

Abb. 17: © Paul McCarthy und Damon McCarthy, Foto: Ann-Marie Rounkle.

Abb. 18: © Paul McCarthy und Damon McCarthy, Foto: Ann-Marie Rounkle.

Abb. 19: © Paul McCarthy und Damon McCarthy, Foto: Ann-Marie Rounkle.

Zusammenfassung

Dieser Aufsatz untersucht die unterschiedlichen Formen des Ekels in den performativen Installationen Paul McCarthys. Spätestens mit der Entdeckung des Körpers als künstlerisches Medium und der Ausweitung des Skulptur- und Installationsbegriffs seit Mitte des 20. Jahrhunderts, ist die Emotion des Ekels zum unumgänglichen Bestandteil, aber auch zum Problem in der Kunstwelt geworden. Kaum eine andere Emotion verursacht eine ähnlich starke Ablehnung im Rezipienten wie der Ekel – dem im selben Moment eine latente Anziehung innewohnt. Ekelhafte Kunst wird zensiert, verlacht, vermieden, oder sogar physisch attackiert. So allgegenwärtig der Ekel in der Kunst geworden ist, so schwierig ist der Umgang mit ihm.

Der Aufsatz präsentiert einen Überblick über die unterschiedlichen Formen des Ekels und seine Funktionen: der biologischen im Sinne einer Abwehr potentiell schädlicher Substanzen und der sozialen, welche der Definition persönlicher und insbesondere sozialer Identität und Zugehörigkeit dient. Im Anschluss werden anhand von Werken wie Paul McCarthys *Piccadilly Circus* (2003), *Pirate Project* (2005), oder *WS* (2013) die Auslöser für Ekel, Reaktion auf Ekel, und Bedeutung der Emotion in der Kunst analysiert. Als generelles Merkmal lässt sich hierbei eine transgressive Kraft, die Überschreitung von physischen und psychischen Grenzen, welche ekelhafter Kunst innewohnt, ausmachen. Diese Überschreitung wird als Bedrohung der sozialen und persönlichen Identität wahrgenommen und mit Ekel abgewehrt. Mit dem Ekel als gesellschaftskonstituierendem Element bieten McCarthys Arbeiten in einzigartiger Weise die Möglichkeit zur Reflektion über unsere westlichen Werte, Moralvorstellungen und Ideale.

Abstract

This essay examines the different manifestations of disgust in Paul McCarthy's performative installation

works. The discovery of the human body as artistic tool as well as expanding definitions of the genres of sculpture and installation since the mid-20th century have introduced disgust as a ubiquitous ingredient of, but also recurring problem in, contemporary art. A uniquely ambivalent emotion, disgust triggers in us an immediate and forceful bodily and psychological rejection paired with a latent sensation of fascination. Disgusting art—difficult to classify, examine, exhibit, or mediate—is thus censored, ridiculed, shunned, or even physically attacked.

The essay will present a survey of the different forms and functions of disgust. Biologically, the emotion prevents us from substances that could be potentially harmful to our system. In its social context, disgust is vital to our definition and sense of social and cultural community, as well as the shaping of our personal and social identities. The transgression of physical and psychological boundaries, which constitutes a recurring element in disgusting art, signifies a threat to our personal and social identities and is thus violently fended off with disgust. Using McCarthy's complex performance and installation works of the last two decades, such as *Piccadilly Circus* (2003), *Pirate Project* (2005), or *WS* (2013), the essay will analyze what triggers disgust, our reactions to it, and its meaning in art. As an emotion that is integral to a functioning society, disgust in McCarthy's work offers a unique way of reflecting on the values, moral standards, and ideals of the Western world.

Autorin

Dr. Anja Foerschner ist Research Specialist am Getty Research Institute (GRI), Los Angeles. Ihre Forschungsschwerpunkte sind moderne und zeitgenössische Kunst, insbesondere der US-Westküste und Osteuropas, der Körper in zeitgenössischer Kunst und Kultur, Performancekunst, Feminist Art und die Emotion des Ekelns in der Kunst. Ihr derzeitiges Forschungsprojekt am Getty Research Institute beleuchtet Dokumentationsstrategien feministischer Performancekünstlerinnen. Außerdem fungiert sie als Kuratorin für die Performances *Motherhood* und *Ljubak* (beide 2016) der serbischen Künstlerin Marta Jovanovic.

Titel

Anja Foerschner, *Ent-Grenzung und Grotleske: Ekel in den performativen Installationen Paul McCarthys*, in: *kunsttexte.de / Sektion Gegenwart*, Nr. 4, 2016 (21 Seiten), www.kunsttexte.de.