

Das Gegenteil von Appetit – Ekel als ästhetische
Erfahrung

Tobias Weilandt

S. 161–171

aus:

Metabolismen

Nahrungsmittel als Kunstmaterial

Herausgegeben von
Isabella Augart und Ina Jessen

Hamburg University Press
Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
Carl von Ossietzky

Veröffentlicht mit Unterstützung der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung
und der Geschwister Dr. Meyer Stiftung

Impressum

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

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

LIZENZ

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.de>). Ausgenommen von der oben genannten Lizenz sind Abbildungen und sonstiges Drittmaterial.

ONLINE-AUSGABE

Die Online-Ausgabe dieses Werkes ist eine Open-Access-Publikation und ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar. Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Online-Ausgabe archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) verfügbar. DOI <https://doi.org/10.15460/HUP.202>

ISBN 978-3-943423-71-6

COVERGESTALTUNG

Hamburg University Press

COVERABBILDUNG

Bildnachweis: Dieter Roth, *Zuckerturm* (Schimmelmuseum), 1994. Fotografie: Heini Schneebeli, 1999
© Dieter Roth Foundation, Hamburg / Courtesy Hauser & Wirth.

SCHRIFT

Alegreya. Copyright 2011: The Alegreya Project Authors (<https://github.com/huertatipografica/Alegreya>). This Font Software is licensed under the SIL Open Font License, Version 1.1. This license is also available with a FAQ at: <http://scripts.sil.org/OFL>

DRUCK UND BINDUNG

Books on Demand – BoD, Norderstedt

VERLAG

Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Hamburg (Deutschland), 2019
<http://hup.sub.uni-hamburg.de>

INHALT

Metabolismen. Zur Einführung <i>Ina Jessen und Isabella Augart</i>	1
Don't be a Chocolate Soldier – künstlerische Positionen zur Nahrungsmittelpolitik in Israel und Palästina <i>Isabelle Busch</i>	11
Einverleibungen – interpikturale Bezugnahmen und intermediale Verfahren durch Lebensmittel in der Gegenwartskunst <i>Fabiana Senkpiel</i>	27
The Pages of Day and Night – von Saatgut-Tresoren und Herbarien in Pia Rönickes Arbeit <i>Magdalena Grüner</i>	41
Plastik. Ein spekulativer Metabolismus <i>Inka Lusic</i>	55
Lebensmittel als Medium und Material in Kunst und Küche <i>Felix Bröcker</i>	65
Entschuldigung – Sie haben da ein totes Tier im Essen <i>Barbara Uppenkamp</i>	81
Die Stadt als Organismus – Atelier van Lieshouts Slave City zwischen Nachhaltigkeitsdiktum und künstlerischer Selbstbefragung <i>Anita Hosseini</i>	99
Geschmacksdifferenzen – Kochen als künstlerische Praxis bei Rirkrit Tiravanija <i>Mirja Straub</i>	115
Sonja Alhäuser. Einverleibungen – Hedonismus als künstlerische Befragung <i>Dirk Dobke</i>	129

hoe schilder hoe wilder – Alkoholkonsum von Malern in den Künstlerviten des Karel van Mander	145
<i>Johanna Moczny</i>	
Das Gegenteil von Appetit – Ekel als ästhetische Erfahrung	161
<i>Tobias Weilandt</i>	
Mapping a World. Zur Tischmatte von Dieter Roth	173
<i>Ina Jessen</i>	
Verfasserinnen und Verfasser	193

Das Gegenteil von Appetit

Ekel als ästhetische Erfahrung

Tobias Weilandt

Die Frage danach, was wir empfinden und erfahren, wenn wir uns Kunstwerke anschauen, ist eine Fragestellung, die in den letzten Jahren eine neue Popularität erfahren hat. Zahlreiche Ansätze verhandeln unterschiedliche *differentia specifica* sogenannter ästhetischer Erfahrungen in Kontrast zu nicht durch Kunst ausgelösten Gefühlen und Empfindungen. Aussichtsreiche Kandidaten, die ein genuines Erleben von Kunst auszeichnen sollen, sind u.a. das interesselose Wohlgefallen (Kant), eine besondere Form der Liebe (Edmund Burke) oder auch die an sich wertvolle Erfahrung eines Kunstobjektes (Gary Iseminger).¹ Auffallend dabei ist, dass diese Merkmale fast durchgehend positiv konnotiert sind. Man könnte den Eindruck gewinnen, dass Gefühle wie Zorn, Angst oder Ekel nichts bei der Kunstbetrachtung zu suchen hätten. Nun schauen wir aber nicht nur Bilder von Claude Lorrain an, sondern auch Bilder und Installationen, die beispielsweise durch mimetische Darstellungen von Verdauungsprozessen oder verschimmelten Lebensmitteln Ekel bei uns auslösen können.² Die Frage, inwiefern beim Ekel von einer (negativen) ästhetischen Erfahrung gesprochen werden kann, werde ich im Folgenden zu klären versuchen. Dabei werde ich in einem ersten Schritt allgemeine Charakteristika des Ekelgefühls abseits von Kunsterfahrungen skizzieren, gefolgt von einer Vorstellung einer kurzen Typologie des Ekels anhand des aktuellen Forschungsstandes. Den Schluss bildet die Bearbeitung der Fragestellungen, inwiefern von einer kunstbezogenen Ekelerfahrung gesprochen

¹ Ein detaillierter Überblick über die Debatte um die unterschiedlichen *Propria* der ästhetischen Erfahrungen findet sich im folgenden Sammelband: Stefan Deines, Jasper Liptow und Martin Seel (Hg.): *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin 2013.

² Insbesondere in der Entwicklungspsychologie wird häufig die These vertreten, der erste Ekel bei Kleinkindern werde von (bitter schmeckender) Nahrung ausgelöst. Einer der bekanntesten Vertreter dieser Behauptung ist Paul Rozin. Vgl. hierzu u.a. Paul Rozin und April E. Fallon: *A perspective on disgust*, in: *Psychological Review* 91.1/1987, S. 23–41.

werden kann, wie sich diese begrifflich fassen ließe und inwiefern sie sich vom herkömmlichen Ekel kategorial unterscheidet.

Was ist Ekel?

Ekel gilt gemeinhin als Abwehrreaktion vor organischen Dingen. Er tritt plötzlich und deutlich spürbar auf. Die heftigste körperliche Reaktion auf den Ekel ist das Erbrechen, dessen Eintreten von verschiedenen Graden des Würgereflexes begleitet ist. Dieser Reflex ist jedoch noch keine substanzielle, sondern nur eine akzidentelle Eigenschaft des Ekelempfindens. So können Übelkeit und Brechreiz auch als Körperreaktionen bei bestimmten Krankheiten auftreten. Mit der Feststellung, Ekel äußere sich in Stufen der Übelkeit, ist das Phänomen bei weitem noch nicht präzise gefasst. Aus evolutionsbiologischer Perspektive lässt er sich als ein Warnsystem verstehen, der uns vor Kontamination mit einem ekeleregenden Objekt, ja sogar vor dem Tod schützen soll.³ Wir erfahren die ungewollte Nähe einer sich uns aufdrängenden Präsenz eines Gegenstandes, die vornehmlich gustatorisch, olfaktorisch und haptisch oder taktil wahrgenommen wird. Aus phänomenologischer Sicht bilden die ekelauslösenden Gegenstände den Verdichtungsbereich des Ekelgefühls, denn um sie herum bildet sich das Gefühl.⁴ Verdichtungselemente sind stets organischer Natur, wie beispielsweise Fäkalien, Erbrochenes, Eiter, Sperma, Wunden, entstellte Organismen und vor allem verschimmelte und verwesende Nahrungsmittel. Insbesondere bei stark verdorbenen Nahrungsmitteln kann der Ekel besonders heftig ausfallen, handelt es sich doch bei Speisen im genießbaren Zustand eben um *Lebensmittel*. Diese erwecken in uns gewöhnlich den Wunsch nach Nähe und Konsumtion. Somit lässt sich sagen, der Ekel ist das Gegenteil des Appetits.

Dort, wo Ekel ausbricht, finden Grenzüberschreitungen statt. Dies kann aus der Perspektive des Sich-Ekelnden die Überschreitung der eigenen, oder die Körpergrenze eines anderen Menschen sein. In ihrer philosophischen Anthologie *Philosophie der Gefühle* (2007) weisen die Autor*innen Demmerling und Landweer auf diese zwei Richtungen der Grenzüberschreitung hin. Erstens: Etwas von außen droht die eigene oder fremde Körpergrenze zu durchdringen oder durchdringt sie sogar. Diese Richtung findet sich insbesondere beim Lebensmittelkel und beim Ekel vor bestimmten Gerüchen, die einen umgeben und drohen durch Mund und Nase in den Körper aufgenommen zu

³ Vgl. u.a. Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M. 1999, S. 30.

⁴ Vgl. Christoph Demmerling und Hilge Landweer: *Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn*, Stuttgart / Weimar 2007, S. 93.

werden. Diese Richtung von außen nach innen kann jedoch auch dann beobachtet werden, wenn andere Menschen sich Substanzen einverleiben, vor denen es uns selbst ekelt. Die zweite Richtungsoption liegt vor, wenn sich etwas seinen Weg von innen nach außen bahnt. Bluten und Erbrechen sind Beispiele für die ungewollte Überschreitung der eigenen Körpergrenze von innen nach außen. Auch hierbei werden wir durch das Bluten und Erbrechen anderer gleichermaßen affiziert.⁵ Das „gewöhnliche Sich-Ekeln“⁶, als eine Grundform des körperlich affizierten Ekelns, bedarf eines oder mehrerer äußerer Anlässe. Hierbei handelt es sich um Vorkommnisse, die vermittelt durch den Seh-, Tast-, Geruchs- oder Geschmackssinn Ekel bei einem Subjekt auslösen. Ekel bedarf grundsätzlich eines Subjektes, da er empfunden werden muss und es einen Ekel an sich nicht gibt. Hierdurch offenbart sich sein Merkmal der Leibgebundenheit. Dieses zeigt sich laut dem Philosophen Aurel Kolnai in den genannten physischen Reaktionen des Würgereflexes und des Brechreizes.⁷ Kolnai zählt, in seiner für die Diskussion über das Phänomen des Degoutanten maßgebenden Schrift *Ekel, Hochmut, Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle* (1929), die durch Ekel affizierbaren Sinne auf, wobei der Geschmackssinn aus physiologischen Gründen im Geruchssinn aufgehe:

Sehen, Tasten, Riechen erfassen die materiellen Gegenstände von verschiedenen Seiten her und jedes von ihnen unter einer unüberschreitbaren Wissensbegrenzung, doch alle mit einer dem Hören ganz fremden Unmittelbarkeit; Figur und Farbe, Oberfläche und Konsistenz, Geruch und Geschmack gehören in ungleich mehr konstitutivem Sinne dem Wahrnehmungsgegenstände als seine ‚Stimme‘, das von ihm ‚verursachte‘ Geräusch. [...] Aller Hörekel ist zum guten Teil ‚moralischer Ekel‘.⁸

Ekel wird demzufolge weniger durch den Hörsinn, wohl aber über unsere anderen Sinne ausgelöst. Weiche und schleimige Konsistenzen können ebenso Ekel verursachen, wie starke und stechende Gerüche. Bestimmte Farben können uns sogar anwidern. Es ist auch Kolnai, der eine Hierarchisierung der Sinne formuliert, die sich derart etabliert hat, dass sich nachfolgende Untersuchungen häufig auf diese Reihung berufen: An erster Stelle stünde der Geruchssinn als „Stammesort des Ekelns“⁹ gefolgt vom Tastsinn: „An zweiter Stelle scheint zweifellos der Tastsinn zu folgen: auch dieser ist noch intimer als das Gesicht, in gewissem Sinne noch mehr nahebetonend –

⁵ Ebd., S. 95–96.

⁶ Ulrich Diehl: *Lebenskel, Sinnkrise und existentielle Freiheit. Philosophische Bemerkungen zu Jean-Paul Sartres Roman Der Ekel*, in: Hermes A. Kick (Hg.): *Ekel. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten*, Hürtgenwald 2003, S. 67.

⁷ Vgl. Aurel Kolnai: *Ekel. Hochmut. Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle*, Frankfurt a.M. 2007, S. 9.

⁸ Ebd., S. 25–26.

⁹ Ebd., S. 26.

obwohl nie eine so intime Nähe suggerierend – als der Geruchssinn.¹⁰ Der Sehsinn, und damit der letzte Typ in der Hierarchie, vermittele einen Gegenstand genauer und umfassender als die anderen Sinne, als Auslöser von Ekel sei er aber eher gering zu schätzen.¹¹ Der Ekel, ausgelöst allein durch den Sehsinn, muss gegenüber den Geruchs-, Geschmacks- und Tastempfindungen tatsächlich sehr viel schwächer sein, denn die Gefahr der Kontamination ist beim bloßen Sehen stark verringert, wenn nicht letztendlich bloß eine Einbildung oder, wie in einigen Fällen, Resultat von Assoziationen. Im Falle des Ekels durch visuelle Betrachtung liegt deshalb eine sehr abgeschwächte Bedrohung der eigenen Körpergrenze vor, ganz gleich ob von innen nach außen oder außen nach innen. Dem Ekel durch räumlich vor uns liegende Objekte können wir unterschiedlich begegnen. Reagieren wir abwehrend, stehen uns Verhaltensoptionen wie Weggehen, Augen verschließen, Zuhalten der Nase und Kontaktvermeidung zur Auswahl. Laut Kolnai sei ein häufiges Verhalten, um den Ekel zu vermeiden, nicht das bloße Wegschauen oder Weggehen, sondern die schnelle Beseitigung des Ekel erregenden Objektes.¹² Wir können aber auch versuchen, den Ekel zu überwinden. Dies wird uns umso eher gelingen, als wir durch wiederholtes Aussetzen unseres Körpers in bestimmte Situationen den Ekel nicht mehr als so stark empfinden können. So wird es uns ermöglicht, bestimmte berufliche, elterliche sowie andere verwandtschaftliche aber auch mitmenschliche Aufgaben zu bewältigen, wie zum Beispiel Pflegeaufgaben. Wir sind in der Lage, durch Training den physischen Ekel zu überwinden.

Eine kleine Typologie des Ekels

Ekel ist ein fest in unserer Natur verankertes Gefühl. Es ist ubiquitär, denn es findet sich in allen menschlichen Kulturen wieder, auch wenn dessen Auslöser kulturell verschieden sein können.¹³ Gleichwohl das Phänomen des Ekels starke biologische Wurzeln trägt, sollte es nicht als ein irgendwie geartetes primitives Gefühl klassifiziert wer-

¹⁰ Ebd., S. 27.

¹¹ Ebd., S. 27–28.

¹² Hierin unterscheidet sich laut Kolnai der Ekel vom Gefühl der Angst. Ängstigen wir uns, versuchen wir unseren Körper aus der Gefahrenzone zu schaffen. Beim Ekel sind wir eher gewillt, die Gefahrenquelle zu beseitigen. Vgl. ebd., S. 18.

¹³ Eine ganze Reihe psychologischer und anthropologischer Untersuchungen liegen vor, die diese Universalitätsthese bestätigen. Klassiker sind die Ausführungen zum Begriff der *basic emotions*, wie Ekel eines ist bei Paul Ekman: Darwin and facial expression: A century of research in review, New York 1973 und die Untersuchungen zum Phänomen des *core disgusts* bei Paul Rozin, Jonathan Haidt und Clark R. McCauley: Disgust, in: Michael Lewis, Jeanette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett (Hg.): Handbook of emotions. New York 2008, S. 757–776.

den, denn er affiziert uns in mannigfaltiger Weise. Dass der Ekel trotz seiner biologischen und zugleich kulturellen Verortung ein vielgestaltiges Gefühl ist, zeigt ein Blick in die Wissenschafts- und Kulturgeschichte. Hier finden sich vielzählige Untersuchungen aus unterschiedlichen Disziplinen, die dem Ekel auf die Spur zu kommen versuchen. Dabei sticht besonders die bereits genannte Abhandlung *Ekel, Hochmut, Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle* des Philosophen Aurel Kolnai aus dem Jahre 1929 heraus. Er lieferte die erste umfangreiche Untersuchung des Ekel-Phänomens. Seine herausgearbeiteten Eigenschaften des Ekels sind bis heute weitestgehend unwidersprochen und bilden die Ausgangslage vieler nachfolgender Untersuchungen.¹⁴

Eines der Resultate dieser langjährigen Beschäftigung mit dem Ekel ist eine detaillierte Typologie des Degoutanten. Zu nennen seien hier vor allem der „Überdrussekel“¹⁵ bei Aurel Kolnai, der „prohibitive Ekel“¹⁶ bei Winfried Menninghaus sowie der „Lebensekel“¹⁷ und das bereits genannte „gewöhnliche Sich-Ekeln“¹⁸ in den literaturwissenschaftlichen Untersuchungen von Ulrich Diehl. Der Überdrussekel stellt sich ein, wenn wir ein Zuviel von etwas erfahren, beispielsweise das Hören eines Musikstückes. Der prohibitive Ekel hingegen bricht die Konsumtion von Speisen und ähnlichem ab, bevor sich ein Überdrussekel überhaupt erst einstellen kann. Dem Lebensekel können wir hingegen nicht fliehen, und seine Ursache ist das Leben selbst. Das gewöhnliche Sich-Ekeln hat demgegenüber eine konkrete Ursache: das Ungenießbare, wie Schimmel, Kot und Körperflüssigkeiten. Zur groben Unterteilung der genannten Gestalten des Ekels sollen die zwei Kategorien „moralisch“ und „physisch“ dienen. Der Lebensekel und der Überdrussekel wären dabei auf der Seite der moralischen Ekelformen einzuordnen, das Sich-Ekeln und der prohibitive Ekel hingegen lassen sich als eine einheitliche physische Klasse begreifen. Trotz dieser umfangreichen Bearbeitung des Ekelphänomens wurde die Frage, inwiefern es eine kunstbezogene Ekelerfahrung geben kann, bisher zumeist nur gestreift. Oftmals sind es nur vereinzelt und elliptische Überlegungen darüber, wie Kunstwerke Ekel auslösen können. Wenige moderne Ausnahmen bilden hier die Überlegungen der Literaturwissenschaftler*innen Thomas Anz, Winfried Menninghaus und Julia Kristeva sowie der Kunsthistorikerin Claudia Reiß. Menninghaus legte fraglos die bisher materialreichste Bearbeitung des Themas vor und zeichnet eine umfassende Kulturgeschichte des Ekels. Anz hingegen beschränkt sich in seinen Ausführungen allein auf die Wirkung des Ekels im literarischen

¹⁴ Zu nennen sind hier insbesondere Menninghaus 1999; Thomas Anz: *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*, München 1998; Thomas Anz: *Unlust und Lust am Ekelhaften in Literatur und Kunst*, in: Hermes A. Kick (Hg.): *Ekel. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten*, Hürtgenwald 2003.

¹⁵ Kolnai 2007, S. 19.

¹⁶ Menninghaus 1999, S. 30.

¹⁷ Diehl 2003, S. 67.

¹⁸ Ebd.

Kontext. Zwar votieren beide für ein Ekelempfinden, das durch Literatur und Kunst verursacht wird, berühren dabei aber kaum die Frage, wie denn ein solches Phänomen begrifflich zu fassen sei. Eine genuin kunsthistorische Untersuchung zum Ekel-Phänomen legte im Jahre 2007 Claudia Reiß vor, die aber in ihrer Dissertation *Ekel. Ikonografie des Ausgeschlossenen* eine kulturhistorische Genealogie des Ekels formulierte und hier die Möglichkeit und die begriffliche Ausbildung eines kunstbezogenen Ekels nur grob skizziert. Julia Kristeva formulierte mit dem Begriff des „Abjekten“ (*Abject*)¹⁹ einen *umbrella term* des Ekelerregenden. Auch bei Kristeva finden sich meines Wissens keine systematischen Überlegungen zur Frage nach einem genuin durch Kunst ausgelösten Ekel. Wir betreten also beinahe Neuland, wenn wir uns fragen, ob es eine kunstbezogene Ekelerfahrung gibt und durch welche Merkmale sie sich auszeichnet. Im Folgenden werde ich versuchen, diese Lücke zumindest ansatzweise zu schließen. Leitend für meinen Gedankengang ist die These, dass mindestens ein kategorischer Unterschied auszumachen ist, mit Hilfe dessen sich ein kunstbezogener Ekel von seinem nicht-kunstbezogenen Pendant abgrenzen lässt. Aufgabe wird es also sein, zumindest ein Merkmal zu identifizieren, anhand dessen ein wesentlicher Unterschied formuliert und dadurch eine klare Trennung beider Formen vollzogen werden kann. Wenn ich im Folgenden vom Ekel als (negative) ästhetische Erfahrung spreche, so meine ich stets den physischen Ekel und nicht sein moralisches Gegenstück.

Gibt es einen kunstbezogenen Ekel?

Hinsichtlich der Charakteristika des physischen Ekels, verursacht durch real präsente Gegenstände, herrscht Einigkeit. Die aufgezählten Merkmale lassen ein klares Bild des physischen Ekels entstehen. Wie lässt sich nun aber der nicht-kunstbezogene Ekel von seinem kunstbezogenen Gegenstück wesentlich unterscheiden? Mit dem Ekel im Kunstkontext meine ich eine Ausgestaltung dieses Gefühls, das durch Bilder ausgelöst wird, die konkrete und „naturalistische“ Darstellungen von ekelerregenden Dingen zeigen. Wenn ich im Folgenden also von Bildern spreche, dann meine ich solcherlei materielle und externe Repräsentationen, die wir gemeinhin als Abbilder der Wirklichkeit bezeichnen. Unbestritten ist der Sachverhalt, dass kunstbezogener Ekel die gleichen körperlichen Reaktionen auslöst, wie bei tatsächlich vorliegenden Dingen. So meint beispielsweise Claudia Reiß:

¹⁹ Webseite des College of Liberal Arts and Sciences, <http://users.clas.ufl.edu/burt/touchyfeelingsmalicious/objects/Kristevapowersofhorrorabjection.pdf> (Zugriff am 10.07.2018), S. 10.

Ekelerreger ist das Kunstwerk, welches durch seine Betrachtung in die Nähe des Rezipienten rückt. Insofern bildet die Kunstbetrachtung als Sachverhaltsbeziehung die Brücke zwischen ekelhaftem Kunstwerk und angeekeltem Rezipienten.²⁰

Der Kunstbetrachter wird so zum sich ekelnden Subjekt, dessen Leib physisch affiziert wird. Das Bild selbst wird zum Auslöser des Unwohlseins. Beim kunstbezogenen Ekel handelt es sich um eine abgeschwächte Form des nicht-kunstbezogenen Ekels. So stellt Werner Kübler in einer Arbeit zum Ekel aus ernährungsphysiologischer Sicht zu Recht fest: „Ausgelöst durch mündliche oder schriftliche Schilderungen, durch bildliche Darstellungen oder sogar spontan (vor allem durch Erinnerungsbilder), kommt es zu typischen Ekelempfindungen – allerdings selten zum Erbrechen.“²¹ Die Palette des Unwohlseins ist demnach nicht so reichhaltig, wie beim nicht-kunstbezogenen Ekel. Dies liegt laut Thomas Anz daran, dass „[d]ie Ekelgefühle, die das Ekelhafte im Rezipienten auslöst, [...] durch das Wissen gemildert [werden, T.W.], dass das Dargestellte keine reale Präsenz hat. Dieses Wissen kann ungemein erleichternd sein.“²² Das Wissen um die Gefahrlosigkeit des ekelerregenden Objekts, mindert den Erfahrungsgrad des Ekels. Einzige Ausnahmen sind Bilder, die den Betrachter derart täuschen, dass er glaubt, reale Ekelobjekte vor sich zu sehen.²³ Insofern die Täuschung in einem solchen Falle besteht, lässt sich das damit verbundene Verhalten mit dem Verhalten des nicht-kunstbezogenen Ekelgefühls graduell und phänomenologisch gleichstellen. In diesem Fall ist das Ekelempfinden, ausgelöst durch ein Kunstwerk, nicht zu unterscheiden von einem nicht-kunstbezogenen Ekelgefühl, da durch die Täuschung der Eindruck vermittelt wird, es handle sich um real vorliegende Gegenstände und nicht nur um deren künstlerisches Abbild.

Der Grad des Ekelgefühls richtet sich nach dem Stil einer bildlichen Darstellung. In einem Spektrum zwischen mimetischer Darstellung und non-figurativer Inter-

²⁰ Webseite der Universität Duisburg / Essen, <https://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-22051/ekel.pdf> (Zugriff am 16.05.2018), S. 23.

²¹ Werner Kübler: Gedanken über Ekel aus ernährungsphysiologischer Sicht, in: Kick 2003, S. 22.

²² Anz, in: Kick 2003, S. 158.

²³ Hierzu gehören (Ab-)Bilder, die in der Tradition des aristotelischen Leitsatzes „Ars imitatur naturam“ standen und die Kunst als Werkzeug der bloßen Naturnachahmung definierten. Bekannt ist auch ein Beispiel, das diesen Leitsatz veranschaulicht und wiederholt bei Ernst Gombrich auftritt und in der abendländischen Kunstgeschichte als Zeuxis-Anekdote bekannt geworden ist. In dieser wird berichtet, wie Zeuxis ein Bild malte, auf dem Trauben so täuschend echt dargestellt wurden, dass sogar Vögel angeflogen kamen, um diese Trauben zu verzehren. Zeuxis' Malerrivale Parrhasios lud daraufhin Zeuxis in sein Atelier, um ihn wiederum durch seine künstlerischen Fähigkeiten zu beeindrucken. Gerade als Zeuxis einen Vorhang zur Seite schieben wollte, um einen Blick auf die Werke des Parrhasios zu werfen, erkannte Zeuxis, dass es sich bei dem Vorhang um ein Gemälde handelte und er sich, wie die Vögel beim Bild des Zeuxis, täuschen lies. Vgl. Ernst H. Gombrich: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Berlin 2014, S. 172.

pretation, variiert das Ekelempfinden in hohem Maße. Je naturalistischer und detailgetreuer eine Darstellung ein ekelerregendes Objekt abbildet, desto stärker wird der Ekel beim Betrachter sein. So werden etwa die Fotografien von verschimmelten Früchten, die Klaus Pichler im Rahmen seines Kunstprojektes *One third* präsentierte, Ekel beim Betrachter auslösen, da sie konkrete Dinge zeigen, die *realiter* Ekelgefühle verursachen würden. Wenden wir uns dem anderen Ende des Spektrums zu, so wird kaum noch ein Unwohlsein beim Betrachter verursacht. Beispielfhaft kann hier das Sujet des Bildes *Semen and Blood III* von Andres Serrano genannt werden. Sollte sich dennoch Ekel durch abstrakte Darstellungen beim Betrachter einstellen, so ist nicht das Bild der Auslöser, sondern eine mentale Verstärkung. Eine solche verstärkende Wirkung können Vorstellungen, Assoziationen und Erinnerungen haben. Ein Bild mit einem abstrakten Sujet wird keinen Ekel unvermittelt beim Betrachter oder bei der Betrachterin auslösen. Motiviert der Bildinhalt hingegen Erinnerungen an vergangene ekelerregende Situationen oder wird beispielsweise ein Farbauftrag mit Erbrochenem assoziiert, so sind diese mentalen Zustände die eigentlichen Auslöser des Übelseins. Je weiter ein Bildinhalt einer abstrakten Darstellungsweise zuzuordnen ist, desto stärker bedarf es eines mentalen *Boosters*, um überhaupt ein, wenn auch geringes, Ekelgefühl zu verursachen. Abstrakte Darstellungen werden eben nicht als Quellen für Kontaminationen durch das Ekelerregende und als in irgendeiner Form gefährlich für die eigene leibliche Unversehrtheit angesehen, weil sie den/die Betrachter*in nicht unvermittelt treffen.²⁴

Allein das Merkmal des schwächeren Empfindens des kunstbezogenen Ekels ist aber nicht ausreichend für eine klare begriffliche Abgrenzung. Dadurch, dass das physische Ekeln, ganz gleich welchen Typs, graduelle Abstufungen vom leichten Würgereflex bis zum Erbrechen zeigt, ist der genuin kunstbezogene, und eben schwächere Ekel nicht klar verortbar. Er würde sich irgendwo auf der Übelkeits-Skala des physischen nicht-kunstbezogenen Ekels verlieren. Bereits alltägliche Beobachtungen weisen jedoch auf einen stärkeren Unterschied zwischen beiden Typen hin: Der Ekel im Kontext der Kunst tritt nicht plötzlich auf. Ihm fehlt der Widerfahrnischarakter des nicht-kunstbezogenen Ekels. Widerfahrnisse sind Ereignisse, die uns zustoßen. Der Wimpernlidschlag, der unkontrolliert das Auge vor dem Eindringen eines Fremdkörpers schützen soll oder der Lottogewinn, der uns durch die zufällige Ziehung der „richtigen“ Zahlen glückt, können als typische Widerfahrnisse charakterisiert werden. Damit stehen Widerfahrnisse geradezu dem Begriff des Handels, als eines intendierten und

²⁴ Die Erfahrung von non-figurativer Kunst kann als eher kognitiv, denn als emotiv verstanden werden, da diese weniger den Rezipienten affizieren, sondern ihn eher zum Nachdenken bringen soll. Abstrakte Kunst lotet die Grenzen der Kunst aus, wird also zur selbstreflexiven Kunst, die das Nachdenken über den Begriff Kunst motivieren und nicht vornehmlich durch Harmonie und Schönheit im traditionellen Sinne beeindrucken soll.

zweckgerichteten Tuns entgegen, zu dem wir eine Person auffordern können.²⁵ Auf Widerfahrnisse haben wir *per definitionem* keinen Einfluss. Wir müssen sie regelrecht hinnehmen. Ekeleregende, nicht-künstlerische Dinge überraschen uns. Wir suchen nicht deren Nähe, sondern sie drängen sich uns in einem unachtsamen oder überraschenden Moment auf: Das verschimmelte Obst in der Schale, das vorquellende Blut am Finger durch eine Verletzung oder die verschmierten Kotreste in einer Bahnhofs-toilette lassen uns die Ausformungen des Ekels unvermittelt erleben.

Besuchen wir hingegen eine Ausstellung, in der ekeleregende Kunst gezeigt wird, werden wir oftmals am Eingang schon darauf hingewiesen, dass sich sanfte Gemüter den Besuch vielleicht lieber ersparen sollten. So berichtet Claudia Reiß von der Ausstellung *Sensation* in New York im Jahre 2007, vor der das lokale Gesundheitsamt Hinweisschilder aufstellte, die darüber informieren sollten, dass die Inhalte der Ausstellungen zu Erbrechen, Panik und Angst führen können. Laut Reiß sei dies in den letzten Jahren eine gängige Praxis des Ausstellungswesens geworden, um Schaden von Besucher*innen fernzuhalten.²⁶ Wagen wir es trotz Warnhinweisen dennoch die Räumlichkeiten von Museum oder Galerie zu betreten, sind wir vorgewarnt, dass hinter jeder Ecke Darstellungen von Schimmel, Eingeweiden und Ausscheidungen auf uns warten. Mit dem Fehlen des Widerfahrnischarakters liegt ein erstes, wenn auch negatives, Distinktionsmerkmal vor, dass den Ekel ausgelöst durch darstellende Kunst genauer fasst und von anderen Formen des physischen Ekels unterscheidet. Zusätzlich zur These von Thomas Anz, nachdem ein kunstbezogener Ekel als abgeschwächt empfunden werden muss, da sich der/die Rezipient*in in Sicherheit wägt, wird das Ekelgefühl auch durch den fehlenden Widerfahrnischarakter vermindert.²⁷

Es lässt sich fragen, warum wir uns überhaupt in solcherlei Ausstellungen begeben und wir uns freiwillig ekeleregender Kunst aussetzen. Wir scheinen regelrecht das Unwohlsein und das Übelkeitsgefühl zu suchen. Gilt Ekel, wie eingangs beschrieben, als eine Abwehrreaktion, die vor unerwünschter Nähe zu einem degoutanten Objekt und vor Kontaminationsgefahr schützen soll, ist der kunstbezogene Ekel offenbar in Kauf genommen, ja sogar gewollt. Wir suchen das Ekelempfinden, den Schauer, der uns durchfährt und uns veranlasst, den Blick angewidert abzuwenden. Der kunstbezogene Ekel scheint demnach Resultat eines widersprüchlichen Zusammenspiels von Wunsch und Gefühl zu sein; Dem Wunsch, ekeleregende Kunst zu betrachten und sich von ihr affizieren zu lassen, bei Eintritt des Ekelgefühls aber dennoch zu erschauern.

²⁵ Vgl. insb. Peter Janich: Logisch-pragmatische Propädeutik, Weilerswist 2001, S. 27ff.

²⁶ Vgl. Webseite der Universität Duisburg / Essen, <https://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-22051/ekel.pdf> (Zugriff am 16.05.2018), S. 11.

²⁷ Es läge der paradoxe Fall der Selbsttäuschung vor, würden Rezipienten auf ekeleregende Kunst in gleichem Maße reagieren, wie auf real vorliegende Gegenstände.

Laut des Literaturwissenschaftlers Thomas Anz treibt uns das Vergnügen, ja sogar ein Lustempfinden an der Ekelrezeption an. Er notiert:

Und da generell kein Zwang besteht, sich künstlerische und literarische Darstellungen des Ekelhaften bieten zu lassen, diese aber dennoch angeschaut und gelesen werden, ist es keine Frage, dass es eine Lust am Ekelhaften gibt, sehr wohl jedoch eine Frage, worin diese Lust besteht.²⁸

In eine ähnliche Kerbe schlägt Menninghaus, wenn er referiert:

Die Theorie der heftigen Gemütsbewegungen in der Linie von Dubos und Burke spricht den künstlichen Schrecknissen der Tragödie und den wirklichen von Gladiatorenkampf und grausamer Hinrichtung die gleiche segensreiche Wirkung zu: sie agitieren maximal unsere Seelenkräfte und verschaffen so eine angenehme Selbst-Apperzeption, die unseren Willen zur Selbsterhaltung stärkt und vor Erschlaffung, Langeweile und gar zur Tendenz zum Selbstmord bewahrt.²⁹

Auch wenn Menninghaus hier nur vom Schauspiel spricht, so lässt sich seine Erklärung auch auf das Gebiet der bildenden Künste anwenden, wird dadurch doch nur das mediale Angebot erweitert, um unsere Lust am Ekel zu befriedigen. In Anlehnung an Norbert Elias behauptet Thomas Anz, dass wir aufgrund zivilisatorischer Prozesse seit dem 18. Jahrhundert emotional verkümmert sind. Der/die zivilisierte Bürger*in müsse seine/ihre emotionalen Wünsche zurückhalten und unterdrücken. Laut Elias hielte den Menschen, eine von ihm selbst aufoktroyierte Kontrollapparatur in gewissen gesellschaftlichen Bahnen, um so das bürgerliche Verhalten berechenbar zu machen. Dem/der Bürger*in sei es demnach untersagt, zu wüten, wenn ihm/ihr nach wüten ist. Schauspiel, Kunst und sicher auch Literatur dienten dann als Füllmaterial einer drohenden emotionalen Leere.³⁰ Man könnte hierbei von einem zivilisatorischen Kompensationsansatz sprechen.³¹

Durch die freiwillige Aussetzung des eigenen Körpers in eine Ekel auslösende Situation schlussfolgert Anz das parallele Empfinden eines Vergnügens oder sogar einer Lust an der Betrachtung ekelerregender Sujets. Es muss sich demzufolge um eine

²⁸ Anz 2003, S. 150.

²⁹ Menninghaus 1999, S. 52.

³⁰ Vgl. Anz 1998, S. 139–140.

³¹ Wir suchen gemeinhin die Auseinandersetzung mit Kunstwerken, weil wir dieser Erfahrung einen Wert an sich zuweisen. Kunstbetrachtung ist oftmals Selbstzweck. Stimmt hingegen Elias' Kompensationsansatz, so ließe sich fragen, ob es sich bei der Betrachtung von ekelerregender Kunst noch um Kunstbetrachtung handelt, denn mit ihr ist ein Zweck (Lustgewinn und Ekelaffizierung zur Auslöschung der emotionalen Ödnis) verbunden.

genuin ekelbezogene Lust und damit ganz offensichtlich um eine paradoxe Kombination an Empfindungen handeln. Unlust am Ekel verbindet sich mit der Lust am Ekel. Wir können hier also von einem angenehmen Ekeln sprechen. Einige Autor*innen sprechen gar von einer „Ekellust“, die dieses Mehrkomponentengefühl aus Ekel und Lust bezeichnen soll.³² Überlegungen zu sogenannten „gemischten Gefühlen“ (Lust und Ekel) rekurren häufig auf den Begriff der „Angstlust“ (*thrill*)³³, wie er von Michael Balint gefasst wurde. Angstlust umfasst laut Balint drei Charakteristika: 1. Das Empfinden einer bewussten Angst und das Wissen um eine gefährliche Situation, in die man sich begibt. 2. Das willentliche Aussetzen in diese gefährliche Situation. 3. Das Wissen um die Sicherheit, dass wohl alles gut gehen wird.³⁴ Ähnliche Punkte finden sich auch bei den Überlegungen von Thomas Anz wieder, wenn es um den kunstbezogenen Ekel geht. Kunst kann Ekel erzeugen und wir setzen uns bewusst dieser Kunst aus, um, wie Anz mit Elias behauptet, unsere emotionale Leere zu füllen. Zudem fehlt Ekelempfindungen im Kunstkontext der Widerfahrnischarakter, der eng verbunden ist mit dem Wissen um die eigene leibliche Sicherheit. Wären wir nicht davon überzeugt, dass wir uns keiner echten Gefahr aussetzen, würden wir auch keine Ausstellungen mit ekelerregender Kunst besuchen. Die Phänomene Ekellust und Angstlust sind Konstrukte, die aber streng genommen keine Gefühle sind. So umfasst der dritte Definitionspunkt von Angstlust kein Gefühl, sondern eine Überzeugung. Die Überzeugung nämlich, sich in keine reale Gefahrensituation zu begeben. Eine Überzeugung ist kein Gefühl, sondern ein mentaler oder kognitiver Zustand. Stellen Gefühle klassischerweise das Andere der Vernunft dar, so ist Angstlust und Ekellust eine Mischform aus emotiven (Angst bzw. Ekel und Lust) und kognitiven Zuständen (Sicherheitsüberzeugung). Die Überzeugung der eigenen Sicherheit, als kognitive Komponente, ist die Bedingung dafür, dass wir überhaupt ekelerregende Kunst betrachten. Mit der Verflechtung von Emotion und Kognition betreten wir das Feld der kognitiven Gefühlstheorien. Grundlage vieler solcher kognitiven Ansätze ist die Annahme, dass es bestimmter Überzeugungen und Wünsche bedürfe, damit überhaupt ein bestimmtes Gefühl entstehen kann. Mag die kognitive Komponente notwendig für die emotive Seite der Ekellust sein, so sind beide dennoch ontologisch voneinander zu trennen. Überzeugungen, Wünsche und andere mentale Zustände sind eben grundverschieden von Gefühlen. Gefühle besitzen einen phänomenalen Gehalt, d. h. das Empfinden eines Gefühls ist stets an ein Subjekt gebunden, für

³² In vielen Fällen wird anhand der „Angstlust“ das paradoxe Gefühl der „Ekellust“ zu erklären versucht. Vgl. hierzu insbesondere: Menninghaus 1999, S. 55–58.; ferner: Julius Krebs: Ekellust, in: Ekel und Allergie. Kursbuch 129, September 1997, S. 88–99.

³³ Michael Balint: Angstlust und Regression, Stuttgart 2017, S. 21.

³⁴ Vgl. Balint 2017, S. 20.

das es sich *irgendwie anfühlt*, diesen mentalen Zustand im Augenblick zu haben. Jedes Subjekt hat einen privilegierten Zugang zu seinen eigenen mentalen Zuständen dieser Art und es lässt sich fragen, *wie es für dieses Subjekt ist*, eine ganz bestimmte Empfindung zu erfahren.³⁵ Überzeugungen und Wünsche besitzen nicht einen solchen subjektiven Gehalt. Weder ist mit dem Haben eines Wunsches, noch einer Überzeugung eine vergleichbare Empfindungsqualität verbunden. Überzeugung und Ekel empfinden sind also voneinander zu trennen und nicht als ein gemeinsames Phänomen zu denken. Die Begriffsschöpfung Ekellust ist hier also wenig überzeugend, da sie auf einer unzulässigen begriffslogischen Vermischung beruht.

Erkennen wir die Überzeugung aus dem dritten Punkt als notwendige Bedingung an, so haben wir den kategorialen Unterschied zwischen Ekel als ästhetische Erfahrung und einem nicht-kunstbezogenen Ekel gefunden. Das Proprium liegt nicht in den unterschiedlichen Intensitäten des Empfindens, sondern in der Bedingung der ästhetischen Erfahrung. Der Widerfahrnischarakter des nicht-kunstbezogenen Ekels lässt eine solche Überzeugung nicht zu, da wir direkt und unvorbereitet stark vom Ekelobjekt affiziert werden. Beim Ekel durch Kunst ausgelöst sind wir stets, durch die Überzeugung – gemäß des dritten Definitionspunktes –, vorbereitet. Es fehlt durch die eigentümliche Situation im Kunstkontext der „Überraschungseffekt“. Selbst, wenn wir diese Überzeugung durch eine kurze Überwältigung verlieren und stark von einem Kunstwerk angesteckt werden, so gewinnen wir das Wissen um die eigene Sicherheit wieder, wenn wir erkennen, dass es sich nur um ein Kunstwerk handelt und wir einer Täuschung erlegen sind. Wir atmen durch, entspannen uns und erkennen, wir haben den Schrecken überstanden. Eine erneute Täuschung durch dasselbe Kunstwerk ist dann höchst unwahrscheinlich. Es ist nicht ein Gefühl, das die kunstbezogene Ekelerfahrung wesentlich ausmacht, wie dies der Begriff Ekellust zu suggerieren mag, sondern die Bedingung seiner Entstehung ermöglichen eine kategoriale Unterscheidung.

³⁵ Die grammatikalisch eigentümliche Frage „Wie es für ein Subjekt ist?“, etwas Bestimmtes zu empfinden, geht auf den Aufsatz des Philosophen Thomas Nagel *What is it like to be a bat?* (1974) zurück, in dem er das Problem formulierte, ob es für den Menschen möglich ist, die Bewusstseinsinhalte eines artfremden Subjektes zu erkennen. Zugleich kritisiert er in seinem Beitrag naturalistische Positionen, die behaupten, Bewusstseinszustände ließen sich ausschließlich mittels naturwissenschaftlichen Wissens erklären. Nagel optiert dafür, dass bspw. neurobiologisches Wissen über das Bewusstsein zwar Aufschluss über dessen Natur geben kann, der Empfindungsmoment (phänomenales Bewusstsein) werde dabei aber fälschlicherweise außer Acht gelassen. Vgl. Thomas Nagel: *What is it like to be a bat?*, in: *The Philosophical Review* 84.4/1974, S. 435–450.

Verfasserinnen und Verfasser

ISABELLA AUGART ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunstgeschichtlichen Seminar und an der Kunstsammlung der Universität Göttingen. Forschungsschwerpunkte bilden die Kunst der Frühen Neuzeit v.a. in Italien und Deutschland, sakrale Kunst und Architektur, die Bildgeschichte der Landschaft und Semantiken von Naturmaterialien.

FELIX BRÖCKER arbeitete nach seiner Ausbildung zunächst als Koch und absolvierte später einen Bachelor in Filmwissenschaft und Philosophie sowie einen Master in Curatorial Studies. Der Master an der Goethe-Universität und Städelschule in Frankfurt ermöglichte es ihm, Verbindungen von Kochen und Kunst praktisch und theoretisch zu betrachten. Derzeit promoviert er an der HfG Offenbach über visuelle Inszenierungsstrategien in der Hochküche.

ISABELLE BUSCH ist Kunsthistorikerin und Kuratorin. Seit 2017 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Albertinum der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und war zuvor unter anderem als Co-Direktorin des Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburg tätig. 2017 war sie Stipendiatin des Residenzprogramms für Kurator*innen des Goethe-Instituts Tel Aviv.

DIRK DOBKE studierte Kunstgeschichte in Hamburg. Von 1998–2010 leitete er die Dieter Roth Foundation in Hamburg und kuratierte u.a. die internationale Retrospektive des Künstlers. 2001 Mitbegründer der Galerie artfinder in Hamburg und betreute von 2006–2010 das Werkarchiv Sonja Alhäuser. Seit 2010 leitet er die Griffelkunst-Vereinigung Hamburg. Dobke ist Senior President der Dieter Roth Foundation.

MAGDALENA GRÜNER studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Design. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Geschichte der Ozeanographie, der feministischen Wissenschaftskritik sowie der Interrelation von Künsten und Naturwissenschaften.

ANITA HOSSEINI studierte Kunstgeschichte, Sozialpsychologie/-anthropologie und Gender Studies. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsverbund „Bilderfahrzeuge“ am Warburg Institute in London. Ihre Forschung fokussiert die Migration von Bildern, das Verhältnis von Kunst und Naturwissenschaften sowie Fragen der Wissensgeschichte.

INA JESSEN Ihre Schwerpunkte in Forschung und Lehre widmet Ina Jessen kunstpolitischen Reziprozitäten der Klassischen Moderne sowie dem Prozessualen und Ephemeren in der Kunst. Zu beruflichen Stationen zählen ihre Tätigkeit als Kuratorin (Dieter Roth Museum; Sammlung Hans Holtorf) sowie wissenschaftliche Mitarbeiterin (Forschungsstelle „Entartete Kunst“, UHH / Prof. Dr. Françoise Forster-Hahn, UCR).

INKA LUSIS studierte Kunst-, Medien- und Kulturwissenschaften in Kassel und Lüneburg. Derzeit beschäftigt sie sich mit Steinen und Pflanzen. Sie ist freie Kuratorin und im Natur- und Umweltschutz aktiv.

JOHANNA MOCNY Seit Abschluss des Studiums in Schottland und den Niederlanden promoviert Johanna Mocny zum Thema früher niederländischer Stillleben mit Fokus auf künstlerischen Austausch in Europa. Neben der Tätigkeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Bibliotheca Hertziana arbeitet sie freiberuflich als Kunsthistorikerin (zum Beispiel Alte Pinakothek München).

FABIANA SENKPIEL ist Kunstwissenschaftlerin im „Institut Praktiken und Theorien der Künste“ an der Hochschule der Künste Bern und leitet seit 2019 das Forschungsprojekt „Lebensmittel als Material in installativen und partizipativ-performativen künstlerischen Arbeiten – Dokumentation, Analyse, Rezeption“, das vom Schweizerischen Nationalfonds finanziert wird.

MIRJA STRAUB lebt und arbeitet in Freiburg im Breisgau. Am dortigen Augustinermuseum zeichnet sie verantwortlich für den Bereich Ausstellungsmanagement. Sie hat in Konstanz, Paris und Braunschweig Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften studiert. Im Rahmen ihrer Doktorarbeit forscht sie zu den Koch-Aktionen des Künstlers Rirkrit Tiravanija.

BARBARA UPPEKAMP studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Indogermanistik in Hamburg. Sie kuratierte mehrere internationale Ausstellungen und war als Dozentin für Kunstgeschichte an deutschen und englischen Universitäten tätig. Von 2016 bis 2017 vertrat sie die Juniorprofessur für Architekturgeschichte am Kunstgeschichtlichen Seminar Hamburg.

TOBIAS WEILANDT studierte Kulturwissenschaften, Jura und Philosophie in Frankfurt (Oder), Malmö und Marburg. 2008 war er eines der Gründungsmitglieder des Museumsprojektes „DenkWelten – Deutsches Museum für Philosophie“ und war dort 10 Jahre Vorstandsmitglied. Er hielt zahlreiche Vorträge und veröffentlichte Aufsätze, vor allem zu bildwissenschaftlichen Themen.