

Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft

Die elfte Ausgabe von Thewis, der Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft (gtw) ist einer transdisziplinären Verortung von Konzeptionen der „Ansteckung“ gewidmet, denen von jeher für eine Theoretisierung große Wichtigkeit zukommt. Hervorgegangen sind sie aus einer von Nachwuchswissenschaftler:innen der Theaterwissenschaft von der Universität Bayreuth noch zu Pandemiezeiten, im Herbst 2021, durchgeführten Tagung. Zu dieser waren Promovierende aus verschiedenen kulturwissenschaftlichen Disziplinen ebenso eingeladen wie Kunstschaffende. Seither sind die Beiträge gereift und reflektieren jetzt die Thematik aus unserer postpandemischen Situation heraus. Zwei Gesprächsformate der Tagung wurden ebenfalls übernommen. Oliver Maaßberg und Katharina Sturm zeichnen für die Konzeption sowie die inhaltliche und formale Redaktion verantwortlich. Wir bedanken uns herzlich bei allen Beteiligten und wünschen eine anregende Lektüre!

Bochum und Hamburg, im Mai 2024

Impressum

Herausgeber und Redaktion Thewis (2024):
Prof. Dr. Jörn Etzold (Bochum)
Prof. Dr. Martin Jörg Schäfer (Hamburg)

Herausgeber*innen und Redaktion des Themenschwerpunktes „Ansteckung.
Perspektiven der Kulturvirologie.“:
Oliver Maaßberg
Katharina Sturm

Verantwortlich i.S.d.P. für die aktuelle Ausgabe:
Prof. Dr. Jörn Etzold
Institut für Theaterwissenschaft
Ruhr-Universität Bochum
Universitätsstraße 150
44780 Bochum

Etzold, Jörn/Schäfer, Martin Jörg: „Editorial“, in: Oliver Maaßberg, Katharina Sturm (Hg.): *Ansteckung. Perspektiven der Kulturvirologie*. (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2024 / Vol. 11 / Ausg. 1), S. 1-2, CC BY 4.0.

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG.....	4
KATHARINA STURM (BAYREUTH), OLIVER MAAßBERG (BAYREUTH)	
PROTEST.MASSE.ANSTECKUNG. ANSTECKUNGSDENKEN ZWISCHEN AUTORITÄRER EINDÄMMUNG UND AUSBREITENDER NACHAHMUNG	20
SEBASTIAN SOMMER (BERLIN)	
VIRALE ÄSTHETIK. PARADISE NOW AM FESTIVAL D'AVIGNON 1968	43
HANNA HUBER (WIEN)	
DAS FENSTER ALS MEDIUM BLICKHAFTEN VERBUNDENSEINS. POTENZIALE ANSTECKENDER NACHAHMUNG AM BEISPIEL DER REGENBOGENFENSTERBILDER IN DER CORONA- PANDEMIE.....	68
ALEXANDER SCHNEIDER (NÜRNBERG), SEBASTIAN SOMMER (BERLIN)	
VIRALE MONSTER. SPUREN INFEKTÖSER KRANKHEITEN IM VAMPIRISMUS & DIE KONSTRUKTION ANSTECKENDER IDENTITÄT.....	92
NORA SCHNEIDER (GIEßEN/FRANKFURT)	
KULTURVIOLOGIE. EINE NEUE PERSPEKTIVE AUF KULTURELLE ANSTECKUNGSPROZESSE. KATHARINA STURM (BAYREUTH) IM INTERVIEW MIT SUSANNE RISTOW (DÜSSELDORF).....	114
KATHARINA STURM (BAYREUTH)	
KATHARINA STURM (BAYREUTH) IM INTERVIEW MIT RUBEN RENIERS ZUR PERFORMANCE DISTANZ (2020)	133
KATHARINA STURM (BAYREUTH)	

Einleitung

Katharina Sturm (Bayreuth), Oliver Maaßberg (Bayreuth)

Die Jahre der Corona-Pandemie stellten die Praxis und Theorie der aufführenden und darstellenden Künste vor Herausforderungen und Fragezeichen, denen sich auch die Theaterwissenschaft nicht entziehen konnte. Dies galt und gilt sicherlich umso mehr für junge Forschende, die sich den besonderen Bedingungen einer Erforschung theatraler Phänomene unter den erschwerten Bedingungen einer weltweiten Pandemie zu stellen hatten. Die Möglichkeit, öffentliche Plattformen wie *Thewis* zu nutzen, um die Ergebnisse dieser Beschäftigung, aus einer Zeit der Kontaktlosigkeit und Theaterarmut heraus, teil- und verfügbar zu machen, wurde als umso wichtiger wahrgenommen. So entstanden, im Nachgang des Symposions *Ansteckung – vom medizinischen Begriffsfeld zum kunstwissenschaftlichen Analytikum*, das vom 19. - 21. Oktober 2021 an der Universität Bayreuth stattfand, eine Reihe von Texten, die eben diese Möglichkeit ergreifen wollen. Hierbei waren Promovierende aus verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen aufgerufen, den Ansteckungsbegriff in seiner Vieldeutigkeit auf Phänomene im Fokus ihrer jeweiligen Disziplinen anzuwenden. Die insgesamt zehn Vorträge in methodisch und thematisch bewusst interdisziplinärer Ausrichtung wurden gerahmt durch eine Keynote der Kulturvirologin und bildenden Künstlerin Susanne Ristow und einer gemeinsamen Sichtung der Performanceaufzeichnung *DisTanz* von Ruben Reiniers und Yui Kawaguchi aus dem Jahr 2020¹. Die Vorträge und Gespräche des von der *Bayreuth Graduate School* geförderten Symposions brachten die hier vorliegenden vier Beiträge und zwei Interviews hervor.

¹ Trailer zu *DisTanz*. R: Yui Kawaguchi/Ruben Reiniers. Monopol Berlin. Premiere: 05 Juni 2020. <https://www.spectyou.com/de/video/distanz> (Zugriff am 23.08.2023).

Der Begriff der Ansteckung war im öffentlichen und wissenschaftlichen Diskurs zu dieser Zeit nicht nur überpräsent, er rief besonders das Feld der Theaterwissenschaft, in Kooperation mit anderen Disziplinen, zur Auseinandersetzung mit einer dringlich erscheinenden Wirklichkeit sowie mit der Frage nach der Operationalisierung des Ansteckungsterminus als kultur- und kunstwissenschaftlicher Begriff jenseits seiner medizinischen Verwendung geradezu auf. Das Hauptinteresse der Tagung lag folglich darin, den Ansteckungsdiskursen, wie sie gerade auch die mediale Beschreibung der Pandemie prägten, kritisch und reflektierend zu begegnen.

Drei Aspekte der *Ansteckung*

Von Ansteckung ist in der Medizin, den Kunst- und Medienwissenschaften, der Sozialwissenschaft und der Philosophie die Rede. Dabei stellen sich nicht wenige methodische Herausforderungen. Prominent zu nennen ist sicherlich der Versuch des Poststrukturalismus, Ansteckung prozesshaft zu denken. Neben einem generellen Misstrauen „gegenüber dem Objektivitätsanspruch einflussreicher Lehrmeinungen“ kommt hier das innerhalb Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus stark vorhandene Interesse an der Auseinandersetzung mit „für selbstverständlich geltende[n] Dogmen und Tabus“² zum Tragen, deren Neuinterpretation gleichsam in eine Öffnung gesellschaftlicher und machtpolitischer Strukturen münden sollte, eine Öffnung hin zum statt fort vom Fremden und Kontaminierenden. Mirjam Schaub und Nicola Suthor haben in ihrem Band *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips* eindrücklich auf dieses Spannungsfeld verwiesen, aus dem sie anschließend auf künstlerische Prozesse bezogene Erkenntnisse gewinnen³. Als einflussreich zu nennen ist dabei sicherlich Jacques Derridas erkenntnistheoretisches Interesse am Parasiten⁴, sowie die Interpretation des Parasiten als Differenz von Information und Geräusch, die Michel Serres kommunikationstheoretischer Fokus bietet.⁵ Diese Differenzierung ermöglicht so eine Erweiterung von Kommunikation über eine strukturalistische Abstraktion hinaus. Ebenfalls essenziell zu nennen, ist das

² Primavesi, Patrick: „Dekonstruktion“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar 2014, S. 65-68, hier S. 65.

³ Vgl. Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola: „Einleitung“, in: Dies./Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München 2005, S. 9-21, hier S. 9.

⁴ Vgl. Derrida, Jacques: „Die Signatur aushöhlen – eine Theorie des Parasiten“, in: Pfeil, Hannelore/Jäck, Hans-Peter (Hg.): *Politiken des Anderen. Eingriffe im Zeitalter der Medien*. Rostock 1995, S. 29-41.

⁵ Vgl. Serres, Michel: *Der Parasit*. Frankfurt am Main 1987.

machttheoretische Interesse Gilles Deleuzes und Félix Guattaris am Virus, dem Fragestellungen nach dessen strukturzersetzendem Potenzial zugrunde liegen.⁶ Das Virale und Ansteckende als Anstoß von Erneuerung gesellschaftlicher Ordnungen zu lesen, deckt sich dabei sicherlich mit Derridas Interpretation der Invasion des Fremden als produktive Wissensgenerierung. Zugleich stellt der poststrukturalistische Umgang mit dem Viralen nur eines von mehreren Beispielen für Ansteckungsperspektiven dar, die sich unter dem Begriff Kulturvirologie einfangen lassen. Kulturvirologie kann ebenso als eigenständiger Ansatz angesehen werden, diese Perspektiven zu durchdringen, wie die Autorinnen Schaub und Suthor ihr zugleich den Wert entnehmen, die Theaterrezeption um eine spezifische Dimension von Körperlichkeit zu erweitern. Um diesem Umstand Rechnung zu tragen, machen Schaub und Suthor sich „eine metatheoretische Erschließung und systematisierende Zusammenschau des weiten Begriffskomplexes der Ansteckung“⁷ zur Aufgabe. Damit legte ihre Einleitung die theoretische Basis für unser Vorhaben. Übertragen die Autorinnen medizinische Ansteckung in den ästhetischen Kontext, ohne tatsächliche Pandemiebedingungen von Kunstproduktion und Leben betrachten zu müssen, so schlägt der hier vorliegende Band eine aktuelle und auf mediale Übertragungen erweiterte Perspektive vor. Die im Folgenden ausgeführten Punkte erscheinen hierbei besonders relevant.

Affizierung/Akzidenz

Ansteckung wie auch Affizierung lassen sich als Übertragung durch Kontakt darstellen, der sowohl konstruktiv wie auch schädigend wirken kann. Die Richtung dieser Wirkung kann sowohl von innen nach außen wie von außen nach innen verlaufen. Somit kann es aber auch nur zu einer limitierten Kontrollierbarkeit der Wirkung kommen. Die der Ansteckung UND der Affizierung innewohnende Körperlichkeit ist vielmehr meist unfreiwillig, zufällig, unmittelbar und plötzlich. Ab dem Moment der Kontaktaufnahme, selbst wenn diese forciert und intendiert geschieht, hat sich ihre Konsequenz automatisch verselbstständigt. Wie ein Virus durchströmt die Wirkung der Ansteckung ODER Affizierung ab dem Moment der Infizierung bzw. Kontaktaufnahme den Körper und entfaltet sich völlig frei. Das bedeutet, die

⁶ Vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus*. Frankfurt am Main 1992.

⁷ Ebd., S. 11.

Ähnlichkeit zwischen Ansteckung und Affizierung liegt in beider akzidentiellm Charakter und der sich daraus ergebenden Ambivalenz.

Ambivalenz

Ansteckung ist immer ambivalent. Die Rede von Ansteckung macht zugleich die positive und negative Bedeutung des Begriffs präsent und ruft starke emotionale Wertungen als wünschenswert oder gefährlich auf den Plan. Insbesondere seit sich die Präsenz von Corona parallel zum Wirken beispielsweise von Influenzern wie zwei Extreme des Phänomens der Ansteckung gegenüberstehen, wird deutlich, dass die Angst vor der Ansteckung auch den Wunsch anzustecken, evozieren kann. Damit eröffnen sich zwei Dimensionen, die zusammenfassend thematisiert werden: Ansteckung als Bedrohung und Ansteckung als affizierendes Moment, mit unklarem Ausgang. Die Hervorkehrung dieser Zweiseitigkeit ist sicherlich ein Bekenntnis an die dekonstruktivistischen Tendenzen der oben bereits benannten poststrukturellen Denkschulen, in deren Logik naturgemäß liegt, gerade dem „traditionell negativ besetzten“ Begriff Ansteckung eine produktive Wendung zu geben.⁸ Subsumierend lässt sich die Verbindung sämtlicher hier angeführter und anzuführender Parasit- und Virus-Modelle auf die Erkenntnis eines potenziell kommunikationserweiternden Gewinn aus der parasitären Perspektive und der Destratifizierung herunterbrechen: Ohne Kontamination innerhalb eines Stratum drohen Einfalt und Eintönigkeit zu dominieren. Dies gilt sicherlich in keinem geringeren Maße auch für Roberto Espositos Charakterisierung gesellschaftlicher Prozesse der Abschottung vor und der Zerstörung des Fremden als Ergebnisse einer gefühlten Bedrohung durch das Virale.⁹ Die Möglichkeit positiver Ansteckung bei gleichzeitiger Bedrohung durch die gesundheitsgefährdende oder tödliche Ansteckung stehen im gleichen Begriff in einem extremen Spannungsverhältnis. Dieser Ambivalenz positiven und angstbesetzten Begriffsgebrauchs muss jede Theorie Rechnung tragen, die sich mit dem Ansteckungsbegriff auseinandersetzt. Der vorliegende Band versucht ausgehend von einer kritischen Betrachtung des Ansteckungsbegriffs gerade seinen ambivalenten Charakter als produktiv zu betrachten.

⁸ Vgl. ebd., S. 11 ff.

⁹ Vgl. Esposito, Roberto: *Immunitas. Schutz und Negation des Lebens*. Berlin 2004.

Körperlichkeit

Festzuhalten erschien im Rahmen dieser Tagung insbesondere eine Verlagerung des Ansteckungsbegriffs auf das Körperliche, über den die Autorinnen Schaub und Suthor Ansteckung gegen einen passiven und hermeneutischen Rezeptionsbegriff absetzen. Grundvoraussetzung dafür, dass Affekte das Innere in Bewegung setzen, ist eine Öffnung für seine transformativen Kräfte. Ähnliches lässt sich auch für die Ansteckung behaupten: Sie muss buchstäblich in den Körper eindringen können, um, wie auch immer geartet, zu wirken. Auf den Kunstbegriff bezogen formuliert: Der Affekt wirkt auf den Körper und bewirkt dessen Bewegung oder das Ende der Bewegung. Wo also einerseits Espositos zentrales Szenario ist, zu untersuchen, wie „Ansteckungsverhältnisse die Sehnsucht nach Verschwörungstheorien abzulösen und fortzuspinnen scheinen“, lassen sich, anhand der „Affekt-Philosophie Spinozas“ diese Szenarien auch soweit auf „das Gemeinwesen“ übertragen, dass sich nicht nur Affekt mit Ansteckung vergleichen, sondern vielmehr Ansteckung „mit dem Kunstgenuss und/oder dem Leiden an der Kunst in Verbindung“¹⁰ bringen lässt. Das Körperliche ist im phänomenologischen Sinne der Welt gegenüber offen und wird somit zum begrifflichen Bewältigungsmechanismus gegenüber dem ängstlichen Verschließen des Körpers vor jedweder Intrusion. Hierdurch wird das Potenzial des Körperlichkeitsbegriffs deutlich, gesellschaftliche, ästhetische und medizinische Formen der Ansteckung zu vereinen.

Nicht wenig überraschend scheint in diesem Sinne der von Schaub und Suthor aufgemachte Zusammenhang zwischen einem Nachdenken über „die direkt körperlich erfahrene Involviertheit des Betrachters durch dessen emotionale Affizierung im Kunsterleben“¹¹, die man unter anderem mit René Descartes Überlegungen zum Affekt und dem Aufkommen von Impfung verbinden kann.

René Descartes beschreibt die Wirkung des Affekts in seiner Auswirkung auf den Körper sowie die Möglichkeit zur Entäußerung von diesen Affekten durch die Lebensgeister, ehe die Aktivierung des Körpers den betroffenen Menschen aus der Bahn wirft – ähnlich wie das Immunsystem gegen die Ansteckung antritt, dazu aber zunächst selbst angeregt, affiziert, beziehungsweise angesteckt werden muss. Dementsprechend verweisen Schaub und Suthor auf Georg Sulzers Theorie, nach

¹⁰ Schaub/Suthor 2005: S.13 f.

¹¹ Ebd., S. 14.

der der „Angriffspunkt für die ästhetische Kultivierung des Menschen [...] seine Reizbarkeit“¹² sei, was gerade die sogenannten schönen Künste optimalerweise bedienen könnten. Der Wunsch, den Körper vor dem Tod zu bewahren, kommt hier mit der Idee zusammen ein gesellschaftliches Reglement zu entwickeln. Beides schlägt sich letztlich in einem (neuen) Interesse am Menschen und dessen Innenleben nieder. Affekte sind in körperlicher Hinsicht sowohl Leistungsträger wie auch Störfaktoren.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass wir es bei Ansteckung mit akzidentiellen Momenten zu tun haben, die sich immer nach zwei gegenseitigen Richtungen hin entfalten und in ihrer Wirkung folglich ambivalent sind. Zusammen kommen diese beiden Seiten von Ansteckung im Versuch, den Körper auf die scheinbar richtige Weise zu affizieren, ihn aber vor anderen Affekten zu beschützen, also Affekte einem ähnlichen Immunisierungsprozess zu unterwerfen, wie es durch die Impfung geschieht. Durch die kontrollierte Gabe der passenden Affekte, solle sich der Körper gewissermaßen gegen die unpassenden wappnen. Das Selbst werde auf diese Weise vor dem Einbruch des Fremden, Unkontrollierbaren geschützt. Der Erfolg dieser Strategie ist jedoch zweifelhaft. Espositos Plädoyer für eine andere Toleranz und Integrationspolitik würde Stillstand und Abschottung gerade für tödlich halten und postuliert daher eine maßvolle Ansteckungspolitik.¹³ Das hier beschriebene Wechselspiel aus Eigenem und Fremden und der ambivalente Charakter der Ansteckung bilden den Kern der Kulturvirologie und der hier versammelten Beiträge.

Kulturvirologie: Diskursgeschichtlicher Rahmen

Der basale Ausgangspunkt, der alle Beiträge miteinander verbindet, ist erkenntnis- und methodentheoretischer Art. Unter dem Begriff der ‚Kulturvirologie‘ sollen dabei kulturwissenschaftliche Positionen subsumiert werden, die den Ansteckungsbegriff ausgehend von u.a der Theoriegrundlage eines Roberto Esposito bereits weitergedacht haben. Während Schaub und Suthor einen Schwerpunkt auf zeitgenössische Phänomene legen, befasst sich Miriam Felton-Dansky mit Performances der historischen Avantgarden. In ihrem 2018 herausgegeben Band *Viral Performance* leistet sie eine Übertragung medizinischer Virus- und

¹² Ebd.

¹³ Vgl. ebd., S.13 f.

Ansteckungsmetaphorik auf historische Theoriebildung und Theaterpraxis. Von Interesse für den vorliegenden Band ist der in allen verwendeten Ansätzen untersuchte Einfluss von ideengeschichtlichen Ansteckungs-, Virus- und weiteren medizinischen Denkfiguren auf nicht-medizinische Gesellschafts- und Diskursfelder. Susanne Ristow ist hier als Stichwortgeberin für den von der Tagung versuchten interdisziplinären Zugang zu dem per se breit gefächerten Feld der Kulturvirologie zu nennen. Ihr Vortrag, Auftakt zu unserer Tagung, dessen Eckpunkte das innerhalb dieser Publikation veröffentlichte Interview umreißt, lieferte dementsprechend den Einstieg in Diskussionen, die während der weiteren Tagung vertieft wurden. Einige der zentralen Topoi sollen im Folgenden genannt werden und einen Einstieg in dieses Forschungsfeld ermöglichen.

Ansätze der Ansteckungsforschung

Schaub und Suthor heben die Körperlichkeit der ästhetischen Erfahrung hervor, die als ansteckend einen kontemplativ-passiven Rezeptionsbegriff übersteigt. Ansteckung, so stellen sie fest, ist Übertragung durch Kontakt, die der Ansteckung innewohnende Körperlichkeit ist dementsprechend unfreiwillig. Folglich sind Zufälligkeit, Unmittelbarkeit und Plötzlichkeit der Ansteckung beigeordnete Attribute, die sich mit „innere[r] Notwendigkeit“¹⁴ verbinden. Dabei unterscheiden sie drei Fragehorizonte: der Akzidenz der Ansteckung, der Öffnung des Subjekts und der intransitiven und transitiven Modalität des Vorgangs der Ansteckung.

Entgegen einer Definition von Ewigkeit oder Endlichkeit des Gegenstandes, hebt Akzidenz dessen Übergang, von einem Stadium in ein anderes hervor – etwa das nicht-Affizierte/nicht-Angesteckte ins Affizierte/Angesteckte. Hier postulieren sie die bereits beschriebene Ähnlichkeit zwischen Ansteckung und Affizierung, insbesondere wenn beide als dazu angetan verstanden werden, die Wahrnehmung des Subjektes in Bezug auf sich selbst im Moment einer einschneidenden Veränderung zu beschreiben. Affizierung nach Kant sei dabei sowohl transitiv wie auch intransitiv zu verstehen.¹⁵

Sie kann vom Subjekt und vom Gegenstand/Gegenüber der Anregung gleichermaßen ausgehen, sodass man affiziert wird und sich affizieren lässt. Voraussetzung dafür ist

¹⁴ Ebd., S. 9.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 15 f.

Offenheit: Nur wer etwa bereit ist, sich in Erstaunen versetzen zu lassen, erkennt die Differenz zwischen *Ich-gerade-eben* und *Ich-jetzt* und *Ich-das-kommt*, beziehungsweise den Übergang von dem einen in das andere Stadium, was auch solche Übergänge wie die von gesund zu infiziert meinen kann. Die Herausforderung liegt an der Erfassbarkeit dieses Transfers, der auf sinnlicher Ebene stattfindend genuin flüchtig ist und dementsprechend vor heuristische Hürden stellt. Unvermeidlich erfolgt die Bewusstwerdung (die ja erst in Folge der Affizierung geschehen kann) zu spät und der eigene Wille wird gleichsam suspendiert:

Wir haben nicht die Wahl, wir können uns nicht bewusst für oder gegen das ‚Angesteckt-‘, ‚Fasziniert-‘, ‚Berührt-Werden‘ entscheiden. Ansteckung im Sinne eines unvermittelten Affiziert-Werdens findet statt (oder auch nicht) gehört mithin in die Ordnung von Ereignissen, die immer auch akzidentiellen Charakter haben. Die Zufälligkeit, die Unmittelbarkeit, die Plötzlichkeit, aber auch die innere Notwendigkeit, die Unvermeidlichkeit müssen in der Begriffsbildung mitgedacht sein.¹⁶

Ansteckung ist jener akzidentiell zu beschreibende Moment, der eine Öffnung des bislang geschlossenen Systems provoziert und damit seine tiefgreifende Veränderung bewirkt. Ansteckung wirkt somit nicht nur krank- oder gesundmachend. Es lässt sich viel mehr in Frage stellen, ob das „oder“ zwischen krank und gesund nicht generell zu streichen sei. Stattdessen ist Ansteckung wertfrei gesprochen eine graduelle Veränderung des Systemzustands. Eine Bewertung bliebe dann denjenigen überlassen, die sich mit dem Resultat konfrontiert sehen, was letztlich oft weniger die Betroffenen (Affizierten bzw. Angesteckten) als vielmehr die nächsten Angehörigen oder auch die sie umgebenden institutionellen Einrichtungen sind. Ansteckung, ähnlich wie Affizierung, ist also zusammenfassend zunächst einmal nichts weiter als eben dies: Modifizierung und Aktivierung. Die Einordnung bezieht sich dann, zum einen, nicht auf die Ansteckung an sich, sondern betrachtet vielmehr das Ergebnis. Zum anderen ist sie – jenseits pragmatisch-wertender gut/schlecht-Beurteilungen – eine Aufgabe für Analytiker*innen, die sich sowohl mit dem Phänomen Ansteckung an sich wie auch mit dem Resultat dieses akzidentiellen Momentes auseinandersetzen.

¹⁶ Ebd., S. 9.

Dank der Unfreiwilligkeit und Körperlichkeit, die dem Vorgang der Ansteckung innewohnt, wird sie somit zur gewinnbringenden Denkfigur ästhetischer Aneignungsprozesse: Ansteckung als Werden zu denken meint den transitiven Moment im Augenblick seines akzidentiellen, affizierenden, körperlichen Geschehens zu reflektieren. Der Prozess der Ansteckung erhält darüber, bei all seiner Unfreiwilligkeit und Unausweichlichkeit, auch einen ermächtigenden Charakter, der sich auf künstlerische Gestaltungsvorgänge und ästhetische Auseinandersetzungen übertragen lässt. Der ursprünglich kulturvirologische Begriff verspricht in diesem Sinne zum Analysetool zu werden, dessen Nutzen die hier versammelten Beiträge weiterdenken und anschaulich machen möchten.

In ihrer Studie *Viral Performance* setzt Miriam Felton-Dansky vor dem Hintergrund der historischen Avantgarden diese Kunstform mit dem Viralen gleich.¹⁷ Viralität wird hier zur Grundbedingung einer Aktionskunst, die besonders die Leiblichkeit kopräsender Agierender hervorhebt. Sie sieht einen entscheidenden Vorteil in der interdisziplinären Begriffsverwendung, den die hier vorliegende Publikation ebenfalls als wertvoll betrachtet: Durch die Neu-Perspektivierung im Lichte des Viralen und des Kontagiösen werden tradierte Grenzziehungen – seien es Ufer, Gattungen, Staatsgrenzen – in Frage gestellt, indem das medizinische Begriffsfeld neue Kategorisierungsmöglichkeiten für zuerst heterogen erscheinende Phänomene bietet.¹⁸ Felton-Dansky geht in ihrem Text auch auf die Probleme der interdisziplinären Begriffswanderung ein. So fragt sie etwa, wie produktiv eine Übertragung evolutionstheoretischer Modelle auf kulturelle Phänomene sei, wie sie etwa die Theorie der *memes* des Evolutionsbiologen Richard Dawkins darstellt. Können kulturelle Kommunikation und Traditionsbildung als mimetische Prozesse der Vererbung beschrieben werden?¹⁹ Dies ließe keinen Raum für das Innovationspotenzial kultureller Entwicklungen, wie es bei Deleuze/Guattari in *Tausend Plateaus* unter dem Paradigma der Ansteckung beschrieben wurde.²⁰ Das zuerst verlockend passgenau erscheinende Theorem aus der Evolutionsbiologie musste daher schnell als kulturwissenschaftlich inadäquat bezeichnet werden,

¹⁷ Felton-Dansky, Miriam: *Viral Performance. Contagious Theater from Modernism to the Digital Age*. Evanston 2018, S. 1.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 5.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 26 f.

²⁰ Vgl. ebd., S. 29 f.

geschuldet der Differenz zwischen biologischen und kulturellen Formen der Entwicklung.

Fokussieren sich Schaub/Suthor und Felton-Dansky auf das Virus und die Ansteckung als Moment der körperlichen Übertragung, so sieht Susanne Ristow im Virus ein „Synonym für Veränderung, Beeinflussung und Hybridisierung“²¹, welches sie als „Modell der Interaktion“²² im weitesten Sinne entfaltet. Historisch verortet sie den Virusbegriff in „der frühen Molekularbiologie und Informationstheorie des 20. Jahrhunderts“²³ und den Neo-Avantgarden. Für sie ist aus künstlerischer Perspektive das Virus das kreative Element, die Störung, das Fremde, das Andere, das in die Gewohnheit einbricht. Sie ergänzt die ästhetischen Dimensionen der Viralität um eine kommunikative und zieht dabei – wie bereits Michel Serres oder Derrida – auch Parallelen zur Intermedialitätsforschung. Der Virus sei geeignete „Denkfigur für Interaktion, Transmission, Interdisziplinarität, Konnektivität und Interpendenz im 20. und 21. Jahrhundert“²⁴.

Als „Universalschlüssel für Mikro- und Makrokosmos“ verknüpft sie in ihrer Promotion das „wissenschaftliche Interesse an Viren“ mit einem Begriff von „Leben als codiertes Programm“. Viren, auch hier tun sich Vergleichbarkeiten zum Affekt auf, erscheinen oder treten als Eindringling von außen auf und sind doch Teil unserer Codierung, „Bestandteil des Erbgutes jeglicher lebendigen Spezies“²⁵.

Dabei verdankt das Virus insbesondere hinsichtlich der in der Digitalkultur so bedeutsamen „Viralität“ seinen erweiterten Bedeutungshorizont einer ebenso brisanten wie populären Analogieführung von biologischer und kultureller Evolution im Informationszeitalter, deren umfassende medien- und kulturtheoretische Untersuchung noch aussteht. Nach dem Prinzip der Collage arrangierte digitale Kombinationen aus Bild und Text verbreiten sich derzeit in enormer Menge und Geschwindigkeit im Internet als Phänomene einer „Partizipationskultur“, ganz gleich, ob es sich um politische Kampagne, Fankultur, kommerzielles Werbematerial,

²¹ Ristow, Susanne: *Das Virus als Medium. Virale Interaktionsmodelle in der Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts*. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:061-20190228-110423-9>. 2019 (Zugriff am 05.05.2024), S. 7. Ristow bezieht sich hier auf Sontag, Susan: *Illness as Metaphor and AIDS and its Metaphors*. New York 1990.

²² Ebd., S. 7.

²³ Ebd., S. 1.

²⁴ Ebd., S. 1.

²⁵ Ebd., S. 6.

populistische Hetze, künstlerische Darbietung, Katzenvideos, private Schnappschüsse, gezielte Fehlinformation oder Scherzartikel handelt.²⁶

Ristow, die in ihrer Promotion die Immundiskurse nach Giorgio Agamben, Roberto Esposito und Peter Sloterdijk berücksichtigt, stellt die Vermutung an, dass der Virus das Potenzial hat, „Medium der Anknüpfung an die bekanntlich fatalen biologistischen Analogieführungen der Vergangenheit“²⁷ zu sein, was erneut seine Ambivalenz unterstreicht und die Virus- /Ansteckungsdebatte als politische Angelegenheit markiert. Auf der anderen Seite ist jedoch eine beginnende Offenheit in Philosophie und Medizin zu vermerken, die eine „Abkehr vom erregenzentrierten Denken“²⁸ einzuleiten scheint. Hierbei ist es Ristows Bestreben, eine „Typologie viraler Modelle“²⁹ zu generieren, die „die historische und biopolitische Relevanz des Immundiskurses und die Rede vom Virus als bedrohlicher Fremdkörper“ bedenkt und mit der „Allgegenwart des Viralen in der Digitalära“ kontextualisiert. Das Virus fungiert dabei als „Mittler zwischen vitalistischen und mechanistischen Theorien“.³⁰

Mit Bezug auf die Experimente im Happening und Fluxus entfaltet Ristow die These, dass insbesondere Kunstaktionen der 1960er Jahre „beide Aspekte des Virus als Denkfigur“³¹ zu popularisieren und verhandeln wussten. Dabei motiviert nicht allein der gesellschaftlich-politische Einfluss die Betrachtung und künstlerische Auseinandersetzung mit Viren, sondern es ist die „vormalige Unsichtbarkeit“³² des Virus, die zu dem Wunsch zu führen scheint, ihn in Bilder zu fassen, was sich verschränken lässt mit der oben beschriebenen Tendenz, Vorgänge, die Einfluss auf den Körper haben, sichtbar zu machen - sei es als Bild, Präparat oder Modell.

Zusammenfassung: Das kulturvirologische Potenzial der Offenheit

Es zeichnet sich ab, dass Gedankenspiele und Debatten rund um Ansteckung, Virologie und insbesondere das Feld der Kulturvirologie nicht auskommen ohne

²⁶ Ebd., S.7.

²⁷ Ebd., S. 13.

²⁸ Ebd., S. 15.

²⁹ Ebd., S. 14.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd., S. 18.

³² Ebd., S. 19.

Betrachtungen von Körper- und Lebenstheorien, sowie deren Wandel im Laufe der Historie, parallel und teilweise berührt von der Theorie der Ansteckung. Zugleich dringt, mit dem Voranschreiten der Digitalität und digitaler Viralität auch ein technisierter Blick in die Beobachtung dieses biologisch-philosophischen Phänomens ein und wirft eigene Fragen auf. Diese berühren am Rande auch Überlegungen zu Speicherung versus Vererbung, die Weitergabe des Virus, via Ansteckung beziehungsweise Erhalt der bestehenden Struktur unter der Einflussnahme viraler Sequenzen und ansteckender Momente.

Der Ansatz der hier vorliegenden Publikation ist im Sinne der von *Thewis* ausgegebenen offenen Setzung der Impulsgabe, des freien Ausprobierens und Andenkens potenzieller Themen- und Methodenfelder, ebenso interdisziplinär und folglich nicht nur auf Formen ästhetischer Erfahrung hin ausgerichtet. Die ergebnisoffene Konzipierung der Tagung steckt mögliche Zugänge und Themenfelder ab. Daraus ergibt sich die Vielseitigkeit der hier vorliegenden Beiträge, die sich auch auf formaler Ebene in Form von Interviews mit Künstler*innen und Theoretiker*innen zeigt.

Der bereits erwähnten Ambivalenz als Kern der Kulturvirologie tragen wir auch Rechnung, indem wir uns neuen Potenzialen des Erkenntnisgewinns für geisteswissenschaftliche Disziplinen stellen. Dies ist nicht zuletzt einer globalen und „frischen“ Pandemieerfahrung geschuldet, deren aktuelle künstlerische Verarbeitung und deren systemischen Auswirkungen sowohl auf die Kunstproduktion als auch auf zwischenmenschliche und mediale Kommunikation zur Herausforderung wird. Leitmotiv war dabei nicht nur Offenheit auf Ebene der Disziplinen und Forschungsfelder, sondern auch eine Reflexion von Ansteckung als Begriff der Vielheit, wie ihn unter anderem Susanne Ristow, sowohl als Forscherin, wie auch als Künstlerin vertritt und in unsere Tagung einbrachte und was anschließend von den Autor*innen der hier vorliegenden Texte auf produktive Weise aufgegriffen und ausgebaut wurde. Der allgemeinen Tendenz zur Abschottung und Abgrenzung entgegen haben wir so Wege gesucht und gefunden, um den offenen und dynamischen Charakter, der Theater als Disziplin historisch charakterisiert, auch oder besonders unter den Vorzeichen von Ansteckung neu zu verhandeln. Unser Streben ist, über die vermittelnde Funktion des öffentlich zugänglichen Forums *Thewis*, so ein Statement für (interdisziplinäre) Verbindlichkeit zu setzen, das idealerweise in die langfristige Rezeption dieser Jahre einfließen wird.

Die Beiträge

In seinem Beitrag beschäftigt sich Sebastian Sommer mit zwei Phänomenen des Protestes, der Frankfurter Seebrückenaktion im Frühjahr 2020 und der deutschlandweiten Aktion der Gabenzäune während des ersten Corona-Lockdowns. Die Idee der Ansteckung werde immer von zwei möglichen Resultaten begleitet: der Eindämmung und der Ausbreitung. Sommer nutzt die Ähnlichkeit der möglichen Ansteckungsergebnisse zu sozialen Praktiken der Versammlung und insbesondere deren Theoriegeschichte. Am Beispiel der beiden Protestformate werden die präsoziologischen Massentheorien von Gustave Le Bon zu immunisierenden Praktiken der Gesellschaftskontrolle durch staatliche Repression und Gabriel Tardes zu gemeinschaftlichen Praktiken der Nachahmung zur Beziehungstiftung auf ihre Virulenz im Umgang mit heutigen Protestformen befragt. Soziale Ansteckung zwischen kurzzeitiger Wirksamkeit und langfristiger Veränderung wird hier als Gradmesser des Politischen definiert und fragt somit gleichzeitig nach den Bedingungen politischer Wirksamkeit der Masse.

Die schon kanonischen Status habende Performance *Paradise Now* des Kollektivs „Living Theatre“ wird in Hanna Hubers Beitrag als künstlerisches Ereignis mit Ansteckungspotenzial beschrieben. Vor dem Hintergrund der Studentenbewegung in Frankreich im Jahr 1968 wird die interventionale Performance, welche sich aus dem Theaterraum hinaus in die Straßen Avignons verbreitete, dahingehend diskutiert, inwiefern sie ästhetische, gesellschaftliche und politische Akteur*innen gleichsam zum Handeln provozierte. Sibylle Krämers kommunikationsphilosophischer Begriff der Ansteckung als ästhetische Kategorie wird auf analytische Produktivität hin befragt, die künstlerische Performance im Kontext von gesellschaftlichen Wandlungsprozessen, Protesten und Zensur gleichsam als ästhetisches, soziales und politisches Phänomen aufzufassen.

Die Lockdowns in der Anfangszeit der Corona-Pandemie führten zur Isolation und verhinderter Kommunikation zwischen Menschen weltweit. Das virale Phänomen in dieser Zeit der Regenbogenfensterbilder, erregt durch Internet-, Kita- und Grundschulaufrufe, wird von Alexander Schneider und Sebastian Sommer in ihrem Beitrag gleichermaßen als soziale und ästhetische Praxis begriffen. Das Aufhängen selbstgestalteter oder vorgefertigter Regenbögen in Wohnungsfenstern in Zeiten stark restringierter Versammlung erfordert einen interdisziplinären Zugang, der hier durch

Gabriel Tardes Nachahmungskonzept aus der Soziologie und bildtheoretische Ansätze der Kunstgeschichte geleistet wird.

Das Monster als künstlerische Figur wird in Nora Schneiders Beitrag einer kulturvirologischen Neubetrachtung unterzogen. Am Beispiel der Genese des Vampirs in Literatur und Film seit dem 19. Jahrhundert wird hier die Beeinflussung eines künstlerischen Motivs durch medizinische Forschungserkenntnisse zu Ansteckung, Viren und Krankheitsausbrüchen, wie Tuberkulose und HIV offengelegt. Der Kampf gegen das Monster wird nicht von Geistlichen oder Soldaten geführt, sondern von Ärzten. Dem Vampir lag nicht immer eine ansteckende Charakteristik zu Grunde und Nora Schneiders Beitrag vollzieht die Entwicklung vom Fettfresser zum Blutsauger kulturhistorisch nach und zeigt somit exemplarisch die Virulenz, mit der medizinischer Fortschritt Einfluss auf die künstlerische Gestaltung (und gesellschaftliche Diskurse) nimmt.

Die Kulturvirologin und bildende Künstlerin Susanne Ristow stellt in einem Interview die Grundlagen der Kulturvirologie als aufstrebende Disziplin dar. Das *Prinzip Virus* wird hier als künstlerischer Impulsgeber einflussreicher Kunstströmungen seit dem Dadaismus charakterisiert. Ristow diskutiert das produktive Potenzial der Destruktion, welches dem Virus und der Ansteckung inhärent ist. Hierbei sind Anwendungsbereiche kulturvirologischer Terminologie ethisch voneinander zu trennen, da biologistische Modelle im gesellschaftlichen Kontext z.B. sozialdarwinistische Folgen nach sich ziehen können. Ristow teilt ebenfalls ihre Sicht auf politische und gesellschaftliche Reaktionen auf den Ausbruch der Corona-Pandemie, wobei für sie die Rhetorik im Umgang mit Krankheitsausbrüchen kaum vom Auslöschungsdiskurs des späten 19. Jahrhunderts abzuweichen schien. Grundsätzlich wird das Virale als Modell künstlerischer Spielraumschaffung besprochen, was aufgrund der Signifikanz des Virus für Strömungen, wie den Fluxus, als produktiver Zugang gesehen werden muss.

Einen Einblick in künstlerische Probenprozesse während des ersten Lockdowns 2020 gewährt der Tänzer und Choreograph Ruben Reiniers, der mit seiner Mit-Choreographin und -tänzerin Yui Kawaguchi die hybride Video-Performance *DisTanz* in Berlin erarbeitet und aufgeführt hat. Mit einem Distanz-Stock von 1,50 Meter, der während der gesamten Performance von den Tanzkörpern gehalten wird, machten Reiniers und Kawaguchi den verpflichtenden Mindestabstand zum ästhetischen Kernstück. Reiniers verrät, welche persönlichen und kreativen Gedanken

vor dem Hintergrund der Pandemie in die Inszenierung geflossen sind und wie Bewegungstheater in Hochzeiten von Corona, ausgehend von Videotagebüchern, überhaupt produziert werden konnte. Der Bewegung und der bewegten Begegnung an sich misst Reniers ein empathisches Potenzial bei, dass gesamtgesellschaftlich vernachlässigt wird und unter Pandemiebedingungen zum Begehrensobjekt künstlerischer Performance avancierte. Zudem konnte durch die selbstgestellte Aufgabe, Kontakt in Zeiten der Kontaktarmut und Kunst in Zeiten der Kunstlosigkeit zu schaffen, ein ideales Beispiel für den Umgang des zeitgenössischen Theaters mit den Herausforderungen durch die Pandemie einerseits, der produktiven Macht von Ansteckung andererseits als Anschauungsobjekt geboten werden.

Referenzen

- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus*. Frankfurt am Main 1992.
- Derrida, Jacques: „Die Signatur aushöhlen – eine Theorie des Parasiten“, in: Pfeil, Hannelore/Jäck, Hans-Peter (Hg.): *Politiken des Anderen. Eingriffe im Zeitalter der Medien*. Rostock 1995, S. 29-41.
- Esposito, Roberto: *Immunitas. Schutz und Negation des Lebens*. Berlin 2004.
- Felton-Dansky, Miriam: *Viral Performance. Contagious Theater from Modernism to the Digital Age*. Evanston 2018.
- Primavesi, Patrick: „Dekonstruktion“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar 2014, S. 65-68.
- Ristow, Susanne: *Das Virus als Medium. Virale Interaktionsmodelle in der Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts*. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:061-20190228-110423-9>. 2019 (Zugriff am 05.05.2024).
- Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola: „Einleitung“, in: Dies./Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München 2005, S. 9-21.
- Serres, Michel: *Der Parasit*. Frankfurt am Main 1987.
- Sontag, Susan: *Illness as Metaphor and AIDS and its Metaphors*. New York 1990.
- Trailer zu *DisTanz*. R: Yui Kawaguchi/Ruben Reniers. Monopol Berlin. Premiere: 05 Juni 2020. <https://www.spectyou.com/de/video/distanz> (Zugriff am 23.08.2023).

Sturm, Katharina/Maaßberg, Oliver: „Einleitung“, in: Oliver Maaßberg, Katharina Sturm (Hg.): *Ansteckung. Perspektiven der Kulturvirologie*. (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2024 / Vol. 11 / Ausg. 1), S. 4-19, DOI 10.21248/thewis.11.2024.133 CC BY 4.0.

protest.masse.ansteckung.

Ansteckungsdenken zwischen autoritärer Eindämmung und ausbreitender Nachahmung

Sebastian Sommer (Berlin)

Abstract

Das Denken von Ansteckung ist stets mit Vorstellungen der Transformation verbunden, die entweder unter den Vorzeichen der Eindämmung oder der Ausbreitung stehen. Das haben die weltweiten Debatten um die gesellschaftlichen Herausforderungen und Auswirkungen der Covid19-Pandemie erneut eindrücklich vor Augen geführt. Doch was folgt daraus für die Anwendung von Vorstellungen der Ansteckung als Modell sozialen Handelns? Dieser Frage soll mit einem beispielhaften Rückblick auf historische Überlegungen zur versammelten Menschenmenge als „Masse“ nachgegangen werden. Dabei stehen die Gedanken von Gustave Le Bon exemplarisch für ein Paradigma der autoritären Eindämmung von einem als ansteckend markierten Sozialverhalten. Demgegenüber konzipiert Gabriel Tarde Ansteckung als Form nachahmenden Handelns, dessen performativen Ausbreitung als geteilte Praxis intersubjektive Beziehung schaffen kann. Die historischen Begriffsbestimmungen wirken sich bis heute auf Vorstellungen sozialen Handelns im Allgemeinen und auf das Bild von Praktiken der Versammlung im Besonderen aus. Dies zeigen zwei ausgewählte Protestformate, die aufgrund ihres ansteckenden Charakters für unterschiedliche Transformationsdynamiken während des ersten Corona-Lockdowns in der Bundesrepublik standen. Dabei handelt es sich um den polizeilichen Umgang mit einer Versammlung der Kampagne „Seebrücke“ im Frühjahr 2020 in Frankfurt am Main sowie um die bundesweit verbreitete Praxis der Gabenzäune. Indem Ansteckung als Motor einer möglicherweise dauerhaften Transformation sozialen Handelns gedacht wird, scheint das politische Potenzial der entsprechenden Vorstellungen auf. Die Möglichkeiten zur Verklammerung von Ansteckungsdenken mit Konzepten eines politischen Aktivismus illustriert ein abschließendes Beispiel vom anarchistischen CrimethInc.-Kollektiv.

Mit der weltweiten Corona-Pandemie fand eine umfassende Neuverhandlung von Sozialität unter dem Blickwinkel der Ansteckung statt. Ausgehend vom epidemiologischen Interesse an der Verbreitung von Viren über soziales Handeln ergaben sich zwei gesellschaftspolitische Diskussionsstränge. Das war einerseits die Frage, wie als ansteckend markierte Handlungen unterbunden werden können, obwohl sie in der Regel weitverbreitet sind. Andererseits sollten alternative Handlungen als soziale Praxis etabliert werden. Die bundesweite Kampagne zu den „AHA-Regeln“ (für „Abstand halten, Hygienemaßnahmen und Alltagsmaske“) ist ein Beispiel dafür, neue Verhaltensweisen „viral“ gehen zu lassen, um eine massenhafte Änderung von Gewohnheiten zu bewirken. Diese Spannung zwischen Eindämmung und Ausbreitung wirkte sich ebenfalls deutlich im Feld politischer Proteste aus. Sie waren die Verkörperung des Gefühls eines massiven Handlungsdrucks im Angesicht brennender gesellschaftspolitischer Fragestellungen in Bezug auf Corona. Aufgrund bestehender Verbote bzw. massiver Einschränkungen von Versammlungen in der Bundesrepublik während der Lockdowns entwickelten sich unter dem Eindruck der möglichen Ansteckungsgefahr vielerorts alternative Praktiken, die bewusst auf mögliche Gesundheitsrisiken reagierten.¹ Neue Verhaltensweisen, wie konsequentes Abstandhalten, sollten entsprechende Gefahren minimieren. Zudem wurden gänzliche neue Formate sozialen Handelns ausprobiert, die jedoch mit dem Eindämmungswillen der lokalen Ordnungsbehörden aufeinandertrafen. Damit waren Protesthandlungen ein wichtiges Laboratorium sozialen Handelns unter Pandemiebedingungen, dessen politisches Wirkungsversprechen nicht zuletzt auf die neu entstehenden Spielarten kollektiver Ästhetik² zurückzuführen war. Der vorliegende Beitrag untersucht zwei besonders eindrucksvolle Beispiele hiervon.

So setzte die Versammlung der Kampagne „Seebrücke“ im April 2020 in Frankfurt am Main eine Praxis der distanzierten Anwesenheit um, die dennoch ordnungspolitisch einzudämmen versucht wurde. Demgegenüber etablierten Gabenzäune im gesamten Bundesgebiet ein soziales Handeln von nicht gleichzeitig anwesenden Beteiligten, das

¹ Auf Proteste wie „Querdenken“ oder die Berliner „Hygienedemonstrationen“, die trotz Gesundheitsgefahren unkontrollierte (Massen-)Versammlung veranstalteten, um ihre Ablehnung gegenüber den Eindämmungsmaßnahmen auszudrücken, soll nicht eingegangen werden.

² Das zugrundeliegende Verständnis vom „Ästhetischen“ geht über den Bereich einer künstlerischen Ästhetik hinaus und orientiert sich an der Wortbedeutung von *aisthesis*, sodass Ästhetik umfassend als Wahrnehmung der „Weise, in der man leiblich bei etwas ist, bei jemandem ist oder in Umgebungen sich befindet“, verstanden wird. Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin 2013, hier S. 47-48.

auf eine nachahmende Ausbreitung solidarischen Gebens zielt. Allerdings sind diese kollektiven Protestformen nicht nur Ausdruck von sich verändernden gesellschaftspolitischen Umständen in Pandemiezeiten. Sie verkörpern ebenfalls die grundsätzliche Verschränkung von sozialem Handeln und Ansteckung sowie sozialem Handeln als Ansteckung im Spannungsfeld zwischen Eindämmung und Ausbreitung. Diese Verbindung markiert über den medizinischen Diskurs hinaus den (bio-)politischen Gehalt von Denkweisen der Ansteckung.³ Ein wirkmächtiges Beispiel hierfür sind historische Ansätze der Theoretisierung von Menschenmengen als „Massen“. Sie widmeten sich dezidiert dem Verhältnis von kollektivem (Protest-)Verhalten zwischen einzudämmender sozialer Devianz und wünschenswerter Ausbreitung, wobei die entwickelten Vorstellungen von politischer Ansteckung teilweise bis heute nachhallen. So stehen insbesondere die Arbeiten von Gustave Le Bon und Gabriel Tarde exemplarisch für die anhaltende Bedeutung entsprechender Auseinandersetzungen. Wie sie sich – zumindest implizit – auch in die Protestpraktiken zu Pandemiezeiten bzw. in die gesellschaftspolitischen Debatten um diese einschrieben, soll nachfolgend untersucht werden. Zudem scheinen sowohl bei Le Bon als auch bei Tarde vielfach Ansätze eines performativ interessierten Blicks auf Versammlungen auf, sodass ihre Ausführungen Anknüpfungspunkte für ein Denken von Ansteckung als Modell einer kollektiven Ästhetik sozialen Handelns bieten. Dieses Potenzial von Protest, als kollektive Performanzleistung ästhetische Erfahrungen zu ermöglichen, um im Modus der Ansteckung (politisch) transformativ wirken zu können, ist bis heute der Kern politischer Ästhetiken, wie am Ende ein kurzer Blick auf ein gegenwärtiges Konzept von Ansteckung als Motor politischen Aktivismus aus anarchistischer Perspektive zeigen soll.

1 Einführung: Masse und Ansteckung

Das Interesse an der sich versammelnden Menschenmenge beginnt nicht erst mit dem 19. Jahrhundert. Doch es sind die zahlreichen Umbrüche, die als technologische, kulturelle, politische und soziale Revolutionen diese Epoche prägen und sie in besonderem Maße als ein Zeitalter der Massen erscheinen lassen. Analog zu den vielfältigen literarischen Bearbeitungen der entsprechenden Phänomene wenden sich

³ Vgl. Ristow, Susanne. *Kulturvirologie. Das Prinzip Virus von Moderne bis Digitalära*. Boston/Berlin 2020, S. 66-83.

auch Vertreter*innen unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen den „Massen“ zu. Neben Versuchen, ein allgemeines Verständnis entsprechender Versammlungsprozesse zu entwickeln, interessieren sie zumeist Fragen nach der Kontrolle dieser oftmals als deviant markierten Kollektive. Das gilt insbesondere für die Debatten in den neu entstehenden Fachrichtungen der Soziologie und (Kollektiv-)Psychologie. Spätestens mit dem Wachstum faschistischer Bewegungen weltweit traten jedoch die politischen Leerstellen und ideologischen Schwachstellen von vielen der bestehenden Theorien zur „Masse“ zutage und aus den ordnungspolitischen Ansätzen zur Kontrolle der Menge wurden biopolitische Regierungstechniken. Stattdessen setzen sich andere Erklärungsansätze kollektiven Handelns und Identitätsbildung durch.

Insgesamt genügen viele der damaligen Auseinandersetzungen mit der „Masse“ aus heutiger Sicht kaum wissenschaftlichen Standards. Als „Bibliothekssphänomen[e]“⁴ wirken sie teilweise wie eklektische Zusammenstellungen von literarischen Zitaten, persönlichen Vermutungen sowie politisch motivierten Verleumdungen. So bilden die Texte durchaus den Geist einer aus den Fugen geratenen Zeit ab und weisen durch die vielfältigen Bezüge zu Forschungen aus unterschiedlichen Disziplinen zugleich den Weg zur Beschäftigung mit Menschenmengen als transdisziplinärer Aufgabe. Insbesondere die mannigfaltigen Paradigmenwechsel in den Naturwissenschaften haben sich als Metaphern und Modelle in die Erklärungsansätze der „Masse“ eingeschrieben.⁵ Gleiches gilt für Verweise auf Prozesse und Logiken der medizinischen Ansteckung, welche viele der Untersuchungen zur „Masse“ zumindest indirekt beeinflussten.⁶

2 Ansteckung als Gefahr: Das Paradigma der autoritären Eindämmung

Die bis heute sicherlich bekannteste Auseinandersetzung mit der „Masse“ verfasste Gustave Le Bon unter dem Titel *Psychologie der Massen* (*Psychologie des foules*; i. O. 1895). Dennoch handelt es sich bei dem Text kaum um eine wissenschaftliche

⁴ Michael Gamper nutzt den Begriff für die *Psychologie des Auflaufs und der Massenverbrechen* des italienischen Kriminologen Scipio Sighele von 1891, wobei er sich für viele Werke der entsprechenden Tradition als zutreffend erweist: vgl. Gamper, Michael. *Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765-1930*. München 2007, hier S. 419.

⁵ Vgl. ebd., S. 308-323 oder ebd., S. 435-474.

⁶ Dennoch fehlen vielen Arbeiten zur „Masse“ explizite Bezüge zu den relevanten Forschungen im Feld der (Human-)Medizin der damaligen Zeit fast gänzlich. Die vielfachen Verweise auf Ansteckungsdenken sind demnach Ausdruck einer übergreifenden Medikalisierung des gesellschaftspolitischen Diskurses (s. Schneider i. d. Band).

Abhandlung, sondern eher um eine populär-wissenschaftliche Zusammenfassung bestehender Forschungsergebnisse.⁷ Zudem sind die Interpretationen Le Bons von elitären Statusängsten geprägt, wodurch ihn an den kollektiven Dynamiken der „Masse“ vor allem deren autoritäre Eindämmung interessiert. Zwar lassen sich vergleichbare Überlegungen auch in anderen historischen Theorien der Menschenmenge wiederfinden (wie bei Hippolyte Taine oder José Ortega y Gasset). Doch Le Bon bleibt aufgrund der anhaltenden Prominenz seiner Überlegungen sicherlich der bedeutendste Vertreter dieser Deutungstradition.

2.1 Fallbeispiel 1: Ansteckende Versammlung der „Seebrücke“

Selbst über ein Jahrhundert nach der Erstveröffentlichung der *Psychologie der Massen* sind Spuren der dort vertretenen Erklärungsansätze weiterhin vorhanden, insbesondere wenn es um die Eindämmung sozialen Protests unter Verweis auf dessen politisches Ansteckungspotenzial geht. In der jüngeren Vergangenheit tauchten solche Perspektiven prominent zur Legitimation von ordnungspolitischen Interventionen gegenüber zahlreichen nicht-verschwörungsideologischen Versammlungen im ersten Lockdown 2020 anlässlich der weltweiten Corona-Pandemie auf. Ein Beispiel mit medialer Strahlkraft war die Versammlung der bundesweit aktiven „Seebrücke“-Kampagne am 5. April 2020 in Frankfurt am Main. Obwohl zu dieser Zeit in Hessen ein generelles Demonstrationsverbot für mehr als zwei Personen galt, sollte die Forderung nach der sofortigen Evakuierung der Geflüchteten-Lager an den europäischen Außengrenzen im Angesicht der sich weltweit zuspitzenden Pandemie-Situation in die Öffentlichkeit getragen werden. Unter Berücksichtigung der spezifischen Situation wurde die Aktionsform der Menschenkette gewählt. Mit rund 400 Teilnehmenden erstreckte sie sich vom Eisernen Steg auf der Nordseite des Mains über die Alte Brücke und auf der Südseite zurück zum Ausgangspunkt. Die Teilnehmenden trugen überwiegend einen Mund-Nasen-Schutz und versuchten jeweils zwei Meter Abstand zu den Nächststehenden einzuhalten. Zur Orientierung waren von den Organisierenden Kreidemarkierungen auf dem Boden angebracht worden. Trotz der Schutzmaßnahmen versuchte die Frankfurter Polizei, die formal nicht genehmigte Demonstration bereits kurz nach Beginn durch Lautsprecherdurchsagen aufzulösen. Später gingen Beamte auch

⁷ Vgl. Gamper 2007: *Masse lesen, Masse schreiben*, S. 426-427.

gewaltsam gegen Protestierende vor und nahmen sie teilweise in erkennungsdienstliche Maßnahmen.⁸

Das polizeiliche Eingreifen in eine friedliche und auf Infektionsschutz achtende Versammlung sorgte für bundesweites Unverständnis. Die Geschehnisse entwickelten sich so zu einem zentralen Ereignis bei der öffentlichen Aushandlung zwischen Versammlungsfreiheit und Infektionsschutz. Insbesondere die Rechtfertigungsversuchen der Ordnungsbehörden griffen auf Argumentationsmuster zur Verknüpfung von sozialem Protesthandeln mit Gefahren der Ansteckung zurück: „Innenminister Peter Beuth (CDU) rechtfertigte dagegen das Vorgehen der Beamten: Die Versammlung sei für funktionierenden Infektionsschutz einfach zu groß gewesen [...]“⁹ Das Gefährdungspotenzial der Versammlung leitete sich mit der Begründung des Infektionsschutzes hauptsächlich aus ihrer schieren Existenz in der gegebenen Größe ab. Vor diesem Hintergrund wurde polizeiliches Handeln rein präventiv begründet: „Ein Polizeisprecher sagte auf Anfrage, [...] das [Einhalten der Sicherheitsabstände] [hätte] aus Sicht der Polizei vom Versammlungsleiter nicht ausreichend kontrolliert werden können.“¹⁰ Es sind eben keine konkreten Handlungen, die als (Gesundheits-)Gefahren unterbunden werden sollten. Stattdessen wurde der Akt des Versammelns – die Konstitution der „Masse“ – als Gefahr markiert. Die Behauptung des Polizeisprechers, dass Abstände nicht von der leitenden Person hätten kontrolliert werden können, deutet darauf hin, dass den individuellen Teilnehmenden die Fähigkeit zu einem verantwortungsvollen Umgang mit der pandemischen Situation abgesprochen wird. Es scheint, als ob in der Versammlung die individuelle Verantwortung schwinde. Die wirkliche Ansteckungsgefahr verorten beide Aussagen vor allem im kollektiven bzw. unter Pandemiebedingungen nahezu massenhaften Unterlaufen der staatlichen „Vernunft“ in Gestalt der geltenden Infektionsschutzmaßnahmen. Neben Anordnungen, die medizinisch notwendig waren, zählten dazu eben auch fragwürdige Einschränkungen individueller Freiheitsrechte, wobei das ordnungspolitische Handeln eine demokratische Auseinandersetzung auf der Straße erschwert:

⁸ Vgl. Iskandar, Katharina: „Wegen Corona-Verordnung. Polizei löst ‚Seebrücken‘-Demonstrationen auf.“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (2020). <https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/frankfurt-polizei-loest-wegen-corona-seebruecken-demo-auf-16713212.html> (Zugriff am 8. Mai 2022).

⁹ Voigts, Hannig: „‚Seebrücken‘-Demo in Frankfurt. Festnahme von Journalistin war rechtswidrig.“, in: *Frankfurter Rundschau* (2020) <https://www.fr.de/frankfurt/innenstadt-ort904326/frankfurt-festnahme-von-journalistin-war-rechtswidrig-90025282.html> (Zugriff am 8. Mai 2022).

¹⁰ Iskandar 2020: „Polizei löst ‚Seebrücken‘-Demonstrationen auf.“

Ein Sprecher der Polizei Frankfurt bestätigte auf Anfrage, dass sich die Demonstrierenden bemüht hätten, die vorgeschriebenen Mindestabstände zu wahren. Dennoch [...] habe es eine „starke Signalwirkung“, ließe man die Demonstrierenden einfach gewähren, während die Polizei die Menschen am Mainufer und in den Parks verstärkt kontrolliere und bei Verstößen gegen die aktuell geltenden Verordnungen Bußgelder verhängte, so der Polizeisprecher.¹¹

Dementsprechend war neben der polizeilichen Prävention potentieller Gefährdungslagen im Kontext der Versammlung darüber hinaus auch die langfristige Vermeidung unerwünschter Effekte einer sich (unter Pandemiebedingungen) versammelnden Kollektivität intendiert. Wegen ihrer „Signalwirkung“ hätte die Kundgebung als (ideeller) Ansteckungsherd für die unerwünschte Nachahmung (s. 3.1) durch andere Personen dienen können. So wäre die Versammlung und die mediale Berichterstattung über sie in der Lage gewesen, den staatlichen Anspruch der alleinigen Aufstellung und Durchsetzung von Infektionsschutzmaßnahmen zu hinterfragen. Dementsprechend sind die polizeilichen Maßnahmen am 5. April 2020 von einem übergreifenden Präventionsdenken mit dem Ziel der Eindämmung geleitet, das sich vordergründig auf das Corona-Virus bezieht, dabei jedoch dem vorsorglichen Schutz staatlicher Autorität zur Definition und Abwehr vermeintlich schädlicher Verhaltensweisen dient. In diesem Sinne twitterte die Polizei Frankfurt am Main am Tag der Versammlung: „In der aktuellen Situation sind Menschenansammlungen absolut kontraproduktiv und laufen allen ergriffenen Maßnahmen zur Viruseindämmung zuwider [...].“¹² Diese Argumentation zeigt die Skepsis vor Menschenansammlung im Allgemeinen, die ausschließlich als Gefährdung der staatlichen Eindämmungslogik angesehen werden.

¹¹ Merkel, Ronja: „Polizei löst Demonstration auf.“, in: *Journal Frankfurt* (2020) <https://www.journal-frankfurt.de/journalnews/Gesellschaft-2/Buendnis-Seebruecke-Frankfurt-Polizei-loest-Demonstration-auf-35612.html> (Zugriff am 8. Mai 2022).

¹² Polizei Frankfurt 2020: <https://twitter.com/PolizeiFfm/status/1246810305147080710> (Zugriff am 8. Mai 2022).

2.2 Die Krankheit eindämmen: Gustave Le Bon und die „Psychologie des foules“

Einen wichtigen Grundstein für ein solches Framing von sich versammelnden Menschenmengen als ansteckenden Gefahrenherden liefert Gustave Le Bon. Zusätzlich begreift er die von ihm betrachteten „Massen“ noch grundlegender als Ausdruck und Motor eines moralisch-geistigen sowie kulturell-intellektuellen Verfalls im Sinne eines gewissermaßen sozialdarwinistischen Rückschritts der Gesellschaft zu vermeintlich „primitiven“ Entwicklungsstufen.¹³ Dieser starke Kulturpessimismus bildet als *fin de siècle*-Mentalität das Fundament der *Psychologie der Massen*. Dabei ist Ansteckung (*contagion*) eine der drei Triebfedern bei der Entstehung der „seelischen Einheit der Masse“¹⁴: „Dans une foule, tout sentiment, tout acte est contagieux, et contagieux à ce point que l'individu sacrifie très facilement son intérêt personnel à l'intérêt collectif.“¹⁵ Trotz seiner theoretisch zentralen Stellung bleibt das Konzept der Ansteckung bei Le Bon dennoch vage. So drückt sich in ihm vielleicht auch eine Unsicherheit gegenüber dem letztendlich doch unverständlichen Phänomen der „Massenbildung“ aus. Diese Unentschlossenheit spiegelt sich ebenfalls in der bis heute gebräuchlichen deutschen Übersetzung des Begriffes *contagion* durch Rudolf Eisler von 1911, die im Einklang mit der französischen Wortbedeutung gleichberechtigt zwei Deutungsmöglichkeiten anbietet. Zum einen ist das die Übersetzung als „Übertragung“, die sich mit Le Bons Ausführungen hinsichtlich einer quasi-mechanischen Kollektivpsychologie auf der Basis einer „mentalén Übertragung“ von Einstellungen und Verhaltensmustern in der „Masse“ deckt:

Schwinden der bewußten Persönlichkeit, Vorherrschaft des unbewußten Wesens, Leitung der Gedanken und Gefühle durch Beeinflussung und Übertragung in der gleichen Richtung, Neigung zur unverzüglichen Verwirklichung der eingeflösten Ideen. Der einzelne ist nicht mehr er selbst, er ist ein Automat geworden, dessen Betrieb sein Wille nicht mehr in der Gewalt hat.¹⁶

¹³ Vgl. Le Bon, Gustave: *Psychologie der Massen*. Stuttgart 1982 [1901], hier S. 30-32.

¹⁴ Die anderen beiden sind das Machtgefühl in der Menge sowie die Beeinflussbarkeit der Einzelnen (*suggestibilité*): vgl. ebd., S. 15-16.

¹⁵ Le Bon, Gustave: *Psychologie des foules*. Paris 1895, S. 18. [Herv. d. Verfasser] Übersetzung: „In der Masse ist jedes Gefühl, jede Handlung übertragbar, und zwar in so hohem Grade, daß der einzelne sehr leicht seine persönlichen Wünsche den Gesamtwünschen opfert.“ (Le Bon 1982: *Psychologie der Massen*, S. 15-16).

¹⁶ Le Bon 1982: *Psychologie der Massen*, S. 17.

Das Denken von Kollektivierungsprozessen ist hier von einer starren und quasi-automatischen Reiz-Reaktions-Logik bestimmt. Das Sein in der Menge geht mit einem Zustand der Entindividualisierung einher, der unter den Beteiligten zu einer besonderen „Beeinflussbarkeit“ (*suggestibilité*) als quasi „Hypnotisierte“ führt, wodurch sie die Einflüsse oder „Suggestionen“ des „Hypnotiseurs“ nahezu willenlos ausführen, was durch die gespiegelte Gegenseitigkeit verstärkt wird.¹⁷ Die andere Übersetzung von *contagion* ist die der „Ansteckung“, welche wiederum auf die Aneignung eines medizinischen bzw. (mikro-)biologischen Begriffsfeldes verweist: „Unter den Massen übertragen sich Ideen, Gefühle, Erregungen, Glaubenslehren mit ebenso starker Ansteckungskraft wie Mikroben.“¹⁸ Die ansteckende Übertragung bedarf somit des spezifischen Trägermediums: der Mikrobe.

Dennoch entwickelt Le Bon sein analytisches Modell dominant im Sinne der ersten Deutung von Massenprozessen als einer gewissermaßen hypnotischen Übertragung. Die Überlegungen erscheinen somit eher als Vorform eines kollektiv-psychologischen Ansatzes, wobei ein Ansteckungsdenken die Schrift sublim durchzieht und als Ausdruck des Kulturpessimismus atmosphärisch färbt: „Vermöge ihrer nur zerstörerischen Macht wirken sie gleich jenen Mikroben, welche die Auflösung geschwächter Körper oder Leichen beschleunigen. Ist das Gebäude einer Kultur morsch geworden, so führen die Massen seinen Zusammenbruch herbei.“¹⁹ Die Versammlungen in der „Masse“ sind somit den schädlichen Mikroben, die sie auslösen, als Motor des Kulturverfalls gleichgestellt. Damit dient Ansteckung im Sinne einer medizinisch grundierten Kategorie der Massenbildung bei Le Bon vorrangig als politische Metapher zur diskursiven Rahmung seiner Beschreibungen und zeigt beispielhaft die Übertragung des Ansteckungsdenkens auf die Beschreibung von vermeintlich sozial deviantem Verhalten.²⁰ Ziel dieser metaphorischen Übertragung ist ein abwertendes Framing kollektiven Handelns (in Form von politischen Protestperformanzen) als „Massen“, welche aus einer elitären Perspektive als krankhaft und damit letztendlich bedrohlich für die Imagination des nationalen Kollektivkörper markiert werden sollen. Die diskursive Rahmung zur polizeilichen

¹⁷ Vgl. ebd., S. 16.

¹⁸ Ebd., S. 89

¹⁹ Ebd., S. 5.

²⁰ Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola. „Einleitung“, in: Dies./Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München 2005, S. 9-21, hier: S. 17-20.

Auflösung der „Seebrücke“-Versammlung folgte ebenfalls dieser Richtung. So wurde ein vermeintlicher medizinischer Infektionsschutz herangezogen, um entgegen konkreter Gefährdungen als abweichend markierte Verhaltensweisen zu unterbinden, bevor sich diese ausbreiten, andere „anstecken“ und damit den letztendlich autoritären Konsens einer staatlich verordneten Eindämmungspolitik untergraben. Ordnungspolitische Polizierung ersetzte den demokratischen Dialog.

Bereits bei Le Bon folgen aus der sprachlichen Pathologisierung politisch verkürzende Handlungsanweisung. Während die Metapher der Ansteckung die Massenbildung als soziale Krankheit markiert, geht damit die Notwendigkeit einer „Heilung“ als Rückkehr zur vorherigen Ordnung mittels Auflösung oder zumindest Kontrolle der Ansteckungsherde einher. Dabei unterbleibt die Änderung der sozialen oder gesellschaftspolitischen Zustände, welche die devianten Massen hervorbringen. Als krankhafte Schädlinge treten sie für Le Bon gerade ohne erkennbaren Grund auf. Politische Verhandlungen als im weitesten Sinne demokratischer Streit sind nicht angebracht, denn mit Mikroben lässt sich nicht reden. Vielmehr verlangt die Deutung der Menschenmenge als ansteckende Krankheit nach einer (psychologischen) Immunisierung des Gesellschaftskörpers von oben: „Die Kenntnis der Psychologie der Massen ist heute das letzte Hilfsmittel für den Staatsmann, der diese nicht etwa beherrschen – das ist zu schwierig geworden –, aber wenigstens nicht allzusehr von ihnen beherrscht werden will.“²¹ In diesem Zusammenhang basiert das politische Programm von Le Bons Kollektivpsychologie darauf, die Mittel und Mechanismen der Massenbeeinflussung zu verstehen, um vermeintlich weniger destruktive Vorstellungen zu verbreiten. So entwickelt er ein *governance*-Programm als Anleitung zur performativen Einübung einer erwünschten Gouvernamentalität. Die medizinische Ansteckungsmetapher ist bei Le Bon somit vor allem ein sprachliches Mittel, um die Erkenntnis einer notwendigen Eindämmung²² von sozialem Verhalten, das als pathologisch markiert wurde, rhetorisch zu evozieren. Ihr ist die Forderung nach einer autoritären Polizierung sozialer Phänomene inhärent, bevor diese die als Kollektivkörper gedachte Gesellschaft zersetzen können. Während es bei Le Bon jedoch um die Verhinderung bestimmter sozialer Verhaltensweisen durch ihre metaphorische Stigmatisierung ging, beziehen sich die Rechtfertigungen der

²¹ Le Bon 1982: *Psychologie der Massen*, S. 6.

²² Gamper 2007: *Masse lesen, Masse schreiben*, S. 429.

Frankfurter Ordnungsbehörden vorrangig auf die medizinische Eindämmung des realen Corona-Virus. Dennoch sind Virus-Übertragung und die Behauptung eines vermeintlich ansteckenden Sozialverhaltens untrennbar miteinander verklammert und gehen argumentativ ineinander über. Durch das Fehlen einer faktenbasierten Gefahrenanalyse im Frühjahr 2020 diente das Corona-Virus vorwiegend als rhetorische Chiffre zur Legitimierung ordnungspolitischen Handelns. An dieser Stelle zeigen sich die Schwierigkeiten eines auf Eindämmung zielenden Ansteckungsdenkens, das vor allem zur Rechtfertigung der Polizierung von als abweichend markierten sozialen Verhaltensformen dient. Da die vordergründig politische Stoßrichtung allein auf die autoritäre Beendigung von (kollektivem) Handeln zielt, lässt sich eine solche Konzeption von Ansteckung kaum im Sinne einer ästhetischen Theorie nutzbar machen.

3 Ansteckung als Potenzial: Das Paradigma der performativen Ausbreitung

Das zweite Paradigma historischer Theorien der Menschenmenge als „Masse“ steht für eine nahezu konträre Perspektive. Statt der Unterbindung ansteckender Kollektivierungsprozesse untersucht es deren (psychologische und soziale) Voraussetzungen und innere Dynamiken. Neben Gabriel Tarde, dessen Arbeiten den Kern des folgenden Abschnitts bilden, finden sich vergleichbare Perspektiven unter anderem bei Scipio Sighele.²³ Im Gegensatz zu anderen historischen Theorien der „Masse“ haben die Schriften von Tarde in den letzten beiden Dekaden wieder an Relevanz für die (sozial-)wissenschaftliche Forschung gewonnen; beispielsweise als Bezugspunkt der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) von Bruno Latour.

3.1 Die ansteckende Nachahmung bei Gabriel Tarde

Der Ausgangspunkt von Tardes Beschäftigungen mit Menschenmengen waren ursprünglich kriminologische Untersuchungen verbrecherischer Massen hinsichtlich der individuellen Schuldfähigkeit der Beteiligten, die unter anderem *La philosophie pénale* (1890) bestimmten. Darauf aufbauend entwickelte Tarde in *Die Gesetze der Nachahmung* (*Les lois de l'imitation*, 1890) im Grunde genommen eine Sozialphilosophie auf der Basis von Nachahmungshandlungen, welche er

²³ Ebd., S. 413.

anschließend wiederum auf Massenphänomene auch abseits der Delinquenz anwendete, wie in *Masse und Meinung (L'opinion et la foule)* von 1901:

Zunächst, bei diesen Wiederholungen findet zugleich eine Vervielfachung über Ausbreitung und Ansteckung statt. Fällt ein Stein ins Wasser, wiederholt sich die erste Welle und dehnt sich bis zum Beckenrand aus. [...] Die Kunst einen Feuerstein zu behauen, einen Hund zu zähmen, einen Bogen zu bauen, Eisen zu gewinnen usw. mußte sich zu Beginn unserer Gesellschaften durch Ansteckung ausbreiten. Dabei war jeder Pfeil, jedes Stück Brot, jede Bronzespange und jeder Feuerstein eine Kopie und diente zugleich als Modell.²⁴

Tarde versteht Nachahmung somit nicht nur im geläufigen Wortsinn als willentliche Kopie, sondern beschreibt mit dem Begriff einen umfassenden Phänomenbereich, der die gesamte Breite menschlicher Sozialität abdeckt: von der Sprache über persönliche wie politische oder religiöse Überzeugungen, Formen der disziplinatorischen (Selbst-)Kontrolle, aber auch individuelle Geschmäcker und gesellschaftliche Mode(n). Das betrifft bewusste wie unbewusste, freiwillige wie unfreiwillige Nachahmungshandlungen im Alltag sowie in außeralltäglichen Situationen. Nachahmung ist somit für Tarde der Kitt oder viel eher die Grundlage jeglicher Sozialität²⁵ und ermöglicht aufgrund der beständigen Verortung des Ausführenden zu den Handlungen anderer auch die Ausbildung personeller wie kollektiver Identität. So entwickelt Tarde eine gewissermaßen performative Sozialphilosophie, die (gesellschaftliche) Sozialität als Produkt sich beständig wiederholender und dabei anpassender Nachahmungshandlungen beschreibt. Diese weisen dabei einen doppelten Charakter auf. Sie können sowohl bestätigend (bzw. homogenisierend oder verähnlichend)²⁶ als auch innovativ (d. h. als „Erfindung“)²⁷ wirksam sein, wobei Innovation aus der Akkumulation performativer Abweichungen von der Idealnachahmung entsteht.²⁸ Trotz der hervorgehobenen Bedeutung des Konzeptes

²⁴ Tarde, Gabriel: *Die Gesetze der Nachahmung*. Berlin 2009 [1890], S. 40.

²⁵ Vgl. ebd., S. 91.

²⁶ Vgl. ebd., S. 93.

²⁷ Vgl. ebd., S. 67.

²⁸ So argumentiert Tarde, dass Erfindungen und Entdeckungen „aus Elementen früherer Nachahmung aufgebaut sind“ und es sich dementsprechend um „Zusammensetzungen handelt, die wiederum selbst nachgeahmt und zu neuen Elementen von komplexeren Zusammensetzungen werden [...]“. Tarde 2009: *Die Gesetze der Nachahmung*, S. 67.

der Nachahmung (*imitation*) ist die nachahmende Ausbreitung bei Tarde konstitutiv mit einem Denken in Kategorien der Ansteckung (*contagion*) verbunden, wie das obige Zitat zeigt. Beide Begriffe werden teilweise synonym verwendet, wobei Ansteckung letztendlich den Ausgangspunkt einer innovativen, das heißt verhaltensändernd wirkenden und sich erfolgreich ausbreitenden Nachahmung beschreibt.

Vor diesem Hintergrund erscheint die „Masse“ in ihren vielfältigen Erscheinungsformen gewissermaßen als Prototyp von (menschlicher) Sozialität. Aufgrund der Menge der versammelten Menschen, der Vielfalt der zur Verfügung stehender Sinneseindrücke sowie der hohen körperlichen Dichte kann eine ansteckende Ausbreitung innovativer Nachahmung verdichtet stattfinden: „Ist sie [die Masse] nicht ein Bündel psychischer Ansteckungen, die im Wesentlichen durch körperliche Berührung zustande kommt?“²⁹ Anders als Le Bons vorwiegend psychologisierende Erklärung der Massenbildung entwickelt Tarde eine Vorstellung psychischer Bindung auf der Basis körperlicher Wahrnehmungen. Neben einer durch unmittelbare körperliche Erfahrung induzierten „Suggestion aus der Nähe“ führt Tarde ebenfalls eine „Suggestion aus der Ferne“ an und nennt hierfür das Beispiel des Blicks, welcher trotz der körperlichen Distanz eine Wirkung hat, „die sich ohne unser Wissen in unserer Körperhaltung und unseren Gebärden [...] äußert.“³⁰ Dies lässt ein umfassendes Verständnis von (körperlicher) Berührung bei Tarde erkennen, welches diese als Erfahrung der körperlich erfahrenen Verortung in einem sozialen Beziehungskonstrukt fasst, die normierend, aber auch innovativ wirken kann:

Warum ist die Masse immer geduldiger und zugleich ungeduldiger als das Individuum? Das erklärt sich beidemal aus demselben psychologischen Grund, der gegenseitigen Ansteckung der Gefühle unter den versammelten Individuen. Solange es keine Unmutsäußerungen [...] gibt [...], ist jeder vom resignierten oder erwartungsvollen Blick seiner Nachbarn beeindruckt und spiegelt unbewußt deren Resignation oder Fröhlichkeit. Doch wenn jemand die Geduld verliert, [...], wird er bald von seinen Nachbarn und deren Nachbarn imitiert, und die Gereiztheit eines jeden verdoppelt sich in der der anderen.³¹

²⁹ Tarde, Gabriel: *Masse und Meinung*. Konstanz 2015 [1901], S. 10.

³⁰ Ebd., S. 12.

³¹ Ebd., S. 40.

So ist die körperliche Wahrnehmung sinnlich-sensorischer Informationen hinsichtlich der angenommenen emotionalen Zustände der anderen Anwesenden Ausgangspunkt des individuellen Berührt-Seins, das sowohl als beeindruckende Empfindung oder Aufnahme von Gereiztheit die Basis der jeweiligen Nachahmungshandlungen bildet. Damit sind „Massen“ nach Tarde ein Ausdruck der ansteckenden Performativität sozialen Handelns auf der Basis als berührend empfundener Nachahmung. Im Vergleich zu Le Bon verschiebt sich so der Fokus des Ansteckungsdenkens hin zu einer Erklärung der performativen Dynamiken der Ausbreitung bestimmter Verhaltensweisen, die als Produkt erfahrener Berührung keiner unmittelbaren Anwesenheit der Beteiligten bedarf.

3.2 Fallbeispiel 2: Die ansteckende Solidarität der Gabenzäune

Die Möglichkeit einer distanzierten Übertragung beschreibt Tarde in der Anwendung seiner Überlegungen zur „Masse“ auf das „Publikum“ als „virtuelle[r] Masse“. ³² So können sich aufgrund der oben angedeuteten (imaginativen) Fernwirkungen massenartige Kollektivitäten als „verstreute [...] Massen, die sich aus der Ferne berühren“ ³³, bilden. Die in der „Masse“ durch körperliche Nähe vermittelte Berührung im Sinne einer sozialen Verortung wird dabei durch Vorstellungen einer ideellen oder emotionalen Verbundenheit als „Gemeinschaft der Ideen und Leidenschaften“ ³⁴ oder durch Imagination ähnlicher Handlungen (zur gleichen Zeit), wie beim Zeitungslesen, vermittelt. Die nun zu betrachtenden Gabenzäune als zweites Beispiel demonstrativen Handelns unter Pandemie-Bedingungen dürften vor allem wegen ihrer affektiven Wirkungen auf die nicht gleichzeitig anwesenden Beteiligten Anknüpfungspunkte für ein solches Berührungserleben trotz (zeitlicher) Distanz liefern.

Der Gabenzaun ist eine moderne Form solidarischer Ökonomie, deren Logik ebenfalls Angebote wie beispielsweise Umsonstläden oder Free-Boxes bestimmt. Während sich diese jedoch an alle Vorbeigehenden gleichermaßen richten, wenden sich Gabenzäune explizit an wohnungslose Menschen. Für sie können Passant*innen Dinge des täglichen Bedarfs, wie Lebensmittel, Hygieneartikel oder auch Kleidung, (eingepackt) an bestimmte Zäune hängen und kostenlos zur Verfügung stellen.

³² Ebd., S. 18.

³³ Ebd., S. 132.

³⁴ Ebd., S. 31.

Während es in der Bundesrepublik vor dem Frühjahr 2020 nur wenige solcher Orte gab, verbreiteten sich Gabenzäune mit dem ersten Lockdown in der Corona-Pandemie schlagartig bundesweit, da die Maßnahmen zur Kontaktreduktion wohnungslose Menschen besonders hart trafen.³⁵ So entstanden an vielen Stellen – aus Eigeninitiative aber auch von Kommunen oder privaten Grundstückseigentümerinnen angeregt – entsprechende Sammelstellen. Manchmal waren es nur kurzfristige Initiativen, die schnell wieder verwaisten. Andere wiederum wurden von sozialen Initiativen oder öffentlichen Trägern übernommen und in dauerhafte Angebote (z. B. mit Informationsschildern oder Wetterschutzmaßnahmen) überführt.

Neben dem konkreten Unterstützungsgedanken im Sinne eines praktischen Teilens von Privilegien etablieren Gabenzäune eine Praxis des Hinterlassens von Spuren, die die Wahrnehmungspotenziale der städtischen Öffentlichkeit verändern. Als bewusste Interventionen in den urbanen Raum verändern sie dessen Nutzungsmöglichkeiten und stellen ein Experimentallabor zur solidarischen Selbstorganisation im Wohnumfeld zur Verfügung. Die dahinterliegende Intention ähnelt dem Nachahmungsgedanken bei Tarde. Die Akkumulation individueller Akte des Teilens in Form der angebrachten Tüten sowie der damit verbundenen Hoffnung, dass die Gesten auch angenommen werden, macht die so umgestalteten Zäune zu wahrnehmbaren Knoten eines Netzwerks solidarischen Handelns als Verknüpfung von Geben und Nehmen. Diese dingliche Verkörperung eines sozialen Beziehungsgeflechts am konkreten Ort kann berührend wirken, weil sie es erlaubt, durch eine Änderung der Meinung bzw. des Verhaltens im Sinne der Nachahmung der ausgedrückten Haltung von Empathie Teil des durch Austauschhandlungen zusammengehaltenen Kollektivs zu werden. Somit konstituieren Gabenzäune eine Form der „virtuellen Masse“, die Tarde nicht in dem Sinne beschreibt, da sie sich zwar am gleichen Ort, wie die Masse, aber nicht zur gleichen Zeit, wie das Publikum, realisiert. Dennoch finden sich ihre Elemente in seinen Überlegungen wieder, sodass Nachahmung auf der berührenden, das heißt sozial verbindenden, Vorstellung der Nähe von solidarischem Geben und Nehmen am gleichen Ort beruht, was bestenfalls auch bestätigt wird, wenn die angebrachten Gaben beim nächsten Besuch nicht mehr

³⁵ Viele Hilfsangebote fielen aus Infektionsschutzgründen weg oder wurden reduziert. Außerdem verringerten sich aufgrund der weitestgehenden Einstellung des öffentlichen Lebens die Möglichkeiten zum alltäglichen Erhalt von Geld-, Lebensmittel- oder Sachspenden.

am Zaun hängen. Allerdings wirken Gabenzäune vor allem im Idealfall als virales Medium der ansteckenden Nachahmung, wie zwei Problemfelder der Praxis zeigen, von denen an vielen Stellen berichtet wurde. Zum einen ist das eine geringe Bereitstellungsbereitschaft, sodass über die Zeit die Nachahmungskette abbricht und die Gabenzäune verwaizen. Zum anderen existiert das Problem mangelnder Pflege, sodass die Angebote unkontrolliert wachsen, nicht auf Frische bei Lebensmitteln kontrolliert werden oder sich die Orte zu Ablageplätzen für Unrat entwickeln. Diese Entwicklungen verweisen auf eine fehlende Nachahmung der Sauberhaltung als zentralem Element des sozialen Beziehungsgeflechts und eigentlicher Verbindung zwischen Geben und Nehmen. Diese praktischen Probleme führen zu der Frage, wie eine ästhetische Erfahrung auf eine solche Weise als berührend empfunden wirkt, dass sie eine ansteckende Nachahmung anregt.

3.3 Aspekte einer gelingenden Ansteckung zur Nachahmung

Tarde antwortet auf diese Frage relativ allgemein. In seinem Verständnis werden solche Handlungen nachgeahmt, die als nützlich empfunden werden bzw. denen der Nutzen zugeschrieben wird, sozial erwachsene Bedürfnisse und Begehren der Individuen zu befriedigen.³⁶ Insbesondere die innovative Nachahmung (im Sinne der „Erfindungen“) muss dabei jedoch einen Widerstand aus Gewohnheiten überwinden.³⁷ So lässt sich schlussfolgern, dass eine (neue) Wahrnehmung dann ansteckend wird, wenn die durch sie ausgelöste körperliche Empfindung der (affektiven) Berührung alternative oder ergänzende Möglichkeiten der spürbaren Verortung in einem sozialen Beziehungsgeflecht aufzeigt, die mit den bisherigen Gewohnheiten nicht ausreichend befriedigt werden konnten. Die staatlichen Eindämmungsmaßnahmen während der Corona-Pandemie haben sicherlich zu einer Neujustierung der gesellschaftlich verbreiteten Bedürfnisstrukturen geführt. So stellte sich im Angesicht der isolierenden Lockdowns zunehmend die Frage, wie soziale Eingebundenheit auf Distanz erfahren werden kann (vgl. Beitrag von Schneider/Sommer in diesem Band). Auch die relative Leere des öffentlichen Raums eröffnete neue Perspektiven auf die vorhandenen (architektonischen) Strukturen, sodass im Angesicht verwaister Plätze oder Sportanlagen Zäune in ihrer ursprünglichen Funktion als Trennung unterschiedlicher

³⁶ Vgl. Tarde 2009: *Die Gesetze der Nachahmung*, S. 113-115.

³⁷ Vgl. ebd., S. 145.

Nutzer*innen-Gruppen überflüssig wurden. Vor diesem Hintergrund sind Gabenzäune Ausdruck einer Rekontextualisierung des Bestehenden auf der Basis neuer Bedürfnisse der sozialen Verortung. Das Anhängen von Gaben an einen Zaun verschiebt die von ihm ausgehenden Wahrnehmungspotenziale bzw. macht alternative Potenziale sichtbar und verändert damit die Wirkung auf den Stadtraum, ohne dass der Zaun selbst seine Gestalt geändert hätte. Beispielsweise dienen die Zinken nicht mehr zur Verhinderung unerlaubten Übertretens, sondern als Haken zur Befestigung von Beuteln. Anstatt unterschiedliche räumliche Sphären zu trennen, werden die Zäune idealerweise zu konkreten Orten der sozialen Verbindung von Menschen, auch wenn sich diese vielleicht nie persönlich treffen werden. Das verändert die Stimmung des umgebenden Raumes, da die bestenfalls gepflegten Gabenzäune gewissermaßen das solidarische Potenzial im Kiez anzeigen können. Die innovative Unterbrechung der alltäglichen Gewohnheiten unter den Vorzeichen der Pandemie setzt Potenziale alternativer Praktiken der sozialen Verbindung von Menschen über Objekte frei, welche sich erst durch ansteckende Nachahmung verbreiten können.

4 Zusammenfassender Ausblick: Ästhetische Ansteckung und politische Transformation

Bereits in dem vergleichsweise überschaubaren Feld der historischen Überlegungen zur Menschenmenge als „Masse“ finden sich unterschiedliche Konzeptionen von sozialem Handeln im Modus der Ansteckung. Anstatt einzelne Sichtweisen gegeneinander zu diskutieren, versuchte der Beitrag, im Rückblick auf die Begriffsgeschichte die Verwobenheit der konträr erscheinenden Perspektiven hervorzuheben. Das entstehende Spannungsfeld beschreibt auch Sybille Krämer in ihren, 2020 im Angesicht der Corona-Pandemie erneuerten, Gedanken zum Prozess der viralen Ansteckung als Modell ästhetischer Erfahrung als Kontinuum zwischen „Gegenmaßnahmen“ (zum Schutz vor Infektionen bzw. deren Behandlung) und dem Prinzip der (kulturellen) „Fortpflanzung“, wobei vor allem letzteres ein Denken von Ansteckung als ästhetische Kategorie ermöglicht.³⁸ Auch die beiden Beispiele aus den historischen „Massentheorien“ bewegen sich in diesem Feld zwischen Eindämmung

³⁸ Krämer, Sybille: „Brennspiegel, Lern-Labor, Treibsatz? Ein persönliches Corona-Kaleidoskop“, in: Kortmann, Bernd/Schulze, Günther G. (Hg.): *Jenseits von Corona. Unsere Perspektiven nach der Pandemie – Perspektiven aus der Wissenschaft*. Bielefeld 2020, S. 31-42, hier S. 35.

und Ausbreitung. So eröffnet Tarde mit seinem Fokus auf der performativen Nachahmung Perspektiven auf das körperliche und affektive Erleben sozialer Prozesse als Phänomene der Ansteckung. Angesteckt-Werden bedeutet, berührt zu werden und die entstehende Verbindung in der geteilten sozialen Situation zu erleben, indem die veränderte Wahrnehmung des Seinszustandes im Wechselspiel mit anderen Beteiligten nachahmend zugelassen wird. Demgegenüber verweisen die Beschreibungen Le Bons eher auf den autoritären Gehalt des Ansteckungsbegriffes im Sinne der inhärenten Forderung nach Eindämmung. Trotz der Unterschiede betonen sowohl Le Bon als auch Tarde das transformative Potenzial von Ansteckungsprozessen, welches Krämer mit Blick auf virale Übertragungen als „Umschrift“ beschreibt.³⁹ Während Le Bon diese Veränderung (der Menschen in der Masse) jedoch als Bedrohung markiert und für eine (massenpsychologische) Recodierung zur Eindämmung plädiert, ist Tarde eher an den performativen Mechanismen der Ausbreitung und Stabilisierung von Innovation interessiert. Entgegen dem verbreiteten Vorwurf, wonach Ansteckungsdenken eine vorwiegend metaphorische Beschreibung sozialer Phänomene erlaubt,⁴⁰ scheint das genuine Potenzial im Anschluss an Tarde in der Annäherung an den transformativen Gehalt ästhetischer Erfahrung als sozialer Praxis zu liegen, was andere Kategorien, wie z.B. Resonanz, nur über Umwege leisten können.

Mit dem Blick auf die transformativen Potenziale ästhetischen Erlebens im Modus der Ansteckung ist bisher jedoch die wichtige Frage nach der Dauer der Veränderung unbeantwortet geblieben. Grundsätzlich beschreibt Ansteckung nur den Moment der Übertragung, der dann im medizinischen Sinn in die Phase der Krankheit übergeht. Auch die bisherigen kulturwissenschaftlichen Diskussionen betonen in der Regel das flüchtige Moment des Erlebens,⁴¹ an das sich ein Zustand des Infiziert-Seins anschließen kann. Diese Unterscheidung spiegelt sich bei Tarde in der begrifflichen Differenzierung zwischen Ansteckung und Nachahmung wider:

Überzeugung und Begehren sind also die Substanz und die Kraft, sie sind die beiden psychologischen Qualitäten, die in der Analyse auf dem Grund aller

³⁹ Vgl. Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt am Main 2008, hier S. 158 und Krämer 2020: „Brennspiegel, Lern-Labor, Treibsatz?“, S. 35.

⁴⁰ Vgl. Kolesch, Doris/Knoblach, Hubert: „Audience emotions“, in: von Scheve, Christian/Slaby, Jan (Hg.): *Affective Societies. Key Concepts*. London/New York 2019, S. 252-263, hier S. 260.

⁴¹ Vgl. Schaub/Suthor 2005: „Einleitung“, S. 10.

Empfindungsqualitäten zu finden sind, mit denen sie sich verbinden. *Wenn erst die Erfindung und dann die Nachahmung sich ihrer bemächtigen, um sie zu organisieren und zu nutzen, sind diese ebenfalls echte soziale Qualitäten.*⁴²

Die Erfindung als Nachahmung im Modus der Ansteckung erwächst somit aus einer temporär gedachten Bemächtigung der Empfindungsqualitäten. Ein Beispiel ist für Tarde in diesem Zusammenhang gerade das Theater, wo die Nachahmungen der (Gemüts-)Regungen der Umsitzenden (anhand der dargebotenen Aufführung) dominant auf einer geteilten „visuelle[n] und auditive[n] Empfindung“ beruhen,⁴³ was als Berührung einen Eindruck von der körperlichen Eingebundenheit in die soziale Situation vermitteln kann. Aus diesem momenthaften Funken des Erlebens kann dann eine dauerhafte Nachahmung erwachsen, wenn es gelingt, ausgehend von den auslösenden Wahrnehmungseindrücken dauerhaft eine andere soziale Praxis zu organisieren. Dies beschreibt Tarde mit Blick auf das habitualisierte Lesen einer Zeitung: „Von dem Moment an, in dem die Leser desselben Blatts sich von der Idee oder der Leidenschaft, die es geweckt hat, einnehmen lassen, bilden sie wirklich ein Publikum.“⁴⁴ Auf diese Weise wird der kurzfristige Sinneseindruck der leidenschaftlichen Erfahrung in ein dauerhaftes bzw. regelmäßiges Handeln, das die einzelnen Leser*innen miteinander verbindet, überführt.⁴⁵ Das trifft auch auf die soziale Praxis des Gabenzauns zu. Sobald die auf dem Gefühl notwendiger Solidarität beruhende Idee, Gabentüten an einen Zaun zu hängen, in mehreren Menschen ähnliche Leidenschaften weckt, sie sich dieser bewusst werden und sie aktiv zu evozieren versuchen, kann daraus ein verbindendes Projekt werden.

Das Potenzial von Ansteckung als spezifische Form des ästhetischen Erlebens sich entfaltender Sozialität im temporären Zugriff auf die Begehrens- und Überzeugungsstrukturen dauerhafte Transformationen auszulösen, begründet den politischen Gehalt der entsprechenden Konzepte. Inwieweit sich daraus eine konkrete Theorie und Praxis politischen Handelns ableiten lässt, zeigt beispielhaft das Modell

⁴² Tarde 2009: *Die Gesetze der Nachahmung*, S. 164-165 [Herv. d. Verfasser].

⁴³ Ebd., S. 164.

⁴⁴ Tarde 2015: *Masse und Meinung*, S. 34.

⁴⁵ In einem ähnlichen Gestus schreibt Tarde von den dauerhaften Folgen „liebender“ (Fest-)Massen, deren Effekte sich „in den Falten des Herzens“ verbergen würden und zu Veränderungen des alltäglichen Miteinanders über das Fest hinausführten, sodass z. B. ein „Zuwachs an Wohlwollen und Entgegenkommen fortbesteht, der sich in tausenden unmerklichen Formen in Gesten, Worten und alltäglichen Beziehungen äußert“ (Tarde 2015: *Masse und Meinung*, S. 45).

anarchistischer Politik nach *CrimethInc.* Das sich ursprünglich in den USA organisierende Kollektiv hat sich inzwischen zu einem weltweiten Netzwerk zur Umsetzung eines nahbaren queeren Insurrektionalismus entwickelt. Konzepte der (ästhetischen) Ansteckungsdenken spielen dabei eine hervorgehobene Rolle, die hier nur angeschnitten werden kann:

The task of the revolutionary is not simply to fulfill existing desires, but to expand our collective sense of the possible, so our desires and the realities they drive us to create can shift in turn. [...] *We aspire to invite others into practices that will prove contagious: ideas that self-replicate, models that can be applied in a variety of circumstances, attitudes that prove infectious.* We succeed when others emerge from the spaces we create feeling more powerful. We win when the ruptures of possibility we open prove impossible to close.⁴⁶

Auch wenn es sich bei den angesprochenen Aktionen nicht um Gabenzäune, sondern eher um Demonstrationen oder Hausbesetzungen handelt, gibt es Überschneidungen mit den bisher entwickelten Gedanken. So vertritt das Kollektiv ein Ideal politischen Handelns als absichtsvolle Kreation ästhetisch wirksamer Umstände und Räume, die andere Möglichkeiten des individuellen Handelns sowie der Erfahrung sozialen Zusammenlebens eröffnen, um im körperlichen Erleben von kollektiver Selbstermächtigung als Ansprache von (unbewussten) Begehren berührend zu wirken und so im Sinne einer Ansteckung durch affektive Verführung (*seduction*)⁴⁷ eine dauerhafte Nachahmung als Veränderung sozialer Praxis auszulösen. Eine andere Welt soll somit nicht nur vorstellbar sein, sondern durch die Umgestaltung konkreter Situationen im ästhetischen Erleben als transformatives Erlebnis erfahrbar werden und auf diese Weise begehrenswert erscheinen. Die so entwickelte performative Theorie sozialen Wandels hebt neben dem rationalistischen Argument gerade die affektive Kraft des ästhetischen Erlebens sozialen Handelns hervor, welche sich über Ansteckungsprozesse verbreiten soll. Allerdings sind Vorstellungen vom politischen Gehalt ästhetischen Erlebens als Ansteckung auch in (extrem) rechten Bewegungen

⁴⁶ CrimethInc.: „Breaking with Consensus Reality. From the Politics of Consent to the Seduction of Revolution“ (2013) <https://de.crimethinc.com/2013/04/23/breaking-with-consensus-reality-from-the-politics-of-consent-to-the-se-duction-of-revolution> (Zugriff am 8. Mai 2022) [Herv. d. Verfasser].

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 10 f.

zu finden, wie beispielsweise im Konzept einer neofaschistischen „Metapolitik“. Allerdings wird die ansteckende Attraktion dort eher im autoritären Sinne der Massenpsychologie Le Bons als unidirektionale Einwirkung herausgehobener Führungspersönlichkeiten auf „die Masse“ bzw. „das Volk“ verstanden. Demgegenüber beschreiben Ansteckungskonzepte, wie die zuvor Dargestellten, eher Prozesse einer horizontalen Ausbreitung durch Selbstorganisation.

Referenzen

- Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin 2013.
- CrimethInc.: „Breaking with Consensus Reality. From the Politics of Consent to the Seduction of Revolution“ (2013)
<https://de.crimethinc.com/2013/04/23/breaking-with-consensus-reality-from-the-politics-of-consent-to-the-se-duction-of-revolution> vom 23.04.2013 (Zugriff am 8. Mai 2022).
- Gamper, Michael: *Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765-1930*. München 2007.
- Iskandar, Katharina: „Wegen Corona-Verordnung. Polizei löst ‚Seebrücken‘-Demonstrationen auf.“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (2020).
<https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/frankfurt-polizei-loest-wegen-corona-seebruecken-demo-auf-16713212.html> (Zugriff am 8. Mai 2022).
- Kolesch, Doris/Knoblauch, Hubert: „Audience emotions“, in: von Scheve, Christian/Slaby, Jan (Hg.): *Affective Societies. Key Concepts*. London/New York 2019, S. 252-263.
- Krämer, Sybille: „Brennspiegel, Lern-Labor, Treibsatz? Ein persönliches Corona-Kaleidoskop“, in: Kortmann, Bernd/Schulze, Günther G. (Hg.): *Jenseits von Corona. Unsere Perspektiven nach der Pandemie – Perspektiven aus der Wissenschaft*. Bielefeld 2020, S. 31-42.
- Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt am Main 2008.
- Le Bon, Gustave: *Psychologie der Massen*. 15. Aufl. Stuttgart 1982 [1901].
- Merkel, Ronja: „Polizei löst Demonstration auf.“, in: *Journal Frankfurt* (2020)
<https://www.journal-frankfurt.de/journalnews/Gesellschaft-2/Buendnis-Seebruecke-Frankfurt-Polizei-loest-Demonstration-auf-35612.html> (Zugriff am 8. Mai 2022).
- Polizei Frankfurt 2020:
<https://twitter.com/PolizeiFfm/status/1246810305147080710> (Zugriff am 8. Mai 2022).

- Ristow, Susanne: *Kulturvirologie. Das Prinzip Virus von Moderne bis Digitalära*. Boston/Berlin 2020.
- Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola: „Einleitung“, in: Dies./Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München 2005, S. 9-21.
- Tarde, Gabriel: *Die Gesetze der Nachahmung*. Frankfurt am Main 2009 [1890].
- Tarde, Gabriel: *Masse und Meinung*. Paderborn 2015 [1901].
- Voigts, Hannig: „Seebrücken“-Demo in Frankfurt. Festnahme von Journalistin war rechtswidrig.“, in: *Frankfurter Rundschau* (2020) <https://www.fr.de/frankfurt/innenstadt-ort904326/frankfurt-festnahme-von-journalistin-war-rechtswidrig-90025282.html> (Zugriff am 8. Mai 2022).

Sommer, Sebastian: „protest.masse.ansteckung. Ansteckungsdenken zwischen autoritärer Eindämmung und ausbreitender Nachahmung“, in: Oliver Maaßberg, Katharina Sturm (Hg.): *Ansteckung. Perspektiven der Kulturvirologie*. (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2024 / Vol. 11 / Ausg. 1), S. 20-42, DOI 10.21248/thewis.11.2024.135 CC BY 4.0.

Virale Ästhetik.

Paradise Now am Festival d'Avignon 1968

Hanna Huber (Wien)

Abstract

Juli 1968 in Avignon. Neben Protestaktionen im öffentlichen Raum erzeugt Paradise Now des Living Theatre als ganzkörperliche ästhetische Erfahrung eine beachtliche Ansteekungsdynamik. Insbesondere die Überwindung der Grenzen Agierende/Zuschauende und Kunst/Leben steigert die Infektiosität der Performance und Gewaltbarkeit der Gegenmaßnahmen. Da sich die Ereignisse nicht bloß auf den Theaterraum beschränken und eine Pluridirektionalität der Infektionsrichtung zu beobachten ist, plädiert diese Analyse dafür, Ansteckung im theatralen Rahmen breiter zu denken.

Einleitung

Dicht gedrängt versammeln sich Demonstrierende am 24. Juli 1968 vor dem *Cloître des Carmes*. Zwischenrufe, Pfiffe und Applaus begleiten die Befreiungsaktion der Performer*innen aus dem Theatergebäude, die sich von der Mauer des mittelalterlichen Karmeliterklosters unter Beifallsstürmen in die Menge fallen lassen. Aus der Stimmenvielfalt entsteht der Sprechchor: „Le théâtre est dans la rue!“ Das Theater ist in der Straße! Männer wie Frauen des *Living Theatre* landen in den ausgebreiteten Armen der jubelnden Menge. „C’est tous les Living!“ Die Performer*innen werden auf Händen davongetragen. Der Akt des Flying endet mit einer kollektiven Prozession durch die Straßen Avignons, die zum Ärgernis der lokalen Bevölkerung bis in die frühen Morgenstunden andauert.¹

¹ Glasberg, Jimmy et al.: *Avignon 1968. Être libre* (1968). <https://vimeo.com/215747271> (Zugriff am 28. Februar 2022), 12:40 ff.

Im revolutionären Fahrwasser der Pariser Mai Proteste galt *Paradise Now*, das neue Werk der anarchistisch-pazifistischen Performance-Gruppe *Living Theatre*, uraufgeführt am *Festival d'Avignon* im Juli 1968, als provokative Antwort auf bürgerliche Moralvorstellungen. Ein Konflikt mit dem amtierenden Bürgermeister Henri Duffaut, der sich zudem im Wahlkampf gegen die rechtskonservative Oppositionspartei behaupten musste, war zweifellos nur eine Frage weniger Tage. Festivaldirektor Jean Vilar geriet trotz beständiger Bemühungen, seine Vision eines *théâtre populaire* der revoltierenden jungen Generation nahezubringen, als Repräsentant einer etablierten Kulturinstitution in die Position des Antagonisten. Die physische Aktivierung des Publikums, die theatrale Aneignung öffentlicher Räume, das Zeigen und Erzeugen neuer Realitäten im Zuge der Performance *Paradise Now* kreierte in der explosiven Stimmung der 68er eine Ansteckungsdynamik, die ich anhand Erika Fischer-Lichtes Beitrag „Zuschauen als Ansteckung“ des 2005 publizierten Sammelbands *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, herausgegeben von Mirjam Schaub, Nicola Suthor und Erika Fischer-Lichte,² sowie Sybille Krämers Textabschnitt „V.11.5. Ansteckung als Form ästhetischer Erfahrung“ in ihrer 2008 erschienenen Publikation *Medium Bote Übertragung*³ untersuchen werde.

Ansteckung im Theater

Im theatertheoretischen Diskurs ist ein sich änderndes Verständnis des Ansteckungsbegriffs zu beobachten. Während im 18. Jahrhundert Ansteckung der Entstehung und Aufrechterhaltung einer ästhetischen Illusion dienen und die Zuschauenden in empfindende Menschen verwandeln sollte, wurde ab dem 19. Jahrhundert Zuschauen im Theater als hermeneutischer, geistig-seelischer Prozess konzipiert, wodurch Ansteckung als Kontamination des Körpers negativ konnotiert und demnach abzulehnen war.⁴

Mit u.a. Antonin Artaud gewann der Ansteckungsbegriff im 20. Jahrhundert wieder an Relevanz. „Wie die Pest ist das Theater eine Krise, die mit dem Tod oder der Heilung

² Vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Zuschauen als Ansteckung“, in: Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola/Dies. (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München 2005, S. 35-50.

³ Vgl. Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt 2008, S. 153-159.

⁴ Vgl. Fischer-Lichte 2005: „Zuschauen als Ansteckung“, S. 39 sowie S. 41-42.

endet.“⁵ Artauds „théâtre de la cruauté“ repräsentiere einen heiligen Ort, um den abendländischen Menschen von seinem Logozentrismus und Individualismus zu heilen. Inspiriert durch Artauds Theaterarbeit beabsichtigten auch Julian Beck und Judith Malina in *Paradise Now* die aktive Einbindung des Publikums in rituelle Szenarien. „Gemeinsam ist [...] diesen Richtungen ein großes Vertrauen in rauschhaftes Theater als Therapeutikum gegen Entwurzelung und Entsolidarisierung“, so Matthias Warstat.⁶

Ästhetische Erfahrung in Aktions- und Performancekunst manifestiert sich als somatischer Vorgang: Zum einen werden auf der Bühne Agierende nicht bloß als symbolische, sondern phänomenale Körper wahrgenommen. Zum anderen ergreift die Infizierung im Theater auch Zuschauende, die „im selben Raum und zur selben Zeit präsenten Ko-Subjekte“,⁷ auf somatischer Ebene. Anstelle sich in der rein visuellen Betrachtung und physischen Inaktivität in Sicherheit zu wiegen, werden Zuschauende selbst zu Agierenden auf Basis eines „Mit-Leidens“ und „Mit-Tuns“.⁸

Die vorübergehende körperliche Veränderung ereignet sich in einem von den Performer*innen kreierten liminalen Raum, der sich an der Schwelle zwischen Kunst und Leben situiert. Dieser temporäre Zwischen- und Übergangsraum „betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial“⁹ ermöglicht im gemeinsam durchlebten Prozess, basierend auf Improvisation und Interaktion zwischen Performer*innen und Publikum, das Erproben alternativer Sicht-, Seins- und Handlungsweisen. Emeline Jouve untersucht anhand von Michel Foucaults Konzept der Heterotopien das Entstehen eines temporären Zwischenraums in dem 1968 vom *Living Theatre* bespielten *Cloître des Carmes*.¹⁰

Signifikant für die Ansteckungsdynamik ist nun, dass sich „unkontrollierbare, kreative, ethische und politische Prozesse [...] – einmal angestoßen – in ihren Auswirkungen der Kontrolle der Initiierenden entziehen.“¹¹ Der wortwörtliche Ausbruch aus dem Theatergebäude, das Überschwappen der auf der Bühne zelebrierten Freiheit in den

⁵ Artaud, Antonin: „Das Theater und die Pest“, in: Ders. (Hg.): *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main 1979, S. 17-34, hier: S. 29.

⁶ Warstat, Matthias: *Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters*. Paderborn 2011, S. 113.

⁷ Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004, S. 20.

⁸ Vgl. Heinrich, Hanna: *Ästhetik der Autonomie. Philosophie der Performance-Kunst*. Bielefeld 2020, S. 257 f.

⁹ Turner, Victor: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Harmondsworth 1969, S. 81.

¹⁰ Vgl. Jouve, Emeline. „Le Cloître Des Carmes, 1968. Un Espace Autre“, in: Amo Sanchez, Antonia et al. (Hg.): *Les Carmes. Théâtre et patrimoine à Avignon*. Avignon 2019, S. 85-99.

¹¹ Heinrich 2020: *Ästhetik der Autonomie*, S. 261.

städtischen Alltag war es letztlich auch, was zu einem Aufführungsverbot von *Paradise Now* und dem frühzeitigen Aufbruch des *Living Theatre* aus Avignon führte.

Ergänzend zu der von Fischer-Lichte gewählten Herangehensweise, Ansteckung im Theater als Vorgang einer somatischen Veränderung und zugleich als Schwellenerfahrung zu begreifen,¹² werde ich in der folgenden Analyse auf Sybille Krämers Überlegungen zu Ansteckung als Form ästhetischer Erfahrung rekurren.¹³ Die darin genannten fünf Kennzeichen – Somatizität, Heterogenität, Unidirektionalität, Umschrift und Gewaltbarkeit – versprechen einen zusätzlichen Erkenntnisgewinn, deren Anwendbarkeit anhand der Uraufführung von *Paradise Now* in Avignon 1968 überprüft und hinterfragt werden soll.

Zeiten des Aufruhrs

Am 3. Mai 1968 demonstrierten 400 Studierende der Pariser Sorbonne gegen das überholte Bildungssystem und kritisierten die zentralistischen Strukturen, unsicheren Berufschancen sowie die Entfremdung von Universität und Gesellschaft.¹⁴ Trotz der polizeilich angeordneten Räumung des Geländes weiteten sich die Proteste auf das *Quartier Latin* aus und gipfelten am 10. Mai in Straßenkämpfen der *Nuit des Barricades*. Dem landesweiten Generalstreik drei Tage später schlossen sich insgesamt neun Millionen Erwerbstätige an. Fabrikarbeiter*innen besetzten die Renaultwerke und forderten eine Lohnerhöhung, faire Arbeitszeitenregelungen so wie einen Pensionsantritt mit dem 60. Lebensjahr.

Am 15. Mai 1968 stürmten 3000 *enragés*¹⁵ des *Pariser Mai* das Théâtre Odéon nach der Abendvorstellung der *Paul Taylor Dance Company* und erklärten den prunkvollen Aufführungssaal zum freien Forum für politische Debatten.¹⁶ Daniel Cohn-Bendit, jüdisch-deutscher Student an der Universität von Nanterre, proklamierte: „Wir müssen

¹² Fischer-Lichte 2005: „Zuschauen als Ansteckung“, S. 45.

¹³ Vgl. Krämer 2008: *Medium, Bote, Übertragung*, S.153-159.

¹⁴ Vgl. Jurt, Joseph: „Pariser Mai 68. Symbolisches Handeln gegen eine durch und durch verwaltete Welt“, in: Kreuder, Friedemann/Bachmann, Michael (Hg.): *Politik mit dem Körper. Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968*. Bielefeld 2009, S. 61-76, hier: S. 63 f.

¹⁵ Der Begriff *enragés* (wortwörtlich „Besessene“) bezeichnete ursprünglich eine Gruppe extremer Revolutionärer unter der Führung des Priesters Jacques Roux während der Französischen Revolution 1789, mit der Forderung nach sozialer und wirtschaftlicher Gerechtigkeit. Die Bezeichnung wurde im Mai 1968 von studentischen Aktivist*innen wieder aufgegriffen.

¹⁶ Vgl. Huber, Hanna: „L’Odéon est ouvert !!! Theatrical Activism in Paris 1968 and 2021“, in: *European Journal of Theatre and Performance* (2022). http://journal.eastap.com/wp-content/uploads/sites/2/2022/06/02_EASTAP_JOURNAL_4_ESSAYS_Hanna_Huber.pdf (Zugriff am 14. Oktober 2022).

dieses Theater, einst Symbol einer bourgeoisen und Gaullistischen Kultur, nun als Waffe gegen die Bourgeoisie betrachten.“¹⁷

Durch den Theatersaal fegte ein Geist des freien Gedankenaustausches. Jede*r¹⁸ war eingeladen, die eigene Meinung kundzutun, ganz gleich ob von der Bühne, dem Parkett oder den Logenplätzen.¹⁹ Der Kulturhistoriker Michel de Certeau betonte: „Im Mai eroberten wir das gesprochene Wort, so wie wir 1789 die Bastille erobert hatten.“²⁰ Während der Sturm auf das französische Staatsgefängnis als Symbol der Unterdrückung durch das *Ancien Régime* den Auftakt zur Revolution gegen den Absolutismus bildete, begriffen Studierende das Théâtre Odéon als Sinnbild bürgerlicher Kultur sowie staatlicher Macht²¹ und deklarierten dort einen Ort der freien Rede. Das gesprochene Wort sei nicht mehr politisches Instrument zur Manipulation und Kontrolle der Bevölkerung, sondern diene nun der Befreiung aus solchen Unterdrückungsmechanismen. „La parole libre“ („das freie Wort“) sei performativ und finde seinen Ausdruck in Humor, Ironie, Mehrdeutigkeit und Subversion.²² Die Mai Ereignisse werden als „Fest der agierenden Rede“²³ und Befreiungsakt einer jungen Generation aus autoritären, patriarchalen Gesellschaftsstrukturen²⁴ erinnert.

Auch Julian Beck und Judith Malina wurden Zeugen des Pariser Mai und der Besetzung des Théâtre Odéon. Der aufbrausende Revolutionsgeist, das unzensierte Ausleben gesellschaftlicher Utopien in der Öffentlichkeit, die Durchbrechung festgefahrener Strukturen und verstaubter Institutionen – all das nahmen die beiden

¹⁷ Feenberg, Andrew/Freedman, Jim: *When Poetry Rules the Streets. The French May Events of 1968*. New York 2001, S. 40. [Übersetzung H.H.]

¹⁸ Die utopische Vorstellung, jede*r habe im Mai 68 gleichermaßen Gehör und Sichtbarkeit erfahren, ist allerdings kritisch zu betrachten. Öffentliche Reden wurden primär von weißen, männlichen Mitgliedern der Oberschicht gehalten, während Frauen primär am Rande, im Hintergrund oder außerhalb der wichtigsten Gewerkschafts- oder Aktivist*innenorganisationen tätig waren. (Vgl. Pagis, Julie: *May '68. Shaping Political Generations*. Amsterdam 2018, S. 89.) Klassenübergreifendes Denken und Handeln wurde auch in den autosoziobiographischen Schriften von Annie Ernaux (*Les années*, 2008) und Didier Eribon (*Retour à Reims*, 2009) als Mythos entlarvt.

¹⁹ Vgl. Bredeson, Kate: „L'entrée Libre à l'Ex-théâtre de France. The Occupation of the Odéon and the Revolutionary Culture of the French Stage“, in: Jackson, Julian/Milne, Anna-Louise/Williams, James S. (Hg.): *May 68. Rethinking France's last Revolution*. Houndmills u.a. 2011, S. 299-315, hier S. 307.

²⁰ Certeau, Michel de: *La prise de parole et autres écrits politiques*. Paris 1994, S. 40. [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „En mai dernier on a pris la parole comme on a pris la Bastille en 1789.“]

²¹ Die Eroberung des Théâtre Odéon ist angesichts der politisch linken Überzeugung des amtierenden Theaterdirektors Jean-Louis Barrault, der mit Inszenierungen wie *Les Paravents* 1966 auch regierungskritische Haltungen einnahm, überraschend. Warum die Wahl dennoch auf das Odéon fiel, war laut Patrick Ravignat unter anderem die geographische Nähe zur Sorbonne und die repräsentative Architektur des Theatergebäudes. Vgl. Ravignat, Patrick: *La Prise de l'Odéon*. Paris 1968, S. 38-39.

²² Vgl. Canut, Cécile: „Demain ce fut Mai. Politique sur paroles“, <https://sociolingu.hypotheses.org/411> vom 3. Februar 2019 [2011] (Zugriff am 28. Februar 2022).

²³ Vgl. Nora, Pierre: „L'évènement monstre“, in: *Communications* 18/1 (1972), S. 162-172, hier: S. 163.

²⁴ Vgl. Hamon, Hervé: *L'Esprit de Mai 68*. Paris 2018.

Performance-Künstler*innen mit nach Avignon. „All of a sudden, at the Odéon, the dream of a new society was possible for Beck and Malina and the belief that a performance could carry out the transformation of the world to a greater extent through the transformation of the spectator-citizen became more tangible.“²⁵

Die Revolution erreicht die Provinz

Um seiner Vision eines *théâtre populaire* Nachdruck zu verleihen, strebte Jean Vilar ab 1966 eine Öffnung des *Festival d'Avignon* an, etablierte neue Spielstätten abseits des Papstpalastes und nahm innovative Künstler*innen in sein Programm auf. „Bereits 1966 reformierte Vilar das Festival, da er selbst Angst vor einer Verbürgerlichung hatte“, betont Sonia Debeauvais, damalige Verantwortliche für Publikumsbetreuung.²⁶ Während das Festival in Cannes 1968 abgesagt wurde, nachdem Filmemacher wie Jean-Luc Godard, Louis Malle und Roman Polanski ihre Solidarität zu den Protestierenden in Paris deklariert hatten, entschied Jean Vilar, sein Theaterfestival in Avignon um jeden Preis zu veranstalten. „What mattered to Vilar was first of all that the festival be staged at all costs – for him this was a kind of moral contract with the public – and secondly that there be no hint of violence.“²⁷ Mit dem Ziel, dem wandelnden Zeitgeist und den Bedürfnissen der jungen Generation zu begegnen, verkündete er in einer Pressekonferenz, die Festivalausgabe solle auch eine Möglichkeit zur „freien Diskussion“ über aktuelle Ereignisse bieten.²⁸ Zu diesem Zweck erklärte Vilar den Verger Urbain V, ehemaliger Obstgarten des Palais des Papes, zum „forum permanent“, Ort der freien Meinungsäußerung, und organisierte darüber hinaus tägliche Expert*innengespräche zu Themen wie „le théâtre dans la cité“.²⁹

Bedingt durch die landesweiten Proteste und damit einhergehenden Probenausfällen sagten alle französischen Theatertruppen ihre Teilnahme am Festival d'Avignon 1968

²⁵ Jouve, Emeline: „The Living Theatre and the French 1968 Revolution. Of Political and Theatrical Crises“, in: *e-REA* <http://journals.openedition.org/erea/6370> (Zugriff am 28. Februar 2022).

²⁶ Sonia Debeauvais, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre. Mémoires d'une révolution*. Montpellier 2018, S. 87. [Übersetzung H.H.]

²⁷ Loyer, Emmanuelle: „The Politics of Theatre and the Theatre of Politics. From Paris to Avignon via Villeurbanne“, in: Jackson, Julian/Milne, Anna-Louise/Williams, James S. (Hg.): *May 68. Rethinking France's last Revolution*. Houndmills u.a. 2011, S. 316-324, hier: S. 321.

²⁸ Vgl. Bredeson, Kate: „In the Jungle of Cities. May '68 Arrives in Avignon“, in: *Theatre Symposium* 14/1 (2006), S. 77-89, hier: S. 82.

²⁹ Vgl. Lerrant, Jean-Jacques: „Le public un et multiple, ode à la nuit“, in: David, Claire (Hg.): *Avignon 50 festivals*. Arles 1996, S. 63-113, hier: S.78-83. Siehe ebenso: P. B.: „Vilar conteste...“, in: *Nouvelles Littéraires* vom 27. Juni 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(1).

ab, woraufhin lediglich zwei Programmpunkte beibehalten wurden: die Tanz-Inszenierungen unter der Leitung von Maurice Béjart im Ehrenhof des Papstpalastes und drei Produktionen der zu diesem Zeitpunkt in Europa residierenden Performance-Gruppe *Living Theatre*. In der Tradition, dem Festivalpublikum stets neue Werke zu präsentieren, sollte – neben den beiden Produktionen *Antigone* sowie *Mysteries and Smaller Pieces* – auch *Paradise Now* uraufgeführt werden, was die Performer*innen zuvor in Sizilien erarbeitet hatten.

Zugleich verlagerte sich die Pariser Mai-Revolution, die der Künstler und politische Aktivist Jean-Jacques Lebel als „gigantic fiesta, a revelatory and sensuous explosion outside the ‚normal‘ pattern of politics“³⁰ beschrieb, mit zweimonatiger Verspätung in die Provinzstadt Avignon. Der zentral gelegene *Place de l'Horloge* diente der jungen Generation als Aushandlungsort gesellschaftspolitischer Fragen. Studierende der Hochschule der *Beaux-Arts* aus Paris verlegten ihre Leinwand auf die Straßen und Gemäuer Avignons. Mit Parolen wie „L'art n'existe pas. L'art c'est vous.“ („Die Kunst existiert nicht. Die Kunst seid ihr.“) und „La poésie est dans la rue.“ („Die Poesie ist in der Straße.“)³¹ forderten sie eine Demokratisierung von Kunst und Kultur. Der französische Philosoph Maurice Blanchot schreibt: „Mit Mai [1968] erwachte die Straße: sie spricht. Das ist eine der wichtigsten Veränderungen. Sie wurde lebendig, mächtig, souverän: ein Ort aller möglichen Freiheiten.“³² Auch Judith Malina betont: „The street is a great mystical venue. It belongs to everybody, it belongs to nobody.“³³ Die Eroberung und Politisierung öffentlicher Räume zeichnete die Wirkkraft der Studentenproteste aus.

Als Zündfunke in dieser explosiven Stimmung gilt das Aufführungsverbot der Amateurtheatergruppe *Chêne Noir* und die Verhaftung des damals einundzwanzigjährigen Regisseurs Gérard Gelas am 18. Juli 1968. Aufgrund der darin kommunizierten Kritik am französischen Staatschef und der prognostizierten Erregung öffentlichen Ärgers wurde sein Stück *La Paillasse aux seins nus* noch vor dessen

³⁰ Lebel, Jean-Jacques: „Notes on Political Street Theatre. Paris: 1968, 1969“, in: Cohen-Cruz, Jan: *Radical Street Performance. An International Anthology*. London 1998, S. 179-184, hier: S. 180.

³¹ Zit. in: Williams, James S.: „Performing the Revolution“, in: Jackson, Julian/Milne, Anna-Louise/Ders.: *May 68. Rethinking France's last Revolution*. Houndmills u.a. 2011, S. 281-297, hier: S. 286.

³² Blanchot, Maurice: *Écrits politiques 1953-1993*. Paris 2003, S. 180. [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Depuis mai [1968], la rue s'est éveillée : elle parle. C'est là l'un des changements décisifs. Elle est redevenue vivante, puissante, souveraine : le lieu de toute liberté possible.“]

³³ Judith Malina, zit. in: Rosenthal, Cindy: „Living on the Street. Conversations with Judith Malina and Hanon Reznikov, co-directors of the Living Theatre“, in: Cohen-Cruz, Jan: *Radical Street Performance. An International Anthology*. London 1998, S. 150-159, hier: S. 150.

Premiere verboten, alle Plakate abgenommen und eine Hausdurchsuchung veranlasst. Dieser Vorfall staatlicher Zensur schlug große Wellen.³⁴ Kritische Stimmen verbreiteten sich wie ein Lauffeuer in der bereits infektiösen Atmosphäre. Plakate mit der Aufschrift „Soutien à Gelas“ („Unterstützung für Gelas“) und „Non à l'interdiction“ („Nein dem Verbot“) wurden aufgehängt.³⁵

Auch die beiden am Festival geladenen Truppen positionierten sich zu diesem Ereignis: Am 19. Juli sagte Julian Beck die geplante Aufführung von *Antigone* ab: „Es ist uns moralisch unmöglich, an einem Festival teilzunehmen, das der Stadt Avignon untersteht, die wiederum einen Polizeistaat unterstützt.“³⁶ Stattdessen öffnete er den Theaterraum für eine öffentliche Debatte zum Aufführungsverbot. Darin konfrontierte Jean-Jacques Lebel, Mitinitiator der Besetzung des Pariser Théâtre Odéon sowie Autor der Anklageschrift *Procès du Festival d'Avignon. Supermarché de la Culture*, Festivalleiter Jean Vilar: „Seit zwanzig Jahren machen Sie bürgerliches Theater, in einem touristischen Kontext, für eine Konsumgesellschaft. [...] Wir sind hier, um eine politische Demonstration abzuhalten.“³⁷ Vilar betonte, das Aufführungsverbot nicht verhindern zu können, und verteidigte die Philosophie seines Festivals: „Was auch immer passiert, für mich muss ein Schauspieler, der sich der Schauspielerei verschrieben hat, spielen. Ich habe mein ganzes Leben auf dieser Grundregel meines

³⁴ Folgende Schlagzeilen der am 19. Juli 1968 erschienenen Zeitungsartikel geben Einblick von der Tragweite des Ereignisses: „L'interdiction, par le préfet du Gard, des représentations théâtrales à Villeneuve-lès-Avignon provoque une manifestation à Avignon“ (*Le Dauphine Libéré*, 19.07.1968), „Toujours la contestation!“ (*Le Figaro*, 19.07.1969), „On a intérêt à couler le Festival d'Avignon?“ (*La Marseillaise*, 19.07.1968), „Les gauchistes contre le festival d'Avignon?“ (*La Marseillaise*, 19.07.1968), „Les incidents d'Avignon“ (*Le Méridional*, 19.07.1968), „L'interdiction d'une troupe à Villeneuve-lès-Avignon provoque des manifestations dans la cité des papes“ (*Le Progrès Lyon*, 19.07.1968), „Manifestations hier soir à Avignon“ (*Le Provençal*, 19.07.1968), „A Avignon, le Festival et un arrêt du préfet du Gard ont servi de prétexte à une manifestation“ (*Le Provençal*, 19.07.1968), „Jean Vilar : le 'père' et les coucous“ (*Le Soir Marseille*, 19.07.1968). Die Zeitungsartikel sind in voller Länge im Maison Jean Vilar in Avignon einzusehen: RPFA-1968(2.1)).

³⁵ Vgl. Rumello, Joël: *Réinventer une Utopie, le Off d'Avignon*. Paris 2016, S. 32.

³⁶ Julian Beck, zit. in: D. G.: „Improvisation sur le thème d'une interdiction préfectorale. Au Cloître des Carmes, Jean Vilar a remplacé le Living Theatre face aux manifestants“, in: *Le Dauphine Libéré* vom 20. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(2.1). [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „[I]l ne nous est pas possible moralement de participer à un festival soutenu par la Ville d'Avignon alors que la Ville soutient un Etat policier.“]

³⁷ Jean-Jacques Lebel, zit. in: Cazals, Elsa: „La Sorbonne à Avignon. Jean Vilar remis en question. Plus de théâtre de la politique“, in: *Le Dauphine Libéré* vom 19. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(2.1). [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Depuis vingt ans vous faites du théâtre bourgeois, dans un contexte touristique, pour une société de consommation. [...] Nous sommes ici pour faire une manifestation politique.“]

Berufs aufgebaut. Seit zwanzig Jahren mache ich hier in Avignon liberales Theater [*théâtre libéral*].“³⁸

Am folgenden Abend lud Maurice Béjart die Amateurschauspieler*innen auf die repräsentative Bühne im Ehrenhof des Papstpalastes ein, die sich mit dem Ausruf „Wir sind die *Chêne Noir*! Warum verbietet ihr unser Theater?“ flach hinlegten, während die Tänzer*innen die einstudierte Choreographie über den regungslosen Körpern vollführten.³⁹ Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass Gérard Gelas in diesem Rahmen das 3000-köpfige Publikum adressierte, um sich von den Protestierenden vor den Toren des Papstpalastes bewusst zu distanzieren: „Ich war ein Instrument in ihren Händen.“⁴⁰ In seiner 1972 erschienenen Publikation *Théâtre du Chêne Noir: Itinéraire* kritisierte Gelas, dass sein Stück den Unruhestiftern bloß als Vorwand diene und sich niemand wirklich dafür interessiert hatte.⁴¹

Einen Tag später nahmen die Amateurschauspieler*innen an *Antigone* des *Living Théâtre* teil, saßen schwarz bekleidet mit verschränkten Armen am hinteren Bühnenrand und hatten ihre Münder mit einem breiten Streifen in den Farben der französischen Flagge verklebt. Judith Malina in der Hauptrolle der Antigone erinnert sich an diesen Moment: „We were performing *Antigone* [...], and we had the whole troupe of the *Chêne Noir* sitting in the background with their mouths taped.“⁴²

Diese bewegte Zeit diene nun als Schauplatz für die Performance *Paradise Now*, deren anti-kapitalistische und anti-autoritäre Ideen auf fruchtbaren Boden fielen. „[W]ith its reliance upon spontaneous improvisation, Artaudian physicality, and anarchist principles [the play] was meant to bring about revolutionary change.“⁴³ Julian Beck betont in einem Gespräch mit Richard Schechner: „*Paradise Now* was our contribution to the revolution.“⁴⁴

³⁸ Jean Vilar, zit. in: ebd. [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Pour moi, quoi qu’il arrive, un comédien qui s’est engagé à jouer, doit jouer. J’ai basé toute ma vie sur cette règle essentielle de mon métier. Depuis vingt ans, ici à Avignon, je fais du théâtre libéral.“]

³⁹ Vgl. Bredeson 2006: „In the Jungle of Cities“, S. 80 f.

⁴⁰ G. M.: „Gérard Gelas se désolidarise des perturbateurs“, in: *Le Provençal* vom 20. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA- 1968(2.1). [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Gérard Gelas prit la parole pour déclarer qu’il se désolidarisait des quelques dizaines de perturbateurs qui se trouvaient alors à l’extérieur du Palais des Papes. Et d’ajouter : ‚J’ai été un instrument dans leurs mains.‘“]

⁴¹ Gelas, Gérard: *Théâtre du Chêne Noir. Itinéraire*. Paris 1972, S. 29. [„L’interdiction, et nous ne sommes plus qu’un nom, un scandale, un prétexte.“]

⁴² Judith Malina, zit. in: Pellerin, Pierre-Antoine: „Theatre and Protest in 1968. An Interview with Judith Malina, Co-founder of the Living Theatre“, in: *Theatre Topics* 28/2 (2018), E-1-E-6, hier: E-3.

⁴³ Ebd., E-1.

⁴⁴ Julian Beck, zit. in: Schechner, Richard/Malina, Judith/Beck, Julian: „Containment is the Enemy. JUDITH MALINA and JULIAN BECK interviewed by RICHARD SCHECHNER“, *The Drama Review*, 13/3 (1969), S. 24-44, hier S. 33.

Somatizität

Im Klang eines gemeinsam erzeugten Grundtons wälzen sich die fast gänzlich nackten Körper der Performer*innen in beständigen Bewegungen übereinander liegend und ineinander verschlungen. Die Gliedmaßen sind nicht mehr Individuen zuordenbar und bilden stattdessen einen kollektiven Organismus. Gelegentlich lösen sich zwei Personen aus dem Knoten aus Armen und Beinen, um einander bedächtig zu umarmen und eng umschlungen zu verweilen. Der Chor des gemeinschaftlichen Grundtons untermalt und bekräftigt die körperliche Vereinigung auf der Bühne, die sich räumlich kaum merkbar vom Auditorium unterscheidet. Auch Julian Beck ist in inniger Umarmung mit einer Performerin zu sehen. Die ausgestellte Intimität und Nacktheit lösen verwunderte sowie beschämte Blicke unter den Zuschauer*innen aus, wie im Hintergrund der in *Être libre* (1968) gezeigten Filmsequenz erkenntlich wird.⁴⁵ Das körperliche Spiel in *Paradise Now*, das abschnittsweise ohne gesprochenes Wort auskam, ermöglichte sprachenübergreifende Kommunikation. Zudem war das Publikum eingeladen, diesen Prozess des Improvisierens mitzuerleben und mitzugestalten. In einem Gespräch mit Richard Schechner ein Jahr später beschreibt Julian Beck die Idee hinter *Paradise Now* wie folgt: „[W]e wanted to make a play which would no longer be enactment but would be the act itself.“⁴⁶ Die Inklusion des Publikums verwandle das Schau-Spiel auf der Bühne in ein kollektives Handeln aller Beteiligten. Genau darin sieht Jean-Jacques Lebel das revolutionäre Potenzial des *Living Theater*: „Alle partizipierten an der Erfindung ihrer Stücke. Dadurch könnte man sagen, ihr Theater war revolutionär, da die Rollen verändert waren.“⁴⁷ Anstatt anonym und still im Auditorium zu sitzen, partizipieren Zuschauer*innen als Akteur*innen am theatralen Geschehen. Gleichmaßen betont der Dichter Serge Pey, der den Aufführungen des *Living Theatre* im Juli 1968 ebenfalls beiwohnte: „Die große Revolution des *Living* war ihr Bezug zum Körper. Das Volk war nicht bloß intellektuell involviert, sondern nahm physisch teil. [...] Julian [Beck] ist ein ‚Wiederbeleber‘. Er glaubt, das Publikum sei ein Kadaver, den es wiederzubeleben gilt, ein kollektiver

⁴⁵ Der in diesen Tagen kollektiv entstandene Film *Être libre* dokumentiert den Aufenthalt des *Living Theatre* am *Festival d'Avignon* 1968 und zeigt Ausschnitte der Performance *Paradise Now*, ebenso jene der kollektiven Improvisation. Glasberg et al. 1968: *Être libre*, 15:10 ff.

⁴⁶ Julian Beck, zit. in: Schechner/Malina/Beck 1969: „Containment is the Enemy“, S. 24 f.

⁴⁷ Jean-Jacques Lebel, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d'une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 112. [Übersetzung H.H.]

Zombie.“⁴⁸ Ähnliche Eindrücke schildert der damals anwesende Autor, Regisseur und Schauspieler Bernard Bloch: „Mit *Paradise Now* hat es das *Living Theatre* wirklich geschafft, uns zu verändern, uns zu bewegen, uns aus uns selbst herauszuholen, unsere Zeit zu vergessen, unser ‚ich‘ zu vergessen. Wir dachten anders, etwas hatte sich bewegt, etwas hatte sich verändert.“⁴⁹

Paradise Now überwinde somit die herkömmliche Trennung von Darstellenden und Zuschauenden zwecks eines gemeinsamen Agierens aller Beteiligten. Ansteckung ereigne sich dabei als somatischer Vorgang und bewirke eine Verschmelzung von „Ich“ und „Du“ auf Basis eines „Mit-Leidens“ und „Mit-Tuns“.⁵⁰ Das Publikum wurde auf die Bühne eingeladen, um kollektive Euphorie, sexuelle Befreiung sowie trance-ähnliche Zustände zu erleben und durch meta-physische, spirituelle Transformation den schrittweisen Eintritt in ein post-revolutionäres Paradies zu erlangen, wie Hans Echnaton Schano, Performer in *Paradise Now* 1968, anhand des Rituals der Mystischen Reise, einer der acht dramaturgischen Abschnitte, beschreibt:

Während des Rituals der Mystischen Reise wurden die Zuschauer*innen ermutigt, sich ihren eigenen Ängsten, Visionen, ja sogar Wahnsinn zu stellen. Gemeinsam schufen wir einen sicheren Rahmen auf der Bühne, in welchem sich die Zuschauer*innen komplett verlieren konnten. Mit einer expliziten Geste markierten sie schließlich das Ende ihrer Erfahrung und kehrten in die Gemeinschaft zurück. Was womöglich auf Außenstehende als nervöser Zusammenbruch wirkte, war in Wahrheit ein Ritual subtiler Selbsterfahrung.⁵¹

Basierend auf Fischer-Lichtes Überlegungen schlussfolgert Krämer: „In der somatischen Perspektive [...] ergreift die Infizierung im Theater die Zuschauer jenseits

⁴⁸ Serge Pey, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d'une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 141. [Übersetzung H.H.]

⁴⁹ Bernard Bloch, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d'une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 120. [Übersetzung H.H.]

⁵⁰ Vgl. Heinrich 2020: *Ästhetik der Autonomie*, S. 257 f.

⁵¹ Hans Echnaton Schano, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d'une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 47. [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Grâce au ‚Rituel du voyage mystérieux‘ (The Rite of Mysterious Voyage), un participant ou une participante pouvait faire l'expérience de ses propres peurs, de ses visions, voire de sa folie. Nous le ou la protégeons tous ensemble tout en l'encourageant à complètement lâcher prise. Une fois l'expérience terminée, l'acteur ou l'actrice signalait qu'il ou elle regagnait la communauté d'un geste précis qui résumait le résultat de son expérience. Ce qui aurait pu passer auprès de certains pour une dépression nerveuse était en réalité un rituel de découverte de soi à la structure très subtile.“]

von Distanz, Reflexion und Kontrolle und ist immer auch verwoben damit, dass der Schauspieler eben nicht nur symbolischer Körper, sondern auch phänomenaler Leib ist.“⁵² Mimesis als anthropologische Form der Übertragung verdrängt hier die im Theater gängige Kultur der Repräsentation. Das Ziel radikaler Gesellschaftsveränderung wird in *Paradise Now* durch die aktive somatische Teilhabe des Publikums angestrebt, wie Julian Beck in einem Zeitungsinterview betont: „Die Form unserer Arbeit basiert auf der These, dass sich die Gesellschaft nicht ändert, solange sich die Kultur nicht ändert. Deshalb suchen wir nach neuen Wegen des Seins.“⁵³

Umschrift

Einen zentralen Übertragungsmechanismus in der ästhetischen Erfahrung benennt Krämer als „Umschrift“. „Kraft der Transkribierung wird eine Systemdifferenz, der Unterschied zwischen Eigenem und Fremdem, welcher den Prozess des infektiösen Übertragens überhaupt erst in Gang setzt, gerade nivelliert.“⁵⁴ Dies betrifft einerseits die bereits diskutierte Gleichstellung von Agierenden und Zuschauenden, die im gemeinsam erlebten kreativen Prozess neue Seins- und Handlungsweisen erkunden. Andererseits möchte ich im Folgenden „Umschrift“ als die von den Performer*innen angestrebte Transkribierung des auf der Bühne Erlebten in das Alltagsleben verstehen. Hierfür muss die Grenze Kunst/Leben für nicht-existent erklärt bzw. nivelliert werden, was letztlich auch den Skandal potenzierte.

Im Rahmen der Kunst sind Handlungen anderen Gesetzmäßigkeiten unterworfen. Das revolutionäre Potenzial von Aktions- und Performancekunst liegt nun in dem Verzicht auf das theatrale Als-Ob begründet. Hier wird der Deckmantel der Kunst abgelegt und proklamiert: Nichts ist gespielt, alles ist real. „Performances schaffen keine Illusionen, sondern zeigen und erzeugen Realität.“⁵⁵ Sobald sich nun Theater als Realität deklariert und die Trennung von Kunst und Leben überwunden ist, wird das Dargestellte als Bedrohung empfunden und ruft Widerstand hervor. Die

⁵² Vgl. Krämer 2008: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 157.

⁵³ Julian Beck, zit. in: Anonym: „Le Living Theater. „Avec *Paradise Now* nous cherchons de nouveaux moyens d'être“, in: *Le Provençal* vom 08. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(5). [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „La forme du travail est basée sur la thèse que la société ne changera pas avant que ne change la forme de la culture. C'est pourquoi nous chercherons de nouveaux moyens d'être.“]

⁵⁴ Krämer 2008: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 156.

⁵⁵ Heinrich 2020: *Ästhetik der Autonomie*, S. 207.

Grenzüberschreitung Kunst/Leben lässt sich am Beispiel des Premierenabends von *Paradise Now* verdeutlichen.

Obwohl die Festivalleitung kostenlose Aufführungen untersagte, verschenkten Mitglieder des *Living Theatre* ohne deren Wissen Freikarten.⁵⁶ Folglich kamen am Premierenabend über 500 Zuschauer*innen zur Spielstätte *Cloître des Carmes*. Aufgrund von Sicherheitsbestimmungen wurde ausschließlich jenen mit bezahltem Ticket Eintritt gewährt, was zu Protesten unter den Anwesenden führte. Der französische Politiker Jack Ralite erinnert sich an Zwischenrufe wie „C’est la Bastille!“ in Anspielung auf den Sturm der Bastille und den Auslöser der französischen Revolution 1789.⁵⁷ Die Aufführung fand letztlich wie geplant im Innenhof des Karmeliterklosters statt, endete jedoch mit einer spektakulären Befreiungsaktion und Ausbruch auf die Straßen Avignons.

Performer*innen und Zuschauer*innen riefen im Chor: „Das Theater ist in der Straße! Das Theater gehört dem Volk! Befreit das Theater! Befreit die Straße!“ Die kollektive Flucht aus dem Theatergebäude am Ende der Performance symbolisiert das Verlassen des liminalen Raumes und die Rückkehr in die ‚gewohnte‘ Gesellschaft. „The end of the performance offers the spectator the chance to apply what he or she has experienced; the company leads them directly outside of the theater walls into the world in need of change.“⁵⁸ Der Künstler und Dichter Serge Pey betont: „Sobald die Kunst auf die Straße überschwappt, sieht sich die gesamte Institution bedroht.“⁵⁹ Die inszenierte Befreiung der Performer*innen durch das Publikum, gefolgt von einer kollektiven Prozession durch die Straßen Avignons, löste letztlich auch großen Widerstand unter der lokalen Bevölkerung aus.

Es ist eben jene Überschreitung der Rampe, die Umschrift bzw. Transkribierung der im Rahmen der Kunst geforderten Freiheit ins alltägliche Leben, die als Bedrohung

⁵⁶ An dieser Stelle sei jedoch die grundlegende Kapitalismuskritik der Performance-Gruppe in Frage gestellt, da sie bereits für die vertraglich vereinbarten Aufführungen im Rahmen des *Festival d’Avignon* finanziell vergütet worden waren und nun der Wunsch, kostenlos zu spielen, ausschließlich von der Festivalleitung getragen werden müsste und für sie selbst keinen wirtschaftlichen Verlust darstellte. (Vgl. Melly Puaux, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d’une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 62.)

⁵⁷ Jack Ralite, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d’une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 94.

⁵⁸ Bredeson 2006: „In the Jungle of Cities“, S. 84.

⁵⁹ Serge Pey, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d’une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 137. [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Quand l’art déborde dans la rue, toute l’institution est menacée.“]

empfundenen und zugleich von Seiten des *Living Theatre* bewusst angestrebt wurde. Judith Malina betont:

[W]e feel that audience participation encourages the sense of empowerment [...]. If the spectators feel they can do something about what's happening inside the theatre, then it will affect their ability to make changes outside the theatre and to act upon that.⁶⁰

In diesem Sinne erzeugt Ansteckung die physische Aktivierung und mentale Ermächtigung von Zuschauenden, sich nicht nur im Rahmen der Performance, sondern auch darüber hinaus zu engagieren und die im Theaterraum erprobten Gesellschaftsutopien nach eigenem Ermessen in der Alltagswelt umzusetzen. Bereits am 16. Mai 1968 prophezeite der Kolumnist Jacques Boero, dass die Teilnahme des *Living Theatre* am *Festival d'Avignon* einen Skandal verursachen werde, weil „die Schauspieler leben im Theater wie im Alltag, und in der Stadt wie auf der Bühne.“⁶¹ *Le Dauphine Libéré* kommentiert am 17. Juli 1968 ihr ungewöhnliches Auftreten in der Öffentlichkeit: „Im Alltag tragen sie Kostüme, die, wie man meinen könnte, für die Bühne geschaffen seien.“⁶²

In der Überwindung der Grenze Kunst/Leben sieht Jean-Jacques Lebel auch das revolutionäre Potenzial der 68er: „The May Revolution dynamited the limits of ‚art‘ and ‚culture‘ as it did all other social and political limits. The old avant-gardist dream of turning ‚life‘ into ‚art,‘ into a collective creative experience, finally came true.“⁶³ Diese radikale Grenzüberschreitung im Mai 68 wirkte sich auf das Theater aus, wie Annika Wehrle in ihrer Analyse zur „theatralen Eroberung“ Avignons beschreibt: „[M]ittels der Politisierung öffentlicher Räume, die durch die Studenten- und Arbeiterbewegung erwirkt wurde, [wurde] dem Theater ein Weg gebahnt [...], um sich ebenfalls aus den es umschließenden Räumlichkeiten zu befreien und die Stadt zu besiedeln.“⁶⁴ Der

⁶⁰ Judith Malina, zit. in: Pellerin 2018: „Theatre and Protest in 1968“, E-4-E-5.

⁶¹ Jacques Boero, zit. in: Charbinat, Jean: „Avignon 1968. Le Festival de la Contestation“, Archives Municipales d'Avignon: 3W8, 1968, S. 27. [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „[L]es acteurs vivent sur scène comme dans la vie, et dans la ville comme sur le plateau.“]

⁶² Anonym: „Le ‚Living Theatre‘. Des anarchistes non violents qui dénoncent la civilisation et cherchent une société nouvelle“, in: *Le Dauphine Libéré* vom 17. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(5). [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Dans la vie courante ils conservent des costumes que l'on pourrait croire être créés pour la scène.“]

⁶³ Lebel 1998: „Notes on Political Street Theatre“, S. 180.

⁶⁴ Wehrle, Annika: *Die Orte des Festival d'Avignon. Die theatrale Eroberung einer Stadt*. Marburg 2011, S. 130.

Ausbruch der Performer*innen aus dem *Cloître des Carmes* und die kollektive Eroberung öffentlicher Straßen und Plätze zeugt von dem starken Bedürfnis nach gesellschaftlicher Veränderung, wie auch Manfred Brauneck feststellt:

*Avignon sollte gleichsam – ‚jetzt‘ – zu einem Paradies werden, das vor allem eines zu sein versprach: eine fundamentale Gegenwelt zu der herrschenden bürgerlichen Gesellschaft, die durch Restriktionen, Tabus und Normierungen jenes exzessive Ausleben von Individualität verhindere, das die Truppe als ihre Lebensform vorspielte und auch real praktizierte.*⁶⁵

In *Paradise Now* verbalisierten die Performer*innen gesetzliche Verbote sowie gesellschaftliche Vorschriften und stellten diese damit bewusst in Frage. „Ich darf kein Marihuana rauchen! Ich darf nicht ohne Pass reisen! Ich darf meine Kleider nicht ausziehen!“, wird auf der Bühne laut deklariert und zeichnet das Bild einer restriktiven bürgerlichen Gesellschaft, die individuelle Freiheiten verunmöglicht. Zugleich wurden eben jene Vorschriften bewusst gebrochen, indem sich die Performer*innen in aller Öffentlichkeit ihrer Kleider entledigten.⁶⁶ Auch ihr Drogenkonsum war laut Zeitzeugenberichten kein Geheimnis.⁶⁷ Die Forderungen und Aktionen auf der Theaterbühne wurden somit in die Alltagsrealität transkribiert.

Dem angestrebten Überschreiten der Grenzen Agierende/Zuschauende sowie Kunst/Leben entgegensetzen sind zwei Berichte, die nicht unerwähnt bleiben sollen. Theaterkritiker und Journalist Lucien Attoun erinnert sich, dass eine junge Zuschauerin die Bühne nicht mehr verlassen und weiter an dem Spiel teilnehmen wollte. Julian Beck deutete ihr, dass die Zeit der gemeinsamen Improvisation nun vorbei sei. Da die Frau keine Anzeichen machte zu gehen, ließ er sie schließlich von zwei Bühnenarbeitern „manu militari“ wegbringen. Lucien Attoun schlussfolgert: „Sie

⁶⁵ Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Band 5*. Stuttgart 2007, S. 25.

⁶⁶ Dass dies nicht nur im Rahmen der Performance geschah, verdeutlicht der Zeitzeugenbericht der damals 20-jährigen Evelyn Frizet, die mir in einem Interview von ihrer Verwunderung berichtete, als sie ein Mitglied des *Living Theatre* im Juli 1968 komplett nackt über die Rue de la République spazieren sah.

⁶⁷ Jacques Robert, zit. in: Adler, Laure/Veinstein, Alain: *40 ans de festival*. Paris 1987, S. 118. [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Le Living faisait scandale: les acteurs se promenaient nus dans les rues et fumaient du hach.“]

priesen sich der Improvisation, aber das war vor allem in der Theorie!“⁶⁸ Auch die damalige Festivaladministratorin Melly Puaux berichtet, dass sich ein gewisser André Dupont, den sie als „vrai révolutionnaire“ und „vrai anarchiste“ bezeichnet, auf Aufforderung des *Living Theatre* unter die Performer*innen mischte und an der Improvisation teilnahm. Julian Beck schien damit nicht einverstanden zu sein und ließ ihn ebenfalls hinausbringen. „Sie wünschten sich Publikumsteilnahme, aber sehr gerahmt!“⁶⁹ Diese beiden Beispiele berichten von einer gewissen Diskrepanz zwischen der proklamierten und der tatsächlich gelebten Freiheit, einer der Widersprüche radikal gedachter Performativität.

Gewaltsamkeit

Die infektiöse Übertragung durch Performancekunst inhäriert – laut Krämer – Gewaltsamkeit in zweifacher Hinsicht: Dies betrifft einerseits den invasiven Charakter der Krankheitserreger, der sich andererseits in der Gewalt der Gegenmaßnahmen widerspiegelt. Das Aufbrechen etablierter Werteordnungen und Verhaltensmuster während *Paradise Now* führte zur Irritation der Zuschauer*innen, die sich entweder von dieser neuen Geisteshaltung infizieren ließen oder mit vehementer Ablehnung darauf reagierten. Am 26. Juli 1968 schrieb René Sirvin für die Zeitung *L’Aurore*: „Dieses kollektive Werk unter der Leitung von Julian Beck ist genau das Gegenteil seines Titels, eine albtraumhafte Vision der Hölle, ein verrücktes Happening, aufgeführt von rund dreißig drogenbetäubten, schmutzigen Hippies, völlig nackt abgesehen von ihren aufreizenden Mini-Bikinis.“⁷⁰ Unter dem Titel „Der Skandal muss endlich aufhören“ beklagt *La Gazette Provençale*: „Bis zwei oder drei Uhr morgens entfesseln die Schreie wilder Bestien, die von einer Bande hysterischer Menschen vorangetrieben werden, die Wut der lokalen Bevölkerung, während sich auf dem

⁶⁸ Lucien Attoun, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d’une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 72. [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Ils prônaient l’improvisation mais c’était quand même surtout de la théorie !“]

⁶⁹ Melly Puaux, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d’une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 64. [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Ils demandaient une participation mais bien encadrée !“]

⁷⁰ Sirvin, René: „Nouvelle agitation en Avignon ou Vilar invite Sauvageot“, in: *L’Aurore* vom 26. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(5). [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Cette création collective sous la direction de Julian Beck est exactement à l’inverse de son titre une cauchemardesque vision d’enfer, un happening délirant exécuté par une trentaine de hippies drogues, sales, totalement nus, à l’exception de mini-bikinis étudiés et suggestifs.“]

Gehsteig unverschämte obszöne Szenen abspielen.“⁷¹ Zur selben Zeit erschien ein ausführlicher Artikel in *L'Express*, der die Lebens- und Arbeitsweise des *Living Theatre* wie folgt kommentierte: „Skandal, Gefängnis und der Zorn anständiger Menschen sind das tägliche Brot dieses Paares [Beck und Malina], deren spirituelle und künstlerische Abenteuer Lichtjahre von dem entfernt sind, was normalerweise in Familien und Theatern praktiziert wird.“⁷²

Die Empörung der in ihren Werten angegriffenen Bevölkerung äußerte sich unter radikalen Kleingruppen sogar in gewalttätigen Übergriffen auf Performer*innen. Am 22. Juli berichtet *Le Provençale* von erneuten Vorfällen am *Festival d'Avignon*: „Bewaffnet mit spitzen Stöcken brachen diese Fanatiker die Tür der Schule auf [*Lycée Mistral*, Unterbringung des *Living Theatre* von Mai bis Juli 1968], betraten das Gelände und versetzten einem persönlichen Freund von Julian Beck [...] einen heftigen Schlag mit einem Stock ins Gesicht.“⁷³ Die anderen Performance-Mitglieder, die soeben von der Aufführung zurückkehrten, konnten die Angreifer letztlich vertreiben.

Aus Angst vor der Infragestellung anerkannter Werte, u.a. durch das Ausstellen nackter Körper in der Öffentlichkeit, forderte die lokale Bevölkerung Avignons schließlich den Ausschluss der Performancegruppe und die Wiederherstellung gewohnter Sicherheiten. Der Bürgermeister Henri Duffaut schlug vor, die skandalbehafteten Performances von *Paradise Now* mit ihrer Inszenierung von *Antigone*, die ebenfalls Teil des Festivalprogramms 1968 war, zu ersetzen. Dieser Vorschlag wurde jedoch von Seiten des *Living Theatre* abgelehnt. Stattdessen entschieden sich diese, das Festival zu verlassen, und publizierten ein Pamphlet am 28. Juli, dem ich folgenden Ausschnitt entnehme:

⁷¹ Anonym: „Il faut que le scandale cesse“, in: *La Gazette Provençale* vom 26. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(5). [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Jusqu'à 2 ou 3 heures du matin des cris de bêtes fauves poussés par une bande d'hystériques et de déséquilibrés déclenchent la colère des habitants du quartier tandis que des scènes ahurissantes d'obscénité se produisent sur le trottoir.“]

⁷² Nussac, Sylvie de: „Avignon face au Living Theatre“, in: *L'Express* vom 22.-28. Juli 1968, Archives Municipales d'Avignon: 1Z72.

⁷³ Grandjean, Michèle: „Nouveaux incidents au Festival d'Avignon. Des comédiens du Living Theater attaqués. Un jeune homme tondu“, in: *Le Provençal* vom 22. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(2.1). [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Armés de bâtons pointus, ces énergumènes ont forcé la porte du lycée, pénétré dans les locaux et asséné sur le visage d'un ami personnel de Julian Beck [...] un violent coup de bâton.“]

The time has come at last for us to begin to refuse to serve those who want the knowledge and power of art to belong to any but those who can pay for it, [...] who wish to control the life of the artist and the lives of the people.⁷⁴

Der Dokumentarfilm *Être libre* zeigt Julian Beck beim Verlesen der Abschiedsworte im Verger *Urbain V*.⁷⁵ Philippa Wehle fasst deren Reaktion wie folgt zusammen: „[They] could not perform a play about liberty in such an atmosphere of censorship.“⁷⁶ Am 29. Juli verwies die lokale Polizei die Performance-Künstler*innen von ihrer temporären Unterkunft, dem *Lycée Mistral*. Jean Vilar, der als Festivalleiter zwischen den Fronten stand, kam noch vor ihrer Abreise persönlich vorbei. Einige junge Franzos*innen folgten dem *Living Theatre* aus Begeisterung, was Melly Puaux mit einem verständnislosen „Stellen Sie sich vor, deren Eltern!“ kommentierte.⁷⁷

Unidirektionalität und Heterogenität

Abschließend scheint mir eine Betrachtung der letzten beiden von Krämer genannten Kennzeichen interessant zu sein, deren Anwendbarkeit auf das Fallbeispiel zu hinterfragen ist. Zu dem Begriff der Nichtreziprozität bzw. Unidirektionalität schreibt Krämer: „Obwohl ein beidseitiger Kontakt zwischen den Instanzen der Übertragung gegeben sein muss, ist die ansteckende Übertragung kein Wechselverhältnis, sondern einsinnig gerichtet.“⁷⁸ Von einer Übertragungsrichtung zu sprechen wäre am Beispiel des *Festival d'Avignon* 1968 jedoch zu kurz gegriffen. Nicht nur fand eine Übertragung von Mitgliedern des *Living Theatre* auf Student*innen und Künstler*innen Frankreichs statt, die vorerst nur Empfänger*innen und anschließend selbst zu Sender*innen dieser ansteckenden Geisteshaltung wurden. Ebenso sahen sich Julian Beck und Judith Malina von der im Pariser Mai 68 zelebrierten gesellschaftlichen und persönlichen Freiheit inspiriert. Deren Teilnahme an der Besetzung des Théâtre Odéon sowie der damit einhergehende Austausch mit Jean-Jacques Lebel und anderen inspirierten und bestärkten die beiden in ihren künstlerischen Ambitionen.

⁷⁴ Beck, Julian: *The Life of the Theatre. The Relation of the Artist to the Struggle of the People*. New York 1986, S. 43.

⁷⁵ Glasberg et al. 1968: *Être libre*, 30:29 ff.

⁷⁶ Wehle, Philippa: „Avignon, Everybody's Dream“, in: *Contemporary Theatre Review* 13/4 (2003), S. 27-41, hier: S. 34.

⁷⁷ Melly Puaux, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d'une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 65. [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Imaginez leur parents !“]

⁷⁸ Krämer 2008: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 158.

Auch der 1968 entstandene Dokumentarfilm *Être libre* veranschaulicht, wie Julian Beck den Gestus des Revolutionären in der aufgeheizten Stimmung aufgriff.⁷⁹ Somit sei hier vielmehr von einer Pluridirektionalität zu sprechen, ein gegenseitiges Anstecken und Angesteckt-Werden durch den zirkulierenden Revolutionsgeist der 68er, der unidirektionale Übertragungsverhältnisse aufbricht.

Den Begriff der Heterogenität im Ansteckungsdiskurs erläutert Krämer wie folgt: „Die Übertragung kommt in Gang zwischen äußerst differierenden Systemen, sei diese Differenz nun beschrieben als eine zwischen Eigenem und Fremdem, Gesundem und Krankem, Wirt und Parasiten, Schauspieler und Zuschauer, verfeindeten Stämmen/Familien.“⁸⁰ Hier stellt sich die Frage, ob die *enragés* des *Pariser Mai*, die am *Festival d'Avignon* und den Performances des *Living Theatre* partizipierten, nicht bereits eine ähnliche Geisteshaltung teilten und somit kaum von einer Heterogenität zwischen Ansteckenden und Angesteckten die Rede sein kann. Die Initiative des Kartenverschenkens am Premierenabend kann wiederum als Versuch verstanden werden, die Institution zu öffnen und das Publikum heterogener zu gestalten, um letztlich mit der Performance, dem Akt der kollektiven Improvisation, eine Angleichung zu erzielen.⁸¹

Jedoch scheint ein anderes Verständnis von Heterogenität in diesem Fallbeispiel naheliegender: In Avignon spalteten die radikalen Freiheits- und Gesellschaftsvisionen des *Living Theatre* die lokale Bevölkerung in Ansteckungsfreudige, die an *Paradise Now* mit Enthusiasmus partizipierten, und Ansteckungsverweigerer, die sich aus Furcht vor dem Fremden oder fehlendem Verständnis für die Sinnhaftigkeit der Aktion abgrenzten. Die von Emeline Jouve 2018 veröffentlichte Sammlung an Zeitzeugenberichten *Avignon 1968 & Le Living Theatre* veranschaulicht, dass die Uraufführung von *Paradise Now* bis heute entweder mit großer Begeisterung oder absolutem Unverständnis erinnert wird. Somit gilt es zwischen der Gruppe der Infizierten und Nicht-Infizierten zu unterscheiden, deren Erleben und Erinnern der Performance als heterogen zu beschreiben ist.

⁷⁹ Julian Beck spricht vor versammelter Menge über die gesellschaftliche Revolution und Befreiung der Arbeiterklasse. Glasberg et al. 1968: *Être libre*, 09:30 ff.

⁸⁰ Krämer 2008: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 158.

⁸¹ Auch wenn Jean Vilar sich an dieser Stelle klar dagegen aussprach – aus Sicherheitsbedenken sowie der Ungleichbehandlung zahlender Zuschauer*innen wegen –, war es in den vergangenen Jahren stets auch sein Bemühen, das *Festival d'Avignon* als *théâtre populaire* für die breite Bevölkerung zu öffnen und zu diesem Zweck ebenso kostenlose Tickets zu vergeben.

Schlusswort

Im Herbst 1968 hatte der französische Dokumentarfilm *Être libre*, der den Aufenthalt des *Living Theatre* am *Festival d'Avignon* 1968 zeigt, im Salle du Luxembourg in Paris Premiere. „Frei sein“ lautet das Credo des Films sowie der Performance-Gruppe *Living Theatre*. Sobald sich die aufgebrachte Menge über die Leinwand wälzt und die Sprechchöre „Vilar, Béjart, Salazar“⁸² ertönten, sprang Jack Ralite im Kinosaal auf und rief laut „Vive Vilar, Vive Béjart, à bas Salazar!“ („Es lebe Vilar, es lebe Béjart, nieder mit Salazar!“), was ihm Zustimmung im Kinopublikum verschaffte.⁸³ Wenige Tage nach der Film Premiere meldete sich Julian Beck telefonisch bei Jean Vilar und forderte das Verbot des Films, da er seine Erlaubnis zu den gezeigten Bildern nicht gegeben hatte. „Verbieten?“ antwortete Vilar in seinem trockenen Humor. „Ich werde nichts verbieten. Ich bin ein Gegner der Zensur.“⁸⁴ Diese beiden Ereignisse verdeutlichen die Brisanz der Performance, da sogar die filmisch transportierte Fassung Monate später noch starke Reaktionen auslöste.

Das skandalöse Potenzial von *Paradise Now* am *Festival d'Avignon* 1968 besteht in zweierlei Grenzüberschreitungen: Erstens wird das Publikum im Rahmen der Performance physisch aktiv in das Erzeugen neuer Realitäten eingebunden, die zweitens gewaltsam in die Alltagswelt eindringen und deren etablierte Strukturen in Frage stellen. Die invasive Natur der unkonventionellen Geistes- und Lebenshaltung spiegelt sich in der Gewaltigkeit der Gegenmaßnahmen wider, die von empörten Leserbriefen und Zeitungsberichten bis hin zu tätlichen Übergriffen radikaler Kleingruppen reichen.

Ansteckung in *Paradise Now* ereignet sich als Vorgang einer somatischen Veränderung im kollektiven kreativen Prozess, basierend auf Improvisation und Interaktion zwischen Performer*innen und Publikum. Der dafür kreierte liminale Raum ermöglicht, alternative Sicht-, Seins- und Handlungsweisen hervorzubringen, die –

⁸² Dieser Ausruf der Protestierenden stellte den Festivaldirektor Jean Vilar und den Choreographen Maurice Béjart auf eine Stufe mit dem portugiesischen Ministerpräsidenten Antonio de Oliveira Salazar, Staatsführer der autoritären Diktatur des Estado Novo. Eine Gleichsetzung dieser drei Personen wurde als politisch uninformativ kritisiert und als schiere Beleidigung aufgefasst. Maurice Béjart selbst wurde in Portugal aufgrund seiner antifaschistischen Äußerung zur Staatsgrenze eskortiert und außer Landes verwiesen. Bereits aus diesem Grund sei eine Gleichsetzung mit Salazar absurd. (Vgl. Jack Ralite, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d'une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 93.)

⁸³ Jack Ralite, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d'une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 97.

⁸⁴ Vgl. Melly Puaux, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d'une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 66.

dem Bestreben der Performancegruppe nach radikaler Gesellschaftsveränderung entsprechend – durch den Ausbruch aus dem Theatergebäude auch im Alltagsleben manifest werden sollen. Die Untersuchung des Fallbeispiels im gesellschaftspolitischen Kontext der 68er zeigt darüber hinaus, dass Ansteckung im theatralen Rahmen breiter gedacht werden muss, da sich die Ereignisse nicht bloß auf den Theaterraum beschränken und eine Pluridirektionalität der Infektionsrichtung zu beobachten ist. Zudem setzt sich die Ansteckung ab dem Moment der Übertragung eigenständig fort und entzieht ihre Auswirkungen der Kontrolle der Initiierenden, wie letztlich auch am Beispiel der Filmvorführung von *Être libre* im Herbst 1968 erkenntlich wird.

Dieser Artikel ist während eines Forschungsaufenthalts in Avignon entstanden, finanziert durch ein Stipendium der französischen Regierung sowie ein Marietta-Blau Stipendium. Besonderer Dank gilt der *Ambassade de France en Autriche*, dem *Campus France*, dem Institut *Français* in Wien, dem österreichischen *Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung* (BMBWF), der *Agentur für Bildung und Internationalisierung* (OeAD), *Avignon Université*, den *Archives Municipales d'Avignon* ebenso wie der *Bibliothèque Nationale de France* und dem *Maison Jean Vilar*.

Referenzen

- Adler, Laure/Veinstein, Alain: *Avignon. 40 ans de festival*. Paris 1987.
- Anonym: „Il faut que le scandale cesse“, in: *La Gazette Provençale* vom 26. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(5).
- Anonym: „Le Living Theater. ‚Avec Paradise Now nous cherchons de nouveaux moyens d’être‘“, in: *Le Provençal* vom 8. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(5).
- Anonym: „Le ‚Living Theatre‘. Des anarchistes non violents qui dénoncent la civilisation et cherchent une société nouvelle“, in: *Le Dauphine Libéré* vom 17. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(5).
- Artaud, Antonin: „Das Theater und die Pest“, in: Ders. (Hg.): *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main 1979, S. 17-34.
- Beck, Julian: *The Life of the Theatre. The Relation of the Artist to the Struggle of the People*. New York 1986.
- Blanchot, Maurice: *Écrits politiques 1953-1993*. Paris 2003.
- Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des Europäischen Theaters. Band 5*. Stuttgart 2007.
- Bredeson, Kate: „In the Jungle of Cities. May ‘68 Arrives in Avignon“, in: *Theatre Symposium* 14/1 (2006), S. 77-89.
- Bredeson, Kate: „L’entrée Libre à l’Ex-théâtre de France. The Occupation of the Odéon and the Revolutionary Culture of the French Stage“, in: Jackson, Julian/Milne, Anna-Louise/Williams, James S. (Hg.): *May 68. Rethinking France’s last Revolution*. Houndmills u.a. 2011, S. 299-315.
- Canut, Cécile: *Demain ce fut Mai. Politique sur paroles*, <https://sociolingp.hypotheses.org/411> vom 3. Februar 2019 [2011] (Zugriff am 28. Februar 2022).
- Cazals, Elsa: „La Sorbonne à Avignon. Jean Vilar remis en question. ‚Plus de théâtre de la politique‘“, in: *Le Dauphine Libéré* vom 19. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(2.1).
- Certeau, Michel de: *La prise de parole et autres écrits politiques*. Paris 1994.

- Charbinat, Jean : „Avignon 1968. Le Festival de la Contestation“, Archives Municipales d’Avignon: 3W8, 1968.
- D. G.: „Improvisation sur le thème d’une interdiction préfectorale. Au Cloître des Carmes, Jean Vilar a remplacé le Living Theatre face aux manifestants“, in: *Le Dauphiné Libéré* vom 20. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(2.1).
- Feenberg, Andrew/Freedman, Jim: *When Poetry Rules the Streets. The French May Events of 1968*. New York 2001.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: „Zuschauen als Ansteckung“, in: Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola/Dies. (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München 2005, S. 35-50.
- G. M.: „Gérard Gelas se désolidarise des perturbateurs“, in : *Le Provençal* vom 20. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA- 1968(2.1).
- Gelas, Gérard: *Théâtre du Chêne Noir. Itinéraire*. Paris 1972.
- Glasberg, Jimmy et al.: *Avignon 1968. Être libre* (1968). <https://vimeo.com/215747271> (Zugriff am 28. Februar 2022).
- Grandjean, Michèle: „Nouveaux incidents au Festival d’Avignon. Des comédiens du Living Theater attaqués. Un jeune homme tondu.“ *Le Provençal* vom 22. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(2.1).
- Hamon, Hervé: *L’Esprit de Mai 68*. Paris 2018.
- Heinrich, Hanna: *Ästhetik der Autonomie. Philosophie der Performance-Kunst*. Bielefeld 2020.
- Huber, Hanna: „L’Odéon est ouvert !!! Theatrical Activism in Paris 1968 and 2021“, in: *European Journal of Theatre and Performance* (2022). http://journal.eastap.com/wp-content/uploads/sites/2/2022/06/02_EASTAP_JOURNAL_4_ESSAYS_Hanna_Huber.pdf (Zugriff am 14. Oktober 2022).
- Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre. Mémoires d’une révolution*. Montpellier 2018.
- Jouve, Emeline: „Le Cloître Des Carmes, 1968. Un ‚Espace Autre‘“, in: Amo Sánchez, Antonia et al. (Hg.): *Les Carmes. Théâtre et patrimoine à Avignon*. Avignon 2019, S. 85-99.

- Jouve, Emeline: „The Living Theatre and the French 1968 Revolution. Of Political and Theatrical Crises“, in: *e-Rea* <https://journals.openedition.org/erea/6370> (Zugriff am 28. Februar 2022).
- Jurt, Joseph: „Pariser Mai 68. Symbolisches Handeln gegen eine durch und durch verwaltete Welt“, in: Friedemann Kreuder/Michael Bachmann (Hg.): *Politik mit dem Körper. Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968*. Bielefeld 2009, S. 61-76.
- Krämer, Sybille: *Medium, Bote. Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt 2008.
- Lebel, Jean-Jacques: „Notes on Political Street Theatre. Paris: 1968, 1969“, in: Cohen-Cruz, Jan (Hg.): *Radical Street Performance. An International Anthology*. London 1998, S. 179-184.
- Lerrant, Jean-Jacques: „Le public un et multiple, ode à la nuit“, in: David, Claire (Hg.): *Avignon 50 festivals*. Arles 1996, S. 63-113.
- Loyer, Emmanuelle: „The Politics of Theatre and the Theatre of Politics. From Paris to Avignon via Villeurbanne“, in: Julian Jackson/Anna-Louise Milne/James S. Williams (Hg.): *May 68. Rethinking France's last Revolution*. Houndmills u.a. 2011, S. 316-324.
- Nora, Pierre : „L'événement monstre“, in : *Communications* 18/1 (1972), S. 162-172.
- Nussac, Sylvie de: „Avignon face au Living Theatre“, in : *L'Express* vom 22.-28. Juli 1968, Archives Municipales d'Avignon: 1Z72.
- P. B.: „Vilar conteste...“, in: *Nouvelles Littéraires* vom 27. Juni 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(1).
- Pellerin, Pierre-Antoine: „Theatre and Protest in 1968. An Interview with Judith Malina, Co-founder of the Living Theatre“, in: *Theatre Topics* 28/2 (2018), S. E-1-E-6.
- Ravignand, Patrick: *La Prise de l'Odéon*. Paris 1968.
- Rosenthal, Cindy: „Living on the Street. Conversations with Judith Malina and Hanon Reznikov, co-directors of the Living Theatre“, in: Cohen-Cruz, Jan (Hg.): *Radical Street Performance. An International Anthology*. London 1998, S. 150-159.
- Rumello, Joël: *Réinventer une utopie, le Off d'Avignon*. Paris 2016.

- Schechner, Richard/Malina, Judith/Beck, Julian: „Containment is the Enemy. JUDITH MALINA and JULIAN BECK interviewed by RICHARD SCHECHNER“, in: *The Drama Review* 13/3 (1969), S. 24-44.
- Sirvin, René: „Nouvelle agitation en Avignon ou Vilar invite Sauvageot“, in: *L'Aurore* vom 26. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(5).
- Turner, Victor: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Harmondsworth 1969.
- Warstat, Matthias: *Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters*. Paderborn 2011.
- Wehle, Philippa: „Avignon, Everybody's Dream“, in: *Contemporary Theatre Review* 13/4 (2003), S. 27-41.
- Wehrle, Annika: *Die Orte des Festival d'Avignon. Die theatrale Eroberung einer Stadt*. Marburg 2011.
- Williams, James S.: „Performing the Revolution“, in: Jackson, Julian/Milne, Anna-Louise/Williams, James S. (Hg.): *May 68. Rethinking France's last Revolution*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire und New York 2011, S. 281-297.

Hubner, Hanna: „Virale Ästhetik. Paradise Now am Festival d'Avignon 1968“, in: Oliver Maaßberg, Katharina Sturm (Hg.): *Ansteckung. Perspektiven der Kulturvirologie*. (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2024 / Vol. 11 / Ausg. 1), S. 43-67, DOI 10.21248/thewis.11.2024.136 CC BY 4.0.

Das Fenster als Medium blickhaften Verbundenseins.

Potenziale ansteckender Nachahmung am Beispiel der Regenbogenfensterbilder in der Corona-Pandemie.

Alexander Schneider (Nürnberg), Sebastian Sommer (Berlin)

Abstract

Begriffe wie Viralität und Ansteckung lassen sich im Kontext der Corona-Pandemie nicht nur streng medizinisch auffassen, sondern auch als Kategorien für ästhetisch wirksames Verhalten. Diese ästhetische Dimension rückte mit der gewissermaßen viralen Verbreitung von Regenbogenfensterbildern während der ersten Corona-Welle deutlich in den Blick. Dabei fungieren die auf der Fensterscheibe befestigten Regenbögen nicht bloß als dekorative Gestaltungselemente. Der sowohl über soziale Medien als auch über Kitas und Grundschulen vermittelte Aufruf zum Erstellen von Regenbogenbildern ermöglichte es Kindern, sich trotz staatlich verhängter Restriktion blickhaft zu anderen in Beziehung zu setzen und somit die pandemisch bedingte Isolation gewissermaßen „virtuell“ zu kompensieren. Wie durch die Fensterbilder Sozialität als performative Praxis von aufeinander Bezug nehmenden Nachahmungshandlungen sinnlich erfahrbar wurde und gleichzeitig die weltanschaulichen Implikationen des Fensters aktualisiert wurden, bedarf einer interdisziplinären Betrachtung. Aus diesem Grund tritt in diesem Beitrag die „Soziologie der Nachahmung“ von Gabriel Tarde unter anderem in einen an das Fensterbild geknüpften bildtheoretischen Dialog.

1. Einleitung

Die Corona-Pandemie stellte bisherige Erfahrungen und Sicherheiten im gesellschaftlichen Zusammenleben in Frage. So veranlasste das Gefahrenpotenzial des Virus die Bundesregierung im März 2020 erstmals dazu, das öffentliche Leben in Form eines sogenannten Lockdowns stark einzuschränken. Staatliche Institutionen –

Behörden oder Schulen – sowie Geschäfte und gastronomische Betriebe waren von heute auf morgen nicht mehr regulär erreichbar.¹ Jede*r sollte am eingetragenen Wohn- und Aufenthaltsort verbleiben; (staats-)bürgerliche Freiheiten wurden temporär eingeschränkt. Vergleichbare Eingriffe in das gesellschaftliche Zusammenleben wurden – wenngleich zeitlich versetzt – weltweit durchgesetzt. Ziel war es, die Verbreitung des Virus einzudämmen und so die damals ansteigende Kurve der Infektionszahlen abzuflachen. Besonders für Kinder waren die beschriebenen Maßnahmen schwer nachvollziehbar. Mit geschlossenen Kindergärten, Schulen sowie abgesperrten Spielplätzen standen sie plötzlich gewissermaßen unter Hausarrest, ohne die Ursachen hierfür ausreichend begreifen zu können. Zum Umgang mit dieser Situation entwickelte sich während der ersten Corona-Welle im Frühjahr 2020 eine Mitmachaktion für Kinder. Sie bestand darin, Regenbögen zu gestalten und diese gut sichtbar am Fenster zu befestigen. Innerhalb kürzester Zeit ging dieser kreative Impuls gewissermaßen viral. Die Regenbogenfensterbilder, die sich sogar über Ländergrenzen hinweg ausbreiteten, zeigen als kollektive Gestaltungspraxis, wie unterschiedliche Logiken von Viralität und Ansteckung parallel zu medizinischen Diskursen wirksam sind, indem sie beispielsweise ästhetisches Handeln und Erleben strukturieren. Während die Regenbogenfensterbilder auf die ordnungspolitische Logik der Eindämmung von Ansteckung reagierten, setzten sie gleichzeitig eine performative Logik der positiv ansteckenden Nachahmung um (vgl. Sommer im vorliegenden Band). In Anbetracht der einfachen Wiederholbarkeit des Regenbogenmotivs, seiner visuellen Anziehungskraft sowie den (medialen) Appellen des Mitmachens ergaben sich vielfältige Möglichkeiten zur Nachahmung. Über sie entfaltete sich ein Wirkungspotenzial „mimetischen Lernens“, das „den Einzelnen mit der Welt und den anderen Menschen [verbindet]; es [...] ist daher für soziales [...] Handeln konstitutiv.“² Dementsprechend verweisen die Fensterbilder auf die Verbindung zwischen dem sozialen Sein des Menschen und ansteckender Übertragung. Das Credo lautete: Wer angesteckt wird, ist nicht gesellschaftlich isoliert.

¹ Eine tabellarische Auflistung der in der Bundesrepublik unternommenen Maßnahmen zur Eindämmung der Pandemie ist u. a. bei Hacker zu finden, diese endet mit der Zulassung des Moderna-Impfstoffs in der EU am 06.01.2021: Hacker, Jörg: *Pandemien. Corona und die neuen globalen Infektionskrankheiten*. München 2021, S. 108 f.

² Wulf, Christoph: *Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur*. Bielefeld 2014, S. 191.

Die beschriebene Gestaltungspraxis erinnert an das Prinzip der Nachahmung als Grundlage menschlicher Sozialität, wie es Gabriel Tarde Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte. Wie nachahmendes Handeln aus Tardes sozialphilosophischer Sicht Verbundenheit schaffen kann, zeigten die Regenbogenbilder mit ihrem Potenzial zur Evozierung von Gefühlen der Eingebundenheit. Im Zuge dessen veränderte die Gestaltungspraxis die Bedeutung des Fensters. Fenster galten einerseits als Sinnbild für den zu Hause isolierten Menschen und waren andererseits ein Ausdruck dafür, sich nicht der Vereinzelung preisgeben zu wollen. In diesem Sinne bewegt sich das Untersuchungsfeld dieses Beitrags zwischen medizinischer Viralität, ansteckender Gestaltungspraxis und mimetischer Nachahmung als sozialer Praxis.

2. Kontexte entfalten

Um die (ästhetischen) Ansteckungspotenziale der Regenbogenbilder während der ersten Corona-Welle 2020 erschließen zu können, bedarf es vorab kontextualisierender Worte. Dazu sollen das Fenster und der Regenbogen in ihren jeweils phänomenalen und kulturgeschichtlichen Dimensionen beleuchtet werden, um anschließend die abgeleiteten Charakteristika auf die Mitmachaktion zu beziehen.

2.1 Fenster: Grenze bzw. Schwelle zwischen innen und außen

Das Fenster ist ein architektonisches Element zur Aufteilung des sinnlich erfahrbaren Raumes und schafft dadurch spezifische Wahrnehmungspotenziale, indem es als bauliche Schwelle innen und außen trennt. Doch anders als eine Wand oder eine geschlossene Tür eröffnet das Fenster zugleich eine Situation des Durchblickens. Die hiermit gegebene Sehbewegung verläuft in der Regel einseitig von drinnen nach draußen, wobei der Fensterrahmen das zur Verfügung stehende Blickfeld präfiguriert. Ergänzend zu dieser phänomenologischen Annäherung eröffnet eine bildwissenschaftliche Betrachtung des Fensters tiefere Einblicke in dessen zugeschriebene weltanschauliche Bedeutungen. Einen geeigneten Ausgangspunkt für eine solche Bestimmung bildet die auf das Mittelalter folgende Neuzeit. In dieser Zeit gewann die naturgetreue Wiedergabe der Erscheinungswelt in den Bildenden Künsten wieder Relevanz. Eine wichtige theoretische Grundlage hierzu liefert Leon Battista Albertis Traktat *Über die Malerei* (um 1435/36) mit der darin enthaltenen Anleitung zur zentralperspektivischen Bildkonstruktion. Dort wird das zentralperspektivische Bild als senkrechten Schnitt durch die euklidische

Sehpyramide verstanden, die sich vor dem Auge eines idealen Betrachters aufspannt. Indem Alberti das resultierende Bild mit einem geöffneten Fenster (*finestra aperta*) gleichsetzt,³ fixiert er die betrachtende Person grundsätzlich außerhalb von diesem. Er zieht mit seiner Fenstermetapher eine Grenze zwischen Betrachtenden und Betrachtetem, denn eine solche Fensterschau ist, um an die obigen Ausführungen anzuknüpfen, immer ortsgebunden. Ein räumlicher Wechsel der Perspektive ist weder architektonisch noch konzeptionell vorgesehen. Die betrachtende Person ist unverrückbar außerhalb der Bildwelt angesiedelt, was in der Folge ihre Imagination beschneidet und spontane Augenbewegungen verhindert. Hierin spiegelt sich die neuzeitliche Vorstellung einer Anverwandlung der Welt durch den Blick. Es geht um die Lust am Durch-Schauen und letztlich um den Blick als Instrument der Naturbeherrschung.⁴ Dieses in der Neuzeit aufkommende blickbezogene Kalkül ist jedoch nicht ohne Reaktion geblieben. Ein Beispiel liefert Samuel Hoogstratens Trompe-l'œil-Bild *Mann im Fenster* (1653), das Albertis Fenstermetapher bzw. das damit verbundene Denken motivisch aufgreift. Hoogstraten verkehrt allerdings die Blickrichtung, sodass der sonst unverrückbar außerhalb des Bildes stehende Betrachter plötzlich am gemalten Fenster auftaucht. So irritiert Hoogstratens Bild die weltanschauliche Grenze zwischen schauender Position und Beschautem.⁵ Doch trotz derlei Unterbrechungen wird die auf Kalkül und Rationalität bedachte Fensterschau in der Folge nie gänzlich außer Kraft gesetzt. Vielmehr ist die bei Alberti formulierte Fenstermetapher in Form apparativer Fenster, wie bei Tablets oder Smartphones, bis in die Gegenwart wirkmächtig.⁶

Neben der Funktion des Fensters als Metapher bzw. Medium zur Anverwandlung der äußeren Welt ist der entgegengesetzte Blick von außen nach innen ebenso kulturgeschichtlich aufgeladen. Aufgrund von Vorstellungen einer schauenden Aneignung macht sich diese Blickrichtung schnell dem Verdacht eines verbotenen

³ Alberti, Leon Battista: *Della Pittura. Über die Malkunst*. Herausgegeben von Bätschmann, Oskar/Gianfreda, Sandra. Darmstadt 2002. Bätschmann, Oskar/Gianfreda, Sandra (Hg.). Darmstadt 2002, S. 92.

⁴ Vgl. Kleinspehn, Thomas: *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*. Hamburg 1989, S. 70 f. und Vietta, Silvio: *Rationalität. Eine Weltgeschichte*. Paderborn 2012, S. 148.

⁵ Müller, Axel: „Albertis Fenster. Gestaltwandel einer ikonischen Metapher“, in: Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (Hg.): *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. Wiesbaden 2004, S. 173-183, hier S. 176 f.

⁶ Die Bezüge klingen etwa bei dem von Microsoft gewählten Produktnamen *Windows* für sein Betriebssystem an (vgl. Müller 2004: „Albertis Fenster“, S. 181), dessen Verbreitung ein wichtiger Motor der Durchsetzung des *personal computer* als einem virtuellen Fenster zur Welt war.

Blickverhaltens schuldig, sodass „der Fenstere**in**blick voyeuristische Züge trägt und damit einer Grenzverletzung gleichkommt.“⁷ Indem der Blick durch das Fenster von außen kulturgeschichtlich stark mit Assoziationen der Gefahr eines nicht zu kontrollierenden Eindringens besetzt ist, helfen Gardinen, Jalousien oder andere Aufhängungen, den Innenraum vor ungewollten Blicken zu schützen.⁸ Derlei Aufhängungen negieren die Möglichkeiten wechselseitigen Durchschauens.

2.2 Fensterblicke als Praxis sozialer Verbindung

Trotz einer oftmals bestehenden Einseitigkeit der Blickrichtung in den kulturgeschichtlichen Imaginationen des Fensters existieren Sonderformen, die den Dualismus von (privatem) Innen und (öffentlichem) Außen aufbrechen. Beispiele hierfür sind Schaufenster sowie das „Erscheinungsfenster“.⁹ Mit der zuletzt benannten Form beschreibt Schmoll das Auftreten von Personen des öffentlichen Lebens an Fenstern repräsentativer Gebäude. Die mit diesem Erscheinen verknüpfte deklarative bzw. repräsentative Funktion des Fensters finden wir noch heute beispielsweise bei der katholischen Kirche. So spricht der Papst regelmäßig das Angelus-Gebet zu den Pilger*innen auf dem Petersplatz vom Fenster seines Arbeitszimmers aus. Die Ordnung zwischen Innen und Außen und den jeweils einseitigen Blickachsen wird hierbei durch ein wechselseitiges Blickverhältnis ersetzt. Da sich die Betrachtenden in der Regel nicht auf Augenhöhe mit den Erscheinenden befinden, sondern ihnen architektonisch untergeordnet sind, drückt sich in ihrem Blick nach oben auch die Anerkennung einer hierarchisch geordneten Sozialstruktur aus.

Beim zweiten oben genannten Fenstertypus hat es hingegen den Anschein, als ob sich die räumlichen Begrenzungen auflösen. Mit den ausladenden Laden- bzw. Schaufenstern entstehen im 19. Jahrhundert für viele Menschen zugängliche Architekturen des Durchblicks, hinter denen sich idealerweise sorgsam inszenierte Bildwelten als Einblicke in die käufliche Warenwelt entfalten. Derlei Fenster erweitern den öffentlichen Raum auf Augenhöhe und inszenieren einen Austausch zwischen

⁷ Rasche, Stefan: *Das Bild an der Schwelle. Motivische Studien zum Fenster in der Kunst nach 1945*. Münster/Hamburg/London 2003, S. 33. [Herv. i. O.]

⁸ Vgl. Wohlrab-Sahr, Monika: „Schwellenanalyse. Plädoyer für eine Soziologie der Grenzziehungen“, in: Hahn, Kornelia/Koppetsch, Cornelia (Hg.): *Soziologie des Privaten*. Wiesbaden 2011, S. 33-52, hier S. 40-43.

⁹ Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf: „Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei“, in: Grote, Ludwig (Hg.): *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*. Band 6. München 1970, S. 13-165, hier S. 31.

Innen und Außen. Bei genauerer Betrachtung herrscht jedoch statt einem wechselseitigen Blickverhältnis vielmehr eine Attraktion des einseitigen Blicks im Sinne eines konsumorientierten Waren-Voyeurismus vor. Dennoch entfalteten die Schaufenster im Zuge ihrer Durchsetzung eine enorme Anziehungskraft, wie Émile Zola in *Das Paradies der Damen* (1884) beispielhaft ausführt:

[U]nwillkürlich wandten sie sich der Rue Neuve-Saint-Augustin zu, folgten den Schaufenstern und blieben vor jeder Auslage stehen. Die letzte aber übertraf alles, was sie bisher gesehen hatten. *Hier war eine Ausstellung von Seiden-, Atlas- und Samtstoffen in den prächtigsten Farben gezeigt: ganz oben die Samte, vom tiefsten Schwarz bis zum zarten Milchweiß; weiter unten die Atlasstoffe in Rosa, in Blau, in weichen Farbtönen; noch tiefer schließlich die Seidenstoffe, eine ganze Skala des Regenbogens*, da ein Stück zu einer Schleife aufgebauscht, dort ein anderes in Falten gelegt, wie zum Leben erwacht unter den geschickten Händen der Dekorateure.¹⁰

Eindrücklich beschreibt Zola, wie das sich in den Schaufenstern entfaltende Schauspiel der Waren auf die zeitgenössischen Beobachter*innen mit der gleichen sinnlichen Intensität auswirkt, wie das noch zu besprechende Naturphänomen des Regenbogens.¹¹

In einem ähnlichen Gedankengang führt der französische Sozialwissenschaftler Gabriel Tarde das Warenhaus als Beispiel für den sozialitätsstiftenden Gehalt von Nachahmungshandlungen an. In der Attraktion der Schaufenster drückt sich für ihn der „soziale Somnambulismus“¹² von „unbewußten und nicht durchdachten Nachahmungsströme[n]“¹³ aus: „Das Treiben und der Lärm in den Straßen, die Auslagen der Kaufhäuser, die wilden und impulsiven Bewegungen ihres Daseins haben die Wirkung von magnetischen Strichen. Ist nicht das städtische Leben in der Tat das konzentrierteste und zum äußersten getriebene soziale Leben?“¹⁴ Allgemein beschreibt Tarde in seinen Untersuchungen über *Die Gesetze der Nachahmung*

¹⁰ Zola, Émile: „Das Paradies der Damen“ (1884). <https://www.projekt-gutenberg.org/zola/paradies> (Zugriff am 8. Mai 2022). [Herv. d. Verfasser]

¹¹ Allerdings dient das Bild des Regenbogens an dieser Stelle vorwiegend als Metapher, um zu unterstreichen, wie die die farbige Inszenierung der Warenwelt in den Betrachter*innen Begehrlichkeiten weckt und sie zum Eintreten einlädt.

¹² Tarde, Gabriel: *Die Gesetze der Nachahmung*. Frankfurt am Main 2009, S. 105.

¹³ Ebd., S. 397.

¹⁴ Ebd., S. 105.

(1890), wie unter anderem auf der Basis unbewusster Wahrnehmungen von vielfältigen Suggestionen aus der Umwelt die Wiederholung des Erfahrenen erfolgen kann. Dabei entsteht über Nachahmungshandlungen ein verbindendes Band geteilter sozialer Praxis zwischen den (sich wechselseitig) Nachahmenden, indem diese beispielsweise vergleichbare Waren ansehen, kaufen und zur Schau tragen. In der kollektiven und zeitlichen wie räumlichen Akkumulation können diese (un-)bewussten Nachahmungen zum Beispiel zur Ausbildung von Moden führen. Abseits einer individuellen Lebensführung versteht Tarde Nachahmungshandlungen als Akt sozialer Vermittlung, welcher entscheidend zur Verbreitung und Durchsetzung von Sprache, (kulturellen) Traditionen, milieuspezifischen Gepflogenheiten oder (politischen) Überzeugungen beiträgt. Indem Nachahmungshandlungen auf diese Weise gewissermaßen das Fundament gesellschaftlichen Seins bilden, kann Tardes umfassende Soziologie der Nachahmung als Vorläufer einer performativen Sozialtheorie verstanden werden.

2.3 Das Fenster in der Corona-Pandemie

Wie aus den kurzen Ausführungen bereits ersichtlich wird, sind dem Fenster unbestritten vielgestaltige Bedeutungsdimensionen immanent, die sich im Laufe der Zeit herausgebildet und verändert haben. In diesem prinzipiell unabgeschlossenen Prozess der Bedeutungsbildung spielt die Corona-Pandemie eine besondere Rolle. In ihrem Verlauf wurden die Auffassungen vom Fenster und der durch Fenster geschaffenen Weltverhältnisse neu kalibriert,¹⁵ wobei sie durchaus mehrdeutig zwischen räumlicher Separierung und der (affektiven) Verbindung der Vereinzelten oszillierten. Sowohl in den Lockdowns des gesellschaftlichen Lebens als auch in den Phasen häuslicher Quarantäne bildeten architektonische und apparative Fenster oftmals die einzigen Kontaktstellen zur Mitwelt. So verweilten Menschen nicht nur an den Fenstern ihrer Aufenthaltsorte in der Erwartung auf das baldige Ende der Maßnahmen. Außerdem wurde die geschlossene und trennende (Fenster-)Scheibe zum Instrument bzw. Inbegriff eines die Ansteckung verhindernden Schutzes, zum Beispiel an der Kasse beim Einkaufen. Die seit der Pandemie entstandenen

¹⁵ So gab es beispielsweise in der (print-)medialen Berichterstattung vielfältige Verweise auf die metaphorische Qualität des Fensters, welches unter anderem für die Inszenierung und Symbolisierung der Pandemie genutzt wurde: vgl. Schneider, Alexander: *Latenzzeit. Bilder in der Coronakrise*. Berlin 2021.

transparenten Kulissen reichen von manuell beweglichen Theken- und Tischaufsätzen bis hin zu festen Installationen. Trotz ihrer vornehmlich trennenden Funktion wirken diese Aufbauten auch verbindend, da sie überhaupt ein Zusammentreffen unter Infektionsschutzgesichtspunkten ermöglichen.

Diese Mehrdeutigkeit setzt sich im Regenbogenfensterbild fort. Anders als Gardinen betonen Fensterbilder im Allgemeinen nicht die schützende Funktion der Scheibe. Stattdessen ermutigten sie einen auf die Fensterfläche gerichteten Außenblick und stellten damit ein doppeltes Blickverhältnis her. Wie bei Hoogstraaten oder im Fall der oben benannten Erscheinungsfenster adressieren sie die Außenstehenden. Fensterbilder fordern die Passant*innen zur direkten Anschauung auf und unterlaufen so das voyeuristische Stigma eines von außen kommenden Blickes. Analog zur sorgsam Inszenierung der Schaufenster evozieren sie einen Eindruck von Durchlässigkeit, da die Innenwelt gezielt Kontakt mit der Außenwelt aufnahm, obwohl damit keine Aufforderung zum Eintreten verbunden ist. Fensterbilder sowie die Präsentation von Plakaten und/oder Flyern an Fenstern gab es schon vor der Corona-Pandemie. Im Gegensatz hierzu handelt es sich bei den Regenbogenfensterbildern aus der Perspektive der häuslich isolierten Kinder jedoch nicht primär um einen individuellen Ausdruck der (identitätspolitischen) Selbstinszenierung. Stattdessen entfalteten die Regenbogenbilder ihre Wirkung vornehmlich aus der vielfachen Wiederholung, sodass sie eine für Kinder nach- und mitvollziehbare Praxis des kollektiven Gestaltens darstellten, die ihre Anziehungskraft nicht zuletzt aus dem gewählten Regenbogenmotiv zog.

2.4 Regenbögen zwischen Naturschauspiel und Symbolbild

Jede*r hat in der Regel schon einmal beobachtet, wie nach einem Unwetter langsam der Regen nachlässt, die dunkle Wolkendecke aufbricht und gleichzeitig ein Regenbogen erscheint. Einen wesentlichen Beitrag zur physikalischen Erklärung dieses Naturschauspiels erbrachte Isaac Newton Ende des 17. Jahrhunderts. Mithilfe eines Prismas zerlegte er das durch einen kleinen Schlitz in einen dunklen Raum fallende (weiße) Sonnenlicht in seine Spektralfarben. Indem Newton in dieser Versuchsanordnung nicht nur die äußere Lichteinwirkung auf ein Minimum reduzierte, sondern mit der Dunkelkammer einen idealen und gleichsam künstlichen Raum

schuf,¹⁶ konnte er unter anderem nachvollziehen, wie ein Regenbogen zustande kommt.

Die Art dieses Nachweises in Form eines naturwissenschaftlichen Experiments ist Ausdruck eines neuzeitlichen Denkens abstrahierender Rationalität. Newtons Methodik war darauf angelegt, das natürliche Phänomen in der Dunkelkammer zu abstrahieren und äußere Einflüsse auf den Versuchsablauf zu reduzieren. Dabei verengt sich die Vorstellung der sinnlichen Wahrnehmung des beobachtenden Subjekts auf das reine Konstatieren der sich darbietenden visuellen Daten. Wie bei Alberti forciert auch Newtons Vorgehen eine Subjekt-Objekt-Spaltung, die ebenfalls nicht ohne Reaktion blieb.

Eine bekannte Kritik der Newton'schen Optik verfasste Johann Wolfgang von Goethe. Neben seinem literarischen Werk beschäftigte er sich auch mit optischen Phänomenen wie dem Regenbogen. Im Ergebnis entwickelte er unter anderem eine eigene Farbenlehre, die „Physiologie mit Physik und Chemie, Kunsttheorie und Ästhetik mit handwerklicher Praxis, Wissenschaftsgeschichte mit Erkenntnistheorie“¹⁷ verband. Vor diesem Hintergrund entfaltete sich Goethes Kritik. Während Newtons naturwissenschaftlicher Erkenntnisweg stark abstrahierend verläuft und im Versuchsaufbau die sinnlich-affektive Wahrnehmung des Subjekts in der gesamten Bandbreite weitgehend ausklammert, bilden bei Goethe Subjekt und Objekt eine untrennbare Teil-Ganzes-Relation.¹⁸ Entsprechend prangerte er die Künstlichkeit der Newton'schen Versuchsanordnung an. In der Interpretation Wenzels ginge für Goethe „der phänomenale Charakter des Geschauten verloren“¹⁹, was den Wahrnehmungsakt als ästhetisch wirksame Sinneserfahrung negiert. Obzwar die lange Rezeptionsgeschichte von Goethes Farbenlehre und der mit ihr verwobenen Newton-Polemik zeigt, dass Goethes Nachvollzug der Newton'schen Experimente fehlerhaft war, ergeben sich aus seinen Überlegungen dennoch zwei für diesen Beitrag fruchtbare Ansatzpunkte. Erstens lassen sich Goethes Ausführungen als ein Plädoyer gegen einen absolut formulierten Erklärungsanspruch von naturwissenschaftlichen Modellen lesen. So hat sich gerade in der Corona-Pandemie

¹⁶ Vgl. Wenzel, Manfred: „Natur – Kunst – Geschichte. Goethes Farbenlehre als universale Weltschau“, in: Frick, Werner/Golz, Jochen/Zehm, Edith (Hg.): *Goethe-Jahrbuch*. Band 124. Göttingen 2007, S. 115-125, hier S. 123.

¹⁷ Ebd., S. 116.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 124.

¹⁹ Ebd., S. 124.

gezeigt, dass naturwissenschaftlich notwendige Schritte zur Verhinderung der Virusausbreitung massive Auswirkungen auf die betroffenen Menschen und ihre wahrnehmende Verortung in der Welt haben, die politisch tendenziell nachrangig behandelt wurden. Zweitens liefern Goethes Aufzeichnungen *Zur Farbenlehre*²⁰ eine multiperspektivische Vielfalt an Zugängen, die beispielsweise auch die an den Regenbogen geknüpften Symbolisierungsprozesse²¹ sowie ihre ästhetischen Wirkungen berücksichtigt:

Stark in die Sinne fallende Phänomene werden lebhaft aufgefaßt. In dem Kreise meteorischer Erscheinungen mußte der seltene [sic], unter gleichen Bedingungen immer wiederkehrende Regenbogen die Aufmerksamkeit der Naturmenschen besonders auf sich ziehen. *Die Frage, woher irgendein solches Ereignis entspringe, ist dem kindlichen Geiste wie dem ausgebildeten natürlich.* Jener löst das Rätsel bequem durch ein phantastisches, höchstens poetisches Symbolisieren; und so verwandelten die Griechen den Regenbogen in ein liebliches Mädchen, eine Tochter des Thaumus (des Erstaunens); beides mit Recht: denn wir werden bei diesem Anblick das Erhabene auf eine erfreuliche Weise gewahr. Und so ward sie diesem Gestalt liebenden [sic] Volk ein Individuum, Iris, ein Friedensbote, ein Götterbote überhaupt; andern [sic] weniger Form bedürfenden Nationen, ein Friedenszeichen.²²

Die Beschreibung Goethes hebt den sinnlich-affektiven Gehalt der phänomenalen Wahrnehmung an sich hervor, da die Newton'sche Erkenntnis von der Brechung des Lichts als Möglichkeit zur Zerlegung in die Spektralfarben zwar die Frage nach dem physikalischen Ursprung des Regenbogens beantwortet, aber den sinnlichen Anmutungswert außer Acht lässt. Die anrührende und/oder beeindruckende Wirkung des Regenbogens ist sicherlich auch ein Grund für die vielfältigen mythologischen Vorstellungen, die mit ihm verknüpft sind. So bezieht sich Goethe auf die griechische Mythologie und beschreibt Iris als Personifikation des Regenbogens. Zudem verweist

²⁰ Borges, Sophie: „Welt der Sinne. Zur Farbenlehre“, in: Valk, Thorsten/Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland/Klassik Stiftung Weimar (Hg.): *Goethe. Verwandlung der Welt*. München 2019, S. 143-173,

²¹ Die Rede vom „Symbolisierungsprozess“ respektive „Symbol“ ist vorliegend bildanthropologisch dimensioniert und mit dem Konzept des *homo pictor* verknüpft: vgl. Schneider 2021: *Latenzzeit*.

²² Von Goethe, Johann Wolfgang: „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre“, in: Trunz, Erich (Hg.): *Werke*. Hamburger Ausgabe. Band 14 „Naturwissenschaftliche Schriften II“. München 1988, S. 7-269, hier S. 11. [Herv. d. Verfasser]

er auf die Bedeutung des Regenbogens als ein Zeichen des Friedens. Dies kann als Anspielung auf die alttestamentarische Sintflut aufgefasst werden, die lediglich die auf Noahs Arche verbliebenen Menschen und Tiere überlebten. Anschließend schloss Gott mit Noah einen Friedensbund, in dem er versichert, dass es keine weitere Flut geben werde, was mit einem Regenbogen besiegelt wird.²³

Diese an den Regenbogen gekoppelte Friedenssymbolik weist weit über den biblischen Kontext hinaus und ist bis heute wirksam. Neben der Verwendung des Regenbogens bei den weltweiten Friedensbewegungen erstrahlen seine Farben vielfach auf den Batikmustern der Hippiekultur, wo sie neben einem Friedenswunsch ebenfalls die visuellen Erfahrungen Drogen induzierter Bewusstseinerweiterungen als zeitgemäßer Fortführung der Eindruckskraft des Naturschauspiels ausdrücken. Zudem spielt der Regenbogen eine wichtige Rolle als Zeichen der LGBTIQ+-Bewegung(-en).

Über das von Goethe gesteckte eurozentristische Blickfeld hinaus ist festzustellen, dass der Regenbogen nicht nur in der griechischen Mythologie und später im Christentum eine verbindende Brücke zwischen Göttern und Menschen symbolisiert. Die australischen Aborigines verehren beispielsweise in ihrer Schöpfungsgeschichte eine Regenbogenschlange und die in Nordamerika indigenen Navajos fassen einen überdimensionalen Steinbogen im US-Bundesstaat Utah als versteinerten Regenbogen (*Nonnezoshi*) auf, welchen sie als schutzbringendes Heiligtum betrachten. Insgesamt unterstreichen alle hier versammelten Beispiele, dass dem Regenbogen ausgehend von der anrührenden Wirkung des Naturschauspiels in unterschiedlichen kulturgeschichtlichen Kontexten vielfältige Bedeutungen zugeschrieben worden sind. Auf diese tradierten Auffassungen des Regenbogens als ein positiv konnotiertes Verständigungszeichen griffen die Menschen in der Pandemie zurück.

²³ Vgl. Redling, Erik: „Regenbogen“, in: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar 2008, S. 291-293, hier S. 292.



Abb. 1-3: Regenbogenfensterbilder (Bonner Norden, Frühjahr 2020)

Abb. 4: Regenbogenausmalbilder

3. Regenbögen auf Fenstern - eine ansteckende Nachahmung?

Die staatlichen Maßnahmen zur Eindämmung des pandemischen Geschehens 2020 bedeuteten für alle massive Entbehrungen. Doch insbesondere für Kinder war die daraus resultierende Ausnahmesituation aus entwicklungspsychologischer Sicht nur schwer begreifbar²⁴ und traf sie hart. Der Kontakt zu Gleichaltrigen oder haushaltsfremden Bezugspersonen, wie Großeltern, war stark begrenzt oder entfiel. In der Folge ergab sich in Abhängigkeit zur finanziellen und sozialen Situation der Familien oftmals eine Belastungsprobe für das häusliche Zusammenleben.²⁵ Angesichts dieser Umstände bot das Regenbogenfensterbild Kindern ein erfahrungsadäquates Ausdrucksmittel, um mit den Restriktionen umzugehen und die Folgen zu verarbeiten.

3.1 Vom Regenbogenfensterbild zu verbindenden Blickachsen

Aus der häuslichen Isolation heraus begannen Kinder – mit oder ohne Unterstützung – Kopiervorlagen (vgl. Abb. 4) auszumalen oder Regenbögen selbst mit Fensterfarben, Transparentpapier oder anderen Materialien zu gestalten (vgl. Abb. 1-3). Anschließend ließen sie die Lichtbänder gut sichtbar für die Mitmenschen auf den Fensterscheiben erstrahlen. Ihren Ursprung hatte die Aktion in Italien, wo die Regenbogenbilder zusätzlich mit dem Schriftzug „Andra tutto bene“ versehen wurden. Entsprechend der Übersetzung wurden die Regenbögen in der Bundesrepublik oftmals von den Worten „Alles wird gut“ begleitet (vgl. Abb. 4).²⁶

Vor dem Hintergrund der oben entfalteten kulturübergreifenden Wirkkraft des Regenbogens lässt sich nachvollziehen, warum das Symbol ein für Kinder intuitiv verstehbares Ausdrucksmittel ist. Für gewöhnlich haben sie selbst einmal beobachtet, dass nach einem Unwetter ein Regenbogen am Himmel auftaucht und signalisiert, dass man bald wieder zum Spielen nach draußen gehen kann. Dazu ist vielen Kindern

²⁴ Vgl., van Loh, Jan: „Kinder und Jugendliche in der Corona-Krise. Zwischen Schutzbedürftigkeit und Disziplinierungsforderung“, in: Bering, Robert/Eichenberg, Christiane (Hg.): *Die Psyche in Zeiten der Corona-Krise. Herausforderungen und Lösungsansätze für Psychotherapeuten und soziale Helfer*. Vollst. überarb. u. erw. Neuaufl. Stuttgart 2021, S. 163-178, hier S. 164.

²⁵ Vgl. von Klitzing, Kai: „Kindheit in Zeiten von Corona“, in: Kortmann, Bernd/Schulze, Günther G. (Hg.): *Jenseits von Corona. Unsere Welt nach der Pandemie. Perspektiven aus der Wissenschaft*. Bielefeld 2020, S. 21-30, hier S. 22 f.

²⁶ Vgl. Szymanowski, Pia: „Regenbogen-Suche im Stadtgebiet“, in: *Rheinische Post* vom 15. April 2020. www.rp-online.de/nrw/staedte/krefeld/krefeld-kinder-suchen-regenboegen-im-stadtgebiet_aid-49786669 (Zugriff am 12. Februar 2021).

der Regenbogen aus der Populärkultur bekannt – etwa aus TV-Serien wie *die Glücksbärchis* oder *My Little Pony*. Zudem kennen einige die biblische Geschichte um Noahs Arche aus Bilderbuchgesprächen bzw. Vorlesesituation und konnten den troststiftenden Gehalt des Regenbogens im Gespräch mit den Eltern auf die gegenwärtige Pandemie übertragen konnten. Indem Kinder also in der ersten Corona-Welle Regenbögen an den Fenstern platzierten, konnten sie ihre Hoffnung auf ein baldiges Ende der Maßnahmen ausdrücken. Außerdem sendeten sie solidarische Gruß- und Trostbotschaften an die physisch abgeschirmte Mitwelt, in der Erwartung diese Botschaften gleichsam gespiegelt zu bekommen. Es galt: Entdeckte man beim Blick durch das eigene Fenster oder beim Familienspaziergang Regenbögen in den benachbarten Häusern, dann konnte man sicher sein, dass sich die anderen in derselben Situation befinden. Auf diese Weise konnte potentiell eine Verbindung geknüpft und die Entbehrungen sowie Hoffnungen imaginativ geteilt werden. Demnach übernahm das kreisbogenförmige Lichtband während der Pandemie erneut die Funktion einer Brücke. Doch anstatt die göttliche und irdische Sphäre miteinander zu verknüpfen, vermittelte der Regenbogen nun zwischen den Menschen höchstselbst. Obwohl sich der an die Regenbogenmotivik geknüpfte Bildprozess – gestalterisch wie rezeptiv – vorgeblich an Kinder richtete, bedeutete dies im Umkehrschluss nicht, dass die Erwachsenen ausgeschlossen wurden. Der Regenbogen lieferte nicht allein ein kindgerechtes Ausdrucksmittel, er fungierte potentiell auch als ein generationenübergreifender Hoffnungsträger.

Wie oben bereits angedeutet, erfolgte in diesem Prozess der gestalterischen und wahrnehmenden Verbindung eine gewisse Rekonfiguration der vorherrschenden kulturellen Funktion des Fensters (in Privathaushalten). Selbst und Mitwelt trafen sich auf der Fensterfläche, wobei der dahinterliegende Raum, wie die vorliegenden Fotografien (vgl. Abb. 1-3) zeigen, sekundär blieb. Insgesamt trugen die Fensterbilder dazu bei, die Häuser und Straßenzüge, in denen sie aufgehangen wurden, bunter zu machen. Trotzdem bleibt die Frage, wie sich diese gestalterische Praxis viral ausbreiten konnte. Lag es allein an der einfachen Nachahmbarkeit des (massen-)medial vermittelten Mitmachangebots als einer Form der Kinderbeschäftigung in einer Zeit ohne Betreuungsangebot? Oder berührten die Fensterbilder (auch) grundsätzlich den Kern menschlicher Sozialität in Zeiten sozialer Isolation?

3.2 Ansteckende Nachahmung als performativer Akt der sozialen Verortung

Prima vista entsprechen die Fensterbilder einem alltäglichen Verständnis nachahmenden Handelns als Versuch der Replikation des Bestehenden. Kinder sehen im Stadtbild Regenbogenfensterbilder oder nehmen in den Medien entsprechende Berichte wahr und setzen das Fensterbild (allein oder mit Erziehungsberechtigten) um. Allerdings weist die Verbreitung der so entstandenen Fensterbilder über den eigentlichen Gestaltungsakt hinaus und lässt sie als kollektive Praxis auf der Grundlage willentlicher Nachahmungen erscheinen. Gerade vor dem Hintergrund der Beschneidung sozialer Kontakte im Zuge der pandemischen Eindämmungsmaßnahmen verweisen die Fensterbilder anschaulich auf die Fähigkeit, durch Nachahmung soziale Beziehungen zu stiften. Gemäß Tarde (s.o.) lässt sich also Folgendes feststellen:

Mit der Überzeugung, daß der Mensch in der Gesellschaft *beim Handeln und Denken immer nachahmt* [...], hütet man sich davor, bei den sozialen Tatsachen die großen unbewußten und nicht durchdachten Nachahmungsströme mit dem Aberglauben eines Kindes zu bewundern. Man hat im Gegenteil hohe Achtung vor der Überlegenheit der willentlichen und begründeten Nachahmungshandlungen.²⁷

Anders als die am Beispiel der Schaufenster beschriebenen unbewussten Nachahmungen gehen die oben von Tarde angesprochenen „willentlichen und begründeten Nachahmungshandlungen“ aus einer bewussten Wahl zwischen verschiedenen Alternativen hervor. In diesem Selektionsprozess, den er als „logischen Zweikampf“²⁸ beschreibt, kann sich ein innovatives Potenzial im Sinne von sich ergänzenden oder gegenseitig auslöschenden Erfindungen entfalten. Diese im ersten Moment individuelle Ersetzung bekannter Praktiken durch neue breitet sich im Idealfall als „Nachahmung über Ansteckung“²⁹ aus und geht so in den Strom der unbewussten Nachahmungen ein.³⁰ Somit ist Ansteckung bei Tarde der verbindende soziale Mechanismus zwischen den beiden beschriebenen Formen der Nachahmung, sodass die Begriffe „Ansteckung“ und „Nachahmung“ synonym verwendet werden.

²⁷ Tarde 2009: *Die Gesetze der Nachahmung*, S. 397 [Fußnote 165; Herv. i. O.].

²⁸ Ebd., S. 173.

²⁹ Ebd., S. 40.

³⁰ Inwieweit es sich um eine bewusst gewählte medizinische Analogie handelt, zeigen weitere Ausführungen Tardes: „Und wie kann man schließlich von einer alten Erfindung sagen, sie hätte sich entwickelt, wenn eine neue Erfindung als zunächst unsichtbare Mikrobe und dann als tödliche Krankheit der alten Erfindung, an die sie anschließt, den Keim der Zerstörung bringt.“ Ebd., S. 203.

Die Gründe, wie eine Handlung ansteckend wird und vom individuellen zum sozialen Zweikampf übergeht,³¹ sind im Einzelnen vielfältig. Doch im Allgemeinen führt es Tarde auf die Fähigkeit zurück, bewusste wie unbewusste Überzeugungen und Begehren befriedigen zu können bzw. besser als bestehende Praktiken befriedigen zu können.

Die Corona-Pandemie und die damit verbundenen staatlichen Maßnahmen zur Eindämmung des Virus bewirkten eine umfassende Neujustierung individueller und kollektiver Bedürfnisse; besonders weil die Lockdowns so umfassend in die Lebensrealität der Einzelnen eingriffen. Zwar lassen sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch keine finalen Untersuchungsergebnisse heranziehen. Dennoch deuten Berichte sowie erste Erhebungen darauf hin, dass sich die Menschen verglichen mit der pandemiefreien Zeit unter Corona einsamer fühlten; das heißt, dass eine „Diskrepanz zwischen gewünschten und tatsächlich vorhandenen sozialen Beziehungen“³² feststellbar war. Selbst wenn es sich hierbei nicht um absolute Auswirkungen handelt, kam es zu einer deutlichen Veränderung oder sogar Verarmung des sozialen Lebens durch die Lockdown-Maßnahmen. Hier lässt sich ein möglicher Ansatzpunkt zur Erklärung der starken Verbreitung der Regenbogenfensterbilder finden, denn die Corona-Krise stellt das bisher erworbene und erprobte „praktische Wissen“ als „die in einer Kultur herausgebildeten sozialen

Handlungs- und Aufführungsformen“³³ in Frage und öffnete Veränderungspotenziale. Das Fensterbild bot eine neu anzueignende Handlungsoption, die sich im Individuum zuerst durchsetzen musste. Die leicht zu imitierende Gestaltungspraxis und der symbolisch-affektive Wert des Bildmotivs erleichterten eine ansteckende Berührung über die Betrachtung bereits geschaffener Bilder und im Anschluss die individuelle Aneignung. Diese Berührung als Basis der performativen Nachschaffung bezeichnet Wulf als „mimetisches Sehen“. Durch ein solches Sehen verwandelt man sich das Bild in der bewussten Anschauung an und adaptiert es in seine innere Bildwelt, um es nachzuahmen: „So gesehen ist die mimetische Aneignung von Bildern und Gegenständen ein retardierendes Element, das auf ein ‚ergriffenes Ergreifen‘ zielt.“³⁴

³¹ Vgl. ebd., S. 183.

³² Hacker 2021: *Pandemien*, S. 110.

³³ Wulf, Christoph: „Mimesis. Eine anthropologische Bedingung des Menschen“, in: *IMAGO. Zeitschrift für Kunstpädagogik*. Heft 1 (3/2017), S. 14-26, hier S. 22.

³⁴ Ebd., S. 19.

Mit dem medial vermittelten und/oder über die Anschauung auf der Straße gewonnenen Wissen über die performative Wirksamkeit des Regenbogens entstand während der ersten Infektionswelle im Akt der mimetischen Nachahmung ein soziales Band zwischen den im Wohnraum festgesetzten Individuen. Entsprechend gilt: „Solange dieses Zögern im Einzelnen anhält, ahmt er noch nicht nach. *Erst wenn er nachahmt, ist er Teil der Gesellschaft.* Sobald er nachahmt, hat er sich entschieden.“³⁵ In der Folge bildeten die gestaltenden Einzelindividuen eine „virtuelle Masse“ im Sinne Tardes,³⁶ die nicht als Publikum durch den gemeinsamen Bezug zu einem geteilten Wahrnehmungsinhalt entstand. Stattdessen konstituierte sich die besagte Masse durch die Ähnlichkeit der auszuführenden Handlungen, welche auf der Basis von als geteilt angenommenen Bedürfnissen erfahren wurde. Der soziale Verbindung schaffende Charakter der Regenbogenfensterbilder absorbierte die Stimmung im ersten Lockdown und drückte dieses gleichzeitig aus: „Die Solidarität und das wechselseitige Vertrauen, das die Krise in den Anfangsmonaten begleiteten [sic], waren solche Zeichen, und man denkt gerne daran zurück.“³⁷ Somit sind die Regenbogenfenster nicht nur als Symbole solidarischer Zusammengehörigkeit zu sehen. Sie sind außerdem aktive Vermittlungsinstanzen einer praktischen, das bedeutet durch kollektive Handlungen performativ hervorgebrachten und ausgedrückten Solidarität.

3.3 Sedimentierung von Nachahmungspraktiken

Um die Analyse der Regenbogenfensterbilder zu komplettieren, lohnt es, sich den bisher nur angedeuteten doppelten Charakter des Ansteckungsbegriffes bei Tarde in Erinnerung zu rufen. Als ansteckende Nachahmung im Sinne einer praktischen Verbindung zwischen (individueller) Erfindung und (sozialer) Etablierung bestimmter Handlungsweisen verfügt Tardes Theorie nicht nur über die Dimension der räumlichen Verbreitung. Darüber hinaus kommt es zu einer zeitlichen Ausbreitung von nachahmenden Handlungsweisen, welche „die tägliche unbegrenzte Ausdehnung und Überlagerung der Sedimente der wahren Geschichte erahnen [lässt], nämlich die

³⁵ Tarde 2009: *Die Gesetze der Nachahmung*, S. 397. [Herv. d. Verfasser]

³⁶ Vgl. Tarde, Gabriel: *Masse und Meinung*. Paderborn 2015, S. 31 und Sommer im vorliegenden Band.

³⁷ Frevert, Ute: „Corona-Gefühle“, in: Kortmann, Bernd/Schulze, Günther G. (Hg.): *Jenseits von Corona. Unsere Welt nach der Pandemie. Perspektiven aus der Wissenschaft*. Bielefeld 2020, S. 13-20, hier S. 19.

Schichtung der aufeinanderfolgenden, sich durch Ansteckung verbreitenden Entdeckungen.“³⁸ Diese zeitliche Ansteckungsdimension kann den an sich temporal begrenzten Nachahmungshandlungen insofern Permanenz verleihen, als sie zur

³⁸ Tarde 2009: *Die Gesetze der Nachahmung*, S. 112.



Abb. 5: Friedensfensterbild mit Taube

Befriedigung ähnlich gelagerter Überzeugungen und Begehren genutzt oder auch nach einer gewissen Zeit reaktiviert werden können.

Nach der Lockerung der staatlich verhängten Restriktionen im Zuge der ersten Infektionswelle verschwanden die Regenbogenfensterbilder langsam und kehrten

während der anschließenden Corona-Wellen nicht mehr (in dem Maße) zurück.³⁹ Allerdings blieb die von ihnen angestoßene Neukontextualisierung des Fensters als Medium einer verbindenden Kommunikation durch Blicke auf der Basis eines kollektiven Prozesses nachahmender Bildgestaltungen nicht folgenlos. Mit dem Beginn des russischen Angriffskrieges in der Ukraine im Februar 2022 erschienen verstärkt (von Kindern gefertigte) Friedensbotschaften an Fensterscheiben. Tauben oder Herzen übernahmen hierbei eine mit dem Regenbogen vergleichbare Ausdrucksfunktion. Darüber hinaus tauchten bildnerische Friedensbekundungen in den Farben der ukrainischen Nationalflagge auf (vgl. Abb. 5). Selbst wenn das Aufgreifen dieser Farbkombination vermutlich ohne genauere Reflexion erfolgte, steht die daran geknüpfte nationalistische Konnotation dem anhand des Regenbogens entfalteten Universalitätsanspruch entgegen. Nichtsdestoweniger zeigt die Aktualisierung der Fensterbilder im Zuge des Angriffskrieges, wie sich das über ansteckende Nachahmung von Fensterbildern ausbreitende neue Verständnis vom Fenster als Mittel der wechselseitigen Verbindung auch auf andere krisenbesetzte Kontexte überträgt.

4. Resümee

Zusammenfassend kann man konstatieren, dass die Regenbogenaktion Kindern eine Bewältigungsstrategie bot, um sich trotz räumlicher Isolation mimetisch zu anderen (benachbarten Regenbogenfensterbildern) in Beziehung zu setzen. Dadurch wurde Sozialität als performative Praxis von aufeinander Bezug nehmenden Nachahmungshandlungen, die in der viralen Verbreitung erfahrbare Verbindungen schaffen, sichtbar und erfahrbar. Die Fensterfläche hat sich in der Pandemie zu einem Ansteckungsfeld mimetisch vermittelter Welterfahrung(en) entwickelt, sodass speziell Kinder – trotz der Restriktionen – mittelbar den Kontakt zur Mitwelt aufrechterhalten konnten. Die Fensterscheibe bot nicht mehr allein Abwehr und Schutz, sondern schlug (imaginativ) soziale Brücken. Das auf der Fensterscheibe platzierte Bild ermöglichte eine berührende Resonanzerfahrung und darf als solche – in Anbetracht der

³⁹ Das Verschwinden drückt eine Verschiebung der gesellschaftlichen Debatten aus. Während im Frühjahr 2020 die Pandemie im Bewusstsein vieler Menschen noch als gemeinsam und solidarisch zu bewältigende Herausforderung erschien (vgl. Frevert 2020: „Corona-Gefühle“, S. 14), entstanden in der Folgezeit vermehrt Dissonanzen in Bezug auf mögliche Krisenbewältigungsstrategien. Insbesondere in Gestalt autoritärer Protest, etwa unter dem Slogan „Querdenken“, traten gesellschaftliche Spaltungslinien zutage.

gesellschaftlichen wie auch medizinischen Ausnahmesituation – nicht geringgeschätzt werden.

Zusätzlich tangiert der Versuch, Sozialität auch in Zeiten staatlich verhängter Kontakteinschränkungen aufrechtzuerhalten, mindestens implizit weltanschauliche Fragen. Das während der Pandemie grassierende Gefühl der Einsamkeit spiegelt die potentiellen Widersprüche eines sich in der Neuzeit herausgebildeten Subjektverständnisses wider, das dominant auf Rationalität ausgerichtet ist und den Blick für das sinnliche oder allgemein ästhetische Empfinden sowie soziale Bedürfnisse und Interdependenzen vernachlässigt. Spätestens mit der Aufklärung setzte sich zunehmend ein selbstzentriertes Verständnis des (westlichen) Subjekts durch, das sich vermittels seiner vorgeblich rationalen Denkfähigkeit (*cogito ergo sum*) zum Maß aller Erkenntnis erhoben hat. In der Folge hat es die Welt nicht mehr bloß interpretiert, sondern sie auf der Basis vermeintlich rationaler Beweggründe umgestaltet oder sich ausgehend von seinen (ökonomischen) Bedürfnissen untertan gemacht. Die Krisenhaftigkeit eines solchen Weltverhältnisses und vor allem auch der Solipsismus, der sich aus dieser rationalistischen Denkweise speist, wird im Angesicht der Pandemie als Ausdruck untrennbar miteinander verbundener Abhängigkeitsverhältnisse in einer globalisierten Welt spürbar.

Die Regenbogenfensterbilder bieten zwar keine finale Lösung für die an den Rationalismus gekoppelten Herausforderungen. Dennoch haben sie – während der ersten Pandemie-Welle – ein verbindendes, an die konstitutive Sozialität der Subjekte erinnerndes Signal gesetzt und die dem Fenster inhärente Subjekt-Objekt-Spaltung subtil in ihrer Wirksamkeit gestört und (mindestens) temporär in ein sich wechselseitig öffnendes Verhältnis überführt. Diese Öffnung vermeintlich feststehender Grenzen und die Pflege wechselseitiger Kommunikationsverhältnisse, wie sie in den Fensterbildern exemplarisch sichtbar wurde, sollte als Lehre aus der Pandemie mitgenommen werden.

Referenzen

- Alberti, Leon Battista: *Della Pittura. Über die Malkunst*. Herausgegeben von Bättschmann, Oskar/Gianfreda, Sandra. Darmstadt 2002 Bättschmann, Oskar/Gianfreda, Sandra (Hg.). Darmstadt 2002.
- Borges, Sophie: „Welt der Sinne. Zur Farbenlehre“, in: Valk, Thorsten/Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland/Klassik Stiftung Weimar (Hg.): *Goethe. Verwandlung der Welt*. München 2019, S. 143-173.
- Frevert, Ute: „Corona-Gefühle“, in: Kortmann, Bernd/Schulze, Günther G. (Hg.): *Jenseits von Corona. Unsere Welt nach der Pandemie. Perspektiven aus der Wissenschaft*. Bielefeld 2020, S. 13-20.
- von Goethe, Johann Wolfgang: „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre“, in: Trunz, Erich (Hg.): *Johann Wolfgang von Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe*. Band 14 „Naturwissenschaftliche Schriften II“. München 1988, S. 7-269.
- Hacker, Jörg: *Pandemien. Corona und die neuen globalen Infektionskrankheiten*. München 2021.
- Kleinspehn, Thomas: *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*. Hamburg 1989.
- von Klitzing, Kai: „Kindheit in Zeiten von Corona“, in: Kortmann, Bernd/Schulze, Günther G. (Hg.): *Jenseits von Corona. Unsere Welt nach der Pandemie. Perspektiven aus der Wissenschaft*. Bielefeld 2020, S. 21-30.
- Müller, Axel: „Albertis Fenster. Gestaltwandel einer ikonischen Metapher“, in: Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (Hg.): *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. Wiesbaden 2004, S. 173-183.
- Rasche, Stefan: *Das Bild an der Schwelle. Motivische Studien zum Fenster in der Kunst nach 1945*. Münster/Hamburg/London 2003.
- Redling, Erik: „Regenbogen“, in: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar 2008, S. 291-293.

- Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf: „Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei“, in: Grote, Ludwig (Hg.): *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*. Band 6. München 1970, S. 13-165.
- Schneider, Alexander: *Latenzzeit. Bilder in der Coronakrise*. Berlin 2021.
- Szymanowski, Pia: „Regenbogen-Suche im Stadtgebiet“, in: *Rheinische Post* vom 15. April 2020. www.rp-online.de/nrw/staedte/krefeld/krefeld-kinder-suchen-regenboegen-im-stadtgebiet_aid-49786669 (Zugriff am 12. Februar 2021).
- Tarde, Gabriel: *Die Gesetze der Nachahmung*. Frankfurt am Main 2009.
- Tarde, Gabriel: *Masse und Meinung*. Paderborn 2015.
- van Loh, Jan: „Kinder und Jugendliche in der Corona-Krise. Zwischen Schutzbedürftigkeit und Disziplinierungsforderung“, in: Bering, Robert/Eichenberg, Christiane (Hg.): *Die Psyche in Zeiten der Corona-Krise. Herausforderungen und Lösungsansätze für Psychotherapeuten und soziale Helfer*. Vollst. überarb. u. erw. Neuaufl. Stuttgart 2021, S. 163-178.
- Vietta, Silvio: *Rationalität. Eine Weltgeschichte*. Paderborn 2012.
- Wenzel, Manfred: „Natur – Kunst – Geschichte. Goethes Farbenlehre als universale Weltschau“, in: Frick, Werner/Golz, Jochen/Zehm, Edith (Hg.): *Goethe-Jahrbuch*. Band 124. Göttingen 2007, S. 115-125.
- Wohlrab-Sahr, Monika: „Schwellenanalyse. Plädoyer für eine Soziologie der Grenzziehungen“, in: Hahn, Kornelia/Koppetsch, Cornelia (Hg.): *Soziologie des Privaten*. Wiesbaden 2011, S. 33-52.
- Wulf, Christoph: „Mimesis. Eine anthropologische Bedingung des Menschen“, in: *IMAGO. Zeitschrift für Kunstpädagogik*. Heft 1 (3/2017), S. 14-26.
- Wulf, Christoph: *Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur*. Bielefeld 2014.
- Zola, Émile: „Das Paradies der Damen“ (1884). <https://www.projekt-gutenberg.org/zola/paradies> (Zugriff am 8. Mai 2022).

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1-3: Regenbogenfensterbilder (Bonner Norden, Frühjahr 2020) [Archiv Alexander Schneider]

- Abb. 4: Regenbogenausmalbilder [Archiv Alexander Schneider]
- Abb. 5: Friedensfensterbild mit Taube [Archiv Alexander Schneider]

Schneider, Alexander/Sommer, Sebastian: „Das Fenster als Medium blickhaften Verbundenseins. Potenziale ansteckender Nachahmung am Beispiel der Regenbogenfensterbilder in der Corona-Pandemie.“, in: Oliver Maaßberg, Katharina Sturm (Hg.): *Ansteckung. Perspektiven der Kulturvirologie*. (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2024 / Vol. 11 / Ausg. 1), S. 68-91, DOI 10.21248/thewis.11.2024.138 CC BY 4.0.

Virale Monster.

Spuren infektiöser Krankheiten im Vampirismus & die Konstruktion ansteckender Identität

Nora Schneider (Gießen/Frankfurt)

Abstract

Monster sind selten völlig gesund. Ihre Monstrosität wird oft markiert, indem sie krank oder behindert sind: sie haben Auswüchse oder Wunden, humpeln und beißen. Durch eine Beleuchtung des Einflusses realer Epidemien auf die Figur des*der Vampirs*in wird deren Verknüpfung mit realweltlichen Stigmatisierungen von Krankheit deutlich. Denn im vampirischen Biss wird immer auch Identität weitergegeben.

Der Täter wird zum Opfer, das zum Täter wird, der zum Opfer wird und so weiter: Nach diesem Muster entsteht eine endlose Verwebung von Vampirisieren und Vampirisiert-Werden, also die Epidemie. Darum liegt allen großen Epidemien der letzten zweihundert Jahre das magische Phantasma des Vampirismus zugrunde. Man versteht besser, warum – von der Pest, der Cholera, der Tollwut, dem Typhus, der Neurasthenie, der Anämie und der Schwindsucht bis zu Aids [sic!] und Drogensucht – jede Epidemie, von der die moderne Gesellschaft heimgesucht wurde, mit dem Vampirismus verbunden wurde.¹

So formuliert Hartmut Böhme, welche Verknüpfung er zwischen der Figur des Vampirs und realen Pandemien beobachtet: eine phantastische Figur hält zur Be- oder Verarbeitung realer Pandemien her, weil beide das Merkmal der Ansteckung teilen. Während ich Böhme in der Beobachtung einer Verknüpfung von Epidemie und Vampirismus zustimme, werde ich in diesem Text zwei Fragen nachgehen: Erstens, wie erlangte die Figur der Vampirin überhaupt die Eigenschaft der Ansteckung, die

¹ Böhme, Hartmut: „Die Zähne des Vampirs. Zur Psychodynamik des Vampirismus in der Literatur“, in: Ders./Kordaß, Bernd/Slominski, Beate (Hg.): *Das Dentale. Faszination des oralen Systems in Wissenschaft und Kultur*. Berlin 2016, S. 327-346, hier S. 334.

Böhme ihr (und der Epidemie) zuschreibt? Zweitens, welches Verhältnis von Infektion und Identität impliziert vampirische Ansteckung generell und insbesondere ihre Visualisierung in Vampirfilmen?

Um mich diesen Fragen zuzuwenden, verfolge ich in diesem Text das Motiv der Ansteckung durch die Geschichte der Vampirfigur. Diese ist alles andere als stringent und überlappt – durch historische Zu- und Zusammenfälle oder lose Verwandtschaftsverhältnisse – mit Diskursen von Medizin, Behinderung, Monstrosität, Queerness und Antisemitismus. Aus diesen Überlappungen entsteht ein Geflecht, in dem Motive sporadisch eine Synergie mit anderen Diskursen entwickeln. Gleichzeitig überdauern mediale Motive oft das Wissen um ihren Ursprung und so ergibt sich ein eher verworrenes Netz aus Zusammenhängen, dem ich stellenweise zu folgen versuche, ohne dabei eine eindeutige Kausalität oder simple Stringenz zu behaupten. Um einen Grundstein für diese fragmentarische Analyse zu legen zunächst einige Prämissen und Einordnungen für die weitere Arbeit:

Wenn ich in diesem Text über Vampir*innen spreche, meine ich eine große, diverse Gruppe von Figuren aus Literatur, Film, Serie und verwandten Genres. Eine eindeutige Definition, was eine*n Vampir*in ausmacht, ist schwierig, aber Vampir*innen zu erkennen relativ einfach. Ich werde für diesen Text davon ausgehen, dass Vampir*innen mehrere, aber nicht unbedingt alle der folgenden Eigenschaften aufweisen: sie sind untot oder nicht vollständig lebendig; ernähren sich von Blut; sie sind bleich; dünn; reich; geben ihren Vampirismus weiter, z.B. indem sie ihr Opfer beißen; sie sind gebildet; sexuell begehrend und/oder begehrenswert; leben länger als andere Menschen oder sogar ewig und sind queer oder queer-gecodet. Diese Liste erhebt keinen deskriptiven oder vollständigen Anspruch, aber will deutlich machen, warum es sinnvoll ist, unabhängig der Analyse konkreter Figuren die Geschichte der Vampirfigur an sich zu betrachten: es gibt im von Pop- und anderer Kultur geschulten kollektiven Gedächtnis einen Unterbau von Wissen über die fiktive Figur, zu dem einzelne Vampirfiguren sich intendiert oder zufällig verhalten.

Für die weitere Auseinandersetzung ist außerdem wichtig, dass ich Vampir*innen als Monster behandle und mich methodisch auf Monsterforschung aus dem Feld der Disability Studies beziehe. Ich folge Margrit Shildricks Argument, dass der Begriff Monster, der sich von lat. „monstrare“ oder „monere“ („zeigen“ bzw. „warnen“) ableitet, einen Hinweis darauf bereithält, welche Körper in dieser Kategorie landen: solche Körper nämlich, die von einer Norm körperlicher Integrität – d.h. Gesundheit,

Abgeschlossenheit, Vollständigkeit – abweichen² und deren Abweichung dann (als Zeichen oder Warnung) interpretiert wird³. Shildrick betrachtet zwar primär historische Beispiele und reale Körper, doch ihre Beobachtung lässt sich an fiktiven Figuren wiederholen: Die Monster zeitgenössischen Horrors vereint, dass sie alle in der einen oder anderen Form als behindert oder krank markiert sind. Zombies sind am Verwesen und ihnen fallen Körperteile ab, Frankensteins Monster ist eine einzige Ansammlung von Prothesen, beide Figuren humpeln häufig, Dr. Jekylls Monstrosität weist Nähe zu einer psychischen Störung auf, die Hydra hat zu viele Köpfe usw. Und Vampir*innen (wie auch Werwölfe) geben ihre Kondition an andere weiter und sind also ansteckend.

Diese Beobachtung erklärt allerdings noch nicht, warum Monster häufig behindert oder krank sind. Neben Stigmatisierungen von Krankheit und Behinderung in gegenwärtiger ableistischer Kultur will ich für die Betrachtung der narrativen Funktion von Behinderung in medialen Darstellungen von Monstern David T. Mitchells und Sharon L. Snyders Modell der Pathologischen Ästhetik heranziehen, um zu untermauern, dass eine Verbindung von Monstrosität und Behinderung nicht zufällig ist, sondern mit der spezifischen Position von Behinderung in Euro-Amerikanischer Literatur- und Filmgeschichte zu tun hat.

Interpretierbarkeit von Krankheit und Behinderung

David T. Mitchell und Sharon L. Snyder konstatieren Behinderung in Euro-Amerikanischen Medien zwei Hauptfunktionen: erstens fungiere sie als *shortcut* für Charakterisierungen – wenn eine Figur sonst keine Eigenschaft hat, bekommt sie eine Krankheit oder Behinderung⁴. Zweitens diene sie zur Metaphern-Bildung – Behinderung wird mit bestimmten tiefer liegenden Bedeutungen verknüpft⁵. Ob es der blinde Seher Tiresias im *Ödipus*-Mythos ist, Captain Ahabs Holzfuß in *Moby Dick* oder

² Vgl. Shildrick, Margrit: *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*. London u.a. 2001, S. 334.

³ Diese Beobachtung der Verknüpfung von Monstern oder, weiter gefasst dem Horror-Genre, mit Behinderung, machen u.a. Margrit Shildrick (ebd.), Mel Y. Chen (bezogen auf Zombies in Chen, Mel Y.: „Lurching for the Cure? On Zombies and Reproduction of Disability“, in: *GLQ: A journal of lesbian and gay studies* 21/1 (2015), S. 24-31) und Julia Gruson-Wood (bezogen auf das Horror-Genre in Gruson-Wood, Julia: „Dead Meat: Horror, Disability, and Eating Rituals“, in: Sophia Siddique/Raphael Raphael (Hrsg.): *Transnational Horror Cinema*. London 2016, S. 83-112).

⁴ Mitchell, David T./Snyder, Sharon L.: *Narrative Prosthesis. Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor 2000, S. 47.

⁵ Ebd.

die Gehbehinderungen von Professor X im *X-Men*-Universum und Klara Sesemann in *Heidi*: all diese Behinderungen erzählen etwas über die Figur, ihre Motivationen oder Psyche. Snyder und Mitchell bezeichnen diese Funktion von Behinderung als narrative Prothese⁶ – Behinderung oder Krankheit stützt eine Handlung, wird aber immer nur als Mittel für einen anderen Zweck verwendet, statt etwas über sich selbst zu erzählen.

Mitchell und Snyder argumentieren weiter, dass sich im 19. Jahrhundert aus dieser Tradition der narrativen Prothese in europäischer Literatur ein Zeichensystem herausbildete, das sie als *Pathologische Ästhetik*⁷ bezeichnen. Damit gemeint ist eine Zunahme von „tragischen“ Figuren mit Behinderung, die die Literatur des 19. Jahrhunderts bevölkerten und deren Behinderung nicht z.B. göttliche Wunder oder besondere Fähigkeiten bedeuten sollten, sondern spezifisch mit „moral decreptitude and individual malfunction“⁸, also (negativen) inneren seelischen Zuständen, in Zusammenhang gebracht wurden.

Mitchell und Snyder deuten an, dass sie das Modell nicht ausschließlich für auf den historischen Kontext von Literatur des 19. Jahrhunderts anwendbar sehen. Aus einer historischen Sammlung literarischer Charakterisierungen hat sich ein System von literarischen und visuellen Codes herausgebildet, das aktuell weiterhin Anwendung findet. Besonders stark ist das in filmischen Medien, wo Figuren durch visuelle Codes z.B. als „böse“ markiert werden – man denke an Freddy Krueger, den vernarbten Killer der *A Nightmare on Elm Street*-Reihe.

Diese Pathologische Ästhetik entstand laut Mitchell und Snyder parallel zum und in Wechselwirkung mit dem gleichzeitig ablaufenden gesellschaftlichen Prozess der Medikalisierung, indem „medical vocabularies and taxonomies of the body“ einen Entwicklungsanstoß für erstere darstellten und „nineteenth-century medicine and art mutually reinforced disabled bodies as sources of cultural fascination and leering contemplation“⁹.

Das Modell Pathologischer Ästhetik bietet damit einen Erklärungsansatz dafür, warum mediale Darstellungen von Monstern so häufig Merkmale von Behinderung und

⁶ Ebd., im Original „narrative prosthesis“. [Übersetzung N.S.]

⁷ Ebd., S. 135. Herv. i. O.: „The burgeoning of medical vocabularies and taxonomies of the body provided and impetus for the evolution of this pathological aesthetic, and nineteenth-century medicine and art mutually reinforced disabled bodies as sources of cultural fascination and leering contemplation.“

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

Krankheit aufweisen: die starke literarisch-filmische Tradition der Interpretierbarkeit von Krankheit/Behinderung prädisponiert Behinderung dafür, als buchstäblich „monströs“, also als Zeichen oder Warnung, zu fungieren. Ansteckung ist, so mein Argument, als Element von Krankheit also prädisponiert für die Interpretation als monströs und also zentral für die Monstrosität von Vampir*innen.¹⁰

Das erläutert zwar, warum ihre Ansteckung Vampir*innen monströs macht, aber noch nicht, warum Vampir*innen überhaupt ansteckend sind. Um mich dieser Frage anzunähern und wenn auch keine finale Antwort, so doch einen aufschlussreichen Kontext zu geben, betrachte ich im Folgenden die Genealogie der Figur und ihre Wechselwirkung mit medizinischen Diskursen und zwei Epidemien: Tuberkulose und HIV/AIDS.

Ikonische Vampir*innen

Figuren, die von den Toten auferstehen und Blut oder andere Körperteile Lebender verzehren, gibt es in diversen Kulturen in Volksmythen. Von modernen Pop-Vampir*innen unterscheiden sich aber selbst deren direkte Vorfahren, die osteuropäischen Versionen, die die Gothic Novel beeinflussten, stark. Unter anderem war bei diesen frühen Vampir*innen das Motiv der Ansteckung lange nicht so zentral wie es das im 21. Jahrhundert ist. Thomas M. Bohn argumentiert zum Beispiel, dass in den zu ihrer Zeit sehr bekannten Erzählungen über „echte“ Fälle von Vampirismus im 18. Jahrhundert „weniger die lebensbedrohliche Ansteckung durch Blutsaugen als vielmehr die Belästigung der Gemeinschaft durch allerlei Schabernack wie Aufhocken

¹⁰ Das soll nicht heißen, dass sie der einzige determinierende Faktor für diese ist – insgesamt denke ich, dass Halberstams These, dass spezifisch gothische Monstrosität aus dem Überborden von Bedeutungen und dem Überlappen von Interpretationsmöglichkeiten resultiert (Vgl. Halberstam, Jack: *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham/London 1995), auch für die Analyse von Vampir*innen hilfreich ist. Allerdings bietet der Fokus auf Ansteckung im Fall von Vampir*innen einen hilfreichen Kontext auch für andere Identitätskategorien, insbesondere Queerness, die zu ihrer Monstrosität beitragen. Kurioserweise ist Behinderung und Krankheit in Halberstams originaler Analyse von *Gothic Monstrosity* gänzlich abwesend, was mich vermuten lässt, dass Halberstam 1. Behinderung nicht im gleichen Maße als Gegenstand ideologischer Diskurse betrachtet wie die von ihm berücksichtigten Kategorien von Race, Klasse, Gender, Sexualität und Kapital (vgl. ebd., S. 102). und 2. Merkmale von Behinderung oder Krankheit als derart inhärente Marker von Monstrosität wahrnimmt, dass er sie nicht im gleichen Maße kritisch befragt. So schreibt Halberstam über Dr. Jekylls Konterpart: „Hyde's deformity depends at least partly upon racist conceptions of the degeneration of the species“ (ebd., S. 77) und „[w]hile the sexual fetish remains a sign of the difference that must be kept secret, the skin, and specifically skin color, is difference that cannot be hidden. Secret and perverse motivations, then, the sexuality of the other, are announced by the ugliness of the outward appearance“ (ebd., S. 82), aber geht nicht darauf ein, dass die fraglichen körperlichen Ausformungen – Buckligkeit, ein kleiner Körper, sich auf der Haut äußernde „deformities“ – selbst auch Marker von Behinderung und Krankheit sind.

und Würgen, Teilnahme an Festen und Mahlzeiten sowie Ausleben von Sexualität“¹¹ die Gefahr des Vampirismus darstellte. Auch die Vampir*innen der Gothic Novel sind nicht unbedingt ansteckend: das Monster von John Polidoris 1819 erschienenem Roman *The Vampyre*, Lord Ruthven, saugt seine Opfer aus, was sie umbringt, vampirisiert sie aber nicht. Gut 50 Jahre später, 1872, gibt die *Carmilla* Le Fanus nur an ein einziges ihrer Opfer, Laura, Symptome weiter, aber weder Laura noch diejenigen von Carmillas Opfern, die von ihr getötet werden, verwandeln sich selbst. 1897 dagegen ist Ansteckung im mit Sicherheit berühmtesten Vampirroman, Bram Stokers *Dracula*, ein klares Motiv: Lucy Westenra wird gebissen, zeigt zunehmend Symptome und wird selbst vampirisiert und – bezeichnenderweise unter der Anleitung von gleich zwei Ärzten – gepfählt, bevor sie weitere Personen anstecken kann. Und seitdem hat sich Ansteckung soweit als fixe Eigenschaft von Vampir*innen verfestigt, dass Böhme im einleitenden Zitat den Vampirismus sogar als (phantasmatische) Grundlage von Pandemien an sich sieht.

Um diese zeitliche Entwicklung einzuordnen, werde ich im Folgenden zwei schlaglichtartige Blicke in die Geschichte von Medizin als Wissenschaft und deren Wechselwirkung mit Zeitgeist und Literatur werfen.

Romantischer Tod & Keimtheorie: Tuberkulose

Tuberkulose ist eine bakterielle Erkrankung, die meist die Lunge betrifft¹² und war über mehrere Jahrzehnte (bis zum Beginn der Covid19-Pandemie) die tödlichste Infektionskrankheit der Welt. Sie überträgt sich primär über Aerosole, 2020 etwa starben rund 1,5 Millionen Menschen weltweit an ihren Folgen.¹³ In Europa hatte ihre bisher größte Ausbruchswelle ihren Höhepunkt im 18. Jahrhundert und zog sich bis nach dem 1. Weltkrieg. Dass Tuberkulose ansteckend ist, war aber zu ihren Hochzeiten nicht bekannt: Robert Koch beschrieb den Erreger erst 1882 und der

¹¹ Bohn, Thomas M.: „Vampirismus in Österreich und Preussen. Von der Entdeckung einer Seuche zum Narrativ der Gegenkolonisation“, in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 56/2 (2008), S. 161-177, hier S. 164.

¹² Es mag ein wenig unsauber erscheinen, eine bakterielle Krankheit in einem Text über das Virale zu behandeln, tatsächlich wurde aber erst in den 1930er-Jahren final zwischen Viren und Bakterien entschieden – da sich meine Behandlung der Tuberkulose davor abspielt, vernachlässige ich diese Ungenauigkeit – zumal die Keimtheorie, die für das heutige Konzept des Viralen grundlegend ist, maßgeblich an bakteriellen Krankheiten entwickelt wurde.

¹³ *World Health Organization: Tuberculosis*. https://www.who.int/health-topics/tuberculosis#tab=tab_1 (Zugriff am 14.02.2022). Unter den 1,5 Millionen Verstorbenen waren ca. 214.000 Menschen HIV-positiv.

populären Imagination war Tuberkulose bis mindestens Ende des 19. Jahrhunderts nicht ansteckend. Bevor ich mich deshalb der Ansteckung zuwende, werde ich in drei kurzen Abrissen entwerfen, inwiefern ich die in der Gothic Novel entstehende Figur des*der Vampir*in auch unabhängig von Ansteckung als „krank-gecodet“ verstehe.

Ästhetik der Aristokratie

Ab dem 18. Jahrhundert wurde die Ursache von Tuberkulose als individuelle Disposition des Gemüts imaginiert. Susan Sontag beschreibt diese Annahme, zu der gerade auch Mediziner beitrugen, als: „[d]octors and laity believed in a [tuberculosis] character type“¹⁴. Carolyn Day präzisiert dies noch, wenn sie schreibt, dass angenommen wurde, dass ein „greater share of sensibility (the ability of the nervous system to accept sensations and convey the body's will)“¹⁵, bestimmte Menschen für bestimmte Krankheiten, darunter Tuberkulose, prädestinierte¹⁶. Emotionale, ästhetische und körperliche Sensibilität wurden also als verwandt imaginiert.¹⁷

Zum Höhepunkt der Europäischen Tuberkulose-Epidemie im 18. Jahrhundert also wurde Tuberkulose nicht als infiziös, sondern als individuell imaginiert und bestimmte Personen galten als prädisponiert für die Krankheit. Wer waren diese Personen? Weil die Ursache der Krankheit in einem besonders fein ausgebildeten Nervenetz angenommen wurde, gewann Tuberkulose in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Ruf, besonders junge, schöne und eben sensible Menschen der Oberschicht zu befallen und diese noch sensibler und noch schöner zu machen.¹⁸ Das stimmte zwar nicht mit der sozioökonomischen Verteilung der Krankheit überein, aber Tuberkulose – auch bekannt als „Schwindsucht“ – wurde trotzdem sowohl ästhetisch als auch ideell modisch. Carolyn Day zeigt z.B. auf, wie besonders Damen-Kleiderschnitt und Make-Up der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Blässe, roten Lippen und Wangen,

¹⁴ Sontag, Susan: *Illness as Metaphor*. New York 1979, S. 39.

¹⁵ Day, Carolyn A.: *Consumptive Chic. A History of Beauty, Fashion, and Disease*. London u.a. 2017, S. 70.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Das mag aus heutiger Perspektive unwissenschaftlich erscheinen, ist aber ein Paradebeispiel für sich ändernde Vorstellung von körperlichen Funktionsweisen im Zuge der Medikalisierung, also des größeren Prozesses der Ausbildung von Medizin als Disziplin, die Körper und Gesundheit als primär mechanisches System von naturwissenschaftlich identifizierbarer Ursache und symptomatischer Wirkung versteht. Die Vorstellung von einem Nervenetz, dass bestimmt, was eine Person fühlt, entstand als Resultat medizinischer Forschung nach der Aufklärung und wurde im später 18. Jahrhundert als fortschrittlich gegenüber älteren Erklärungsversuchen rezipiert. Eine Abschreibung als „unwissenschaftlich“ vernachlässigt also die diskursive Verortung von Wissenschaft und Medizin.

¹⁸ Vgl. Day 2018: *Consumptive Chic*, S. 70.

schlaaffe Körperhaltung und Ausgezehrtheit von Tuberkulose-Kranken nachahmten.¹⁹ Die Krankheit wurde zum ästhetischen Idealbild der Romantiker*innen – und zur Todesursache für nicht wenige von ihnen, unter anderem Novalis und Emily Bronte. Lord Byron hingegen hatte Pech und starb nicht an ihr, ihm wird aber das Zitat „I should like, I think, to die of consumption“²⁰ zugeschrieben, das deutlich macht, welche romantische Anziehungskraft die Krankheit besaß. Susan Sontag formuliert in *Illness as Metaphor* die Beziehung zwischen Klasse und der Krankheit folgendermaßen: „The [tuberculosis]-influenced idea of the body was a new model for aristocratic looks“.²¹

Blässe und rote Lippen, Ausgezehrtheit, Charisma, Sexuelle Attraktivität und Zugehörigkeit zur Oberschicht – implizit auch Weiß-Sein – dieses „Vorbild aristokratischen Aussehens“ ähnelt stark dem Stereotyp von Vampir*innen im Nachgang der Gothic Novel. Dieses erfuhr nämlich in der Adaption vom Volksmythos zum Roman einige Veränderungen, worunter der Klassenwechsel (von Bäuer*innen zu Adeligen) mit die wichtigste war. Christopher Frayling schreibt dazu:

In the eyewitness accounts [of vampires by peasants, which influenced the gothic novel, Anm. d. Verf.], the vampires tended to have florid complexions – as if they had been drinking too much – bellowing voices, wide-open mouths and a three-day growth of beard. In Romantic fiction, they tended to be fashionably pallid and clean-shaven, with seductive voices and pouting lips, and they were always sexually attractive.²²

Genrebegründend war hierfür *The Vampyre*, erschienen 1819. Das Buch wurde zunächst und sehr öffentlichkeitswirksam Lord Byron zugeschrieben²³; eigentlicher Autor war dessen Arzt, John Polidori. Byron lieferte allerdings die Grundfassung der Handlung und war Vorbild für die Hauptfigur Lord Ruthven, von der inspiriert laut Freyling eine ganze Reihe byronischer Vampire entstanden, darunter auch ein anderer berühmter Graf, Dracula²⁴.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 71-77.

²⁰ Sontag 1979: *Illness as Metaphor*, S. 31.

²¹ Ebd., S. 28.

²² Frayling, Christopher: *Vampyres. Lord Byron to Count Dracula*. London/Boston 1991, S. 6.

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Vgl. ebd.

Aufbauend auf Sontags und Days Argumentation, dass Tuberkulose im frühen 19. Jahrhundert das Ideal adeligen Aussehens beeinflusste, lässt sich der Standeswechsel der Figur in der Gothic Novel (von Bäuer*in zu Adelligen) bei gleichzeitigem Ausbilden eines ästhetischen Stereotyps als blasse, schöne, reiche, gebildete und sexy Figur also so interpretieren, dass die einzigartige diskursive Position von Tuberkulose als anziehende Epidemie die ästhetische Grundlage für Vampir*innen, wie wir sie heute kennen, bildet. Das Vampir*innen blass, schön, reich, gebildet usw. sind, geht direkt auf Tuberkulose zurück – nicht, weil Vampir*innen notwendigerweise als krank codiert werden sollten, sondern weil in der Mode des frühen 19. Jahrhunderts adelige Attraktivität Krankheit implizierte und der Klassenwechsel eine „Erkrankung“ aus ästhetischen Gründen mit sich brachte. Auch, wenn diese Codierung für heutige Leser*innen nicht unbedingt entzifferbar ist, waren gothische Vampir*innen zum Zeitpunkt ihrer Entstehung also eindeutig als krank gekennzeichnet.

Blut als Medizin

Eine zweite heute nicht mehr eindeutig entzifferbare Kodierung von Vampirismus als Krankheit stellt meines Erachtens die vampirische Gewohnheit des Bluttrinkens dar. Während diverse modernen Vampir*innen vorangehende Monster schon in den prägothischen Volksmärchen menschliche Körperteile verzehrten, fixierte sich das erst in der Rezeption südosteuropäischer Mythen in der Gothic Novel zum Trinken von Blut als Merkmal aller Vampir*innen.²⁵ Zentral hierfür ist, dass Bluttrinken – wie Richard Sugg argumentiert, und wie auch andere Formen des Kannibalismus – ab der Renaissance in Europa gängiges Heilmittel für eine ganze Reihe von Krankheiten, auch Tuberkulose, war. Die Praxis wurde allerdings von der Aufklärung ziemlich verunglimpft und kam so im 18. Jahrhundert rapide aus der Mode.²⁶ Sugg zufolge machte gerade die Ablehnung des Bluttrinkens durch die Aufklärung dieses attraktiv

²⁵ Vgl. Bohn 2008: „Vampirismus in Österreich und Preussen“, S. 161: „Während in der mitteleuropäischen Variante sog. Nachzehrer ihre Angehörigen durch übernatürliche Kräfte ins Grab locken, werden in der südosteuropäischen Version Verwandte vermeintlicher Vampire durch Blutsaugen der ewigen Verdammnis ausgesetzt. Im Unterschied zu den in Vergessenheit geratenen Nachzehrern, die v.a. in Pestzeiten von sich reden machten, verdanken die Vampire ihre Popularität der Aufklärung.“

²⁶ Wenn es auch vereinzelt Belege bis in die 1860er Jahre gibt. Vgl. Sugg, Richard: *Mummies, Cannibals and Vampires. The History of Corpse Medicine from the Renaissance to the Victorians*. London/New York 2016, S. 122.

für die Inkorporation in den Vampirismus, weil Tabuisierung mit einer neuen Sexualisierung des Bluttrinkens einherging:

Tracking its blood-clotted footprints from the discreet blood-drinking of early Georgian barber shops, on through to Polidori, Stoker and the oddly Victorian repressions of *Twilight*, we find the vampire acquiring much of its enduring popularity through its post-Enlightenment sexualisation. Somehow, drinking blood is much more darkly elegant than chewing even the most well-cooked flesh.²⁷

Dass Vampir*innen in der Gothic Novel also Blut tranken (statt etwa Fleisch oder Fett zu essen) codiert sie zudem als zugleich krank und unmodern – Bluttrinken ist nicht unmedizinisch, sondern vormodern-medizinisch.

Ärzte vs. Vampir*innen

Die darin schon anklingende Positionierung von Vampir*innen als „gegen“ (moderne) Medizin setzt sich auch in einer simplen Figurenkonstellation fort: Vampir*innen wurden, wie Mary Hallab beobachtet, in der Gothic Novel häufig nicht von Priestern oder Polizisten bekämpft, sondern von Ärzten²⁸, die als „reliable witnesses to the vampire phenomenon“ auftreten können, weil angenommen wird, dass sie „useful factual knowledge about human bodies and their capabilities“²⁹ hätten. In *Dracula* sind gleich zwei Ärzte, Van Helsing und Dr. Seward, die Gegenspieler des Grafen und verordnen Lucy Westenra mehrere Bluttransfusionen, um sie vor der Vampirisierung zu retten.³⁰ Der Kampf von Ärzten gegen Vampir*innen positionierte diese also nicht nur als krank, sondern ist auch ein Kampf von moderner Medizin gegen vorwissenschaftliche Medizin – Bluttransfusionen gegen Bluttrinken quasi.

Zusammengefasst heißt das: Vampir*innen sind auf verschiedene Weise als krank codiert. Aber krank heißt nicht gleich ansteckend – wie wurde Vampirismus also ansteckend?

Ansteckung und Keimtheorie

²⁷ Ebd. S. 425.

²⁸ Vgl. Hallab, Mary: „Vampires and Medical Science“, in: *The Journal of Popular Culture* 48/1 (2015), S. 168-183, hier S. 172 f.

²⁹ Ebd., S. 172.

³⁰ Vgl. u.a. Hallab 2015: „Vampires and Medical Science“, S. 154.

Dass Vampirismus ansteckend werden konnte, basiert auf einer selbstverständlich erscheinenden Idee: der von Ansteckung an sich. Die Theorie, dass bestimmte Krankheiten sich durch Ansteckung verbreiten, also von kranker zu gesunder Person weitergegeben werden, setzte sich selbst erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch. Bis in die 1870er-Jahre bevorzugte die Mehrheit der medizinischen Gemeinschaft dagegen die Miasma-Theorie, die davon ausging, dass Umwelteinflüsse, insbesondere schlechte Luft, modriges Wasser und Gestank, für Infektionskrankheiten verantwortlich seien. Krankheit konnte in der medizinischen Imagination also *erworben*, aber nicht weitergegeben werden.³¹

Ersetzt wurde die Miasmatheorie ab den 1870er-Jahren langsam aber sicher durch die Keimtheorie, die heute medizinischer Standard ist. Sie geht davon aus, dass bestimmte Krankheiten durch Erreger verursacht werden, die sich über Übertragungswege wie Aerosole, Wirtsorganismen usw. verbreiten. Wichtige Faktoren für den zunehmenden Einfluss der Keimtheorie waren die Identifizierung diverser Bakterien, insbesondere durch Robert Koch, der auch 1882 das Tuberkulosebakterium entdeckte.³²

Wenn man in diesen Zeitstrahl die oben genannten Beispiele für unterschiedlich ansteckende Vampir*innen einfügt, ergibt sich eine sehr schöne Kongruenz. In *The Vampyre* (1819) und *Carmilla* (1872), beide geschrieben, bevor sich die Keimtheorie durchsetzte, ist Vampirismus nicht ansteckend, während in *Dracula* (1897), geschrieben parallel zur Popularisierung der Keimtheorie, eine Weitergabe stattfindet. Ich will hier keine perfekte Kausalität behaupten: retrospektiv von so etwas wie „dem“ Stand medizinischer Forschung zu reden ist zweifelhaft, eine Ausbreitung von Forschungsergebnissen in Fachkreise und populäre Imagination dauert oft Jahrzehnte und wenn in *Dracula* auch Ansteckung ein Motiv ist, so bietet der Roman doch keine ausformulierte Erklärung für deren Funktionsweise. Beispielsweise ordnet Duy Dang *Dracula* eher als irgendwo zwischen Miasma- und Keimtheorie verortet

³¹ Zwar vertrat der medizinische Kontagionismus die Position, dass Krankheiten durch Berührung von einer Person zur nächsten weitergegeben würden, aber weil man damit komplexe Infektionsketten über Aerosole oder Zwischenwirte nicht erklären konnte, galt die Theorie im 19. Jahrhundert als veraltet und unwissenschaftlich.

³² Robert Koch Institut: Robert Koch. Der Mitbegründer der Mikrobiologie. https://www.rki.de/DE/Content/Institut/Geschichte/robert_koch_node.html;jsessionid=6F4CCF9500FE79A5AC9EF14ECE0E9E61.internet052 (letzter Zugriff: 06.10.2022).

ein.³³ So wird der Graf mit üblen Gerüchen in Verbindung gebracht³⁴, aber Lucy und Mina sehen, nachdem ihre Vampirisierung begonnen hat, winzige tanzende Teilchen in der Luft – für Dang ein klares Zeichen dafür, dass nicht die Luft selbst infiziert, sondern sich in ihr Erreger, also Keime, befinden³⁵, und der Graf wird mit Methoden bekämpft, die stark an Desinfektion erinnern³⁶. Neben diesen von Dang beschriebenen Motiven im Roman, die assoziativ auf zeitgenössische (widerstreitende) Theorien der Infektion verweisen, steht aber die größte und unanfechtbarste epidemische Neuerung des Romans: Dracula ist, anders als die meisten seiner Vorgänger*innen der Gothic Novel, nicht nur als krank markiert, sondern gibt seine Krankheit auch weiter. Sein Biss ist ansteckend – und Vampirismus wird es im Zuge von *Draculas* beispielloser Rezeption kanonisch ebenfalls, ist nicht nur erwerbbar, sondern von Vampir*in zu Opfer weitergebbar.

Dracula bildet also 1. deutlich das veränderte Wissen seiner Entstehungszeit um medizinische Ansteckungsprozesse ab³⁷ und fasst damit 2. die schon vorhandene ästhetische Konnotation mit Krankheit neu: Vampirismus ist nicht mehr einfach krank, sondern ansteckend. Und während sich im frühen 20. Jahrhundert die Keimtheorie in der Medizin durchsetzte und weiterentwickelt wurde, wurden auch *Dracula*-Adaptionen in Bezug auf Ansteckung eindeutiger: die Überbleibsel der Miasma-Theorie verschwanden³⁸ (dass Vampir*innen zu Nebel werden können oder stinken, kommt heute nicht mehr vor) und Ansteckung wurde konkreter verortet. Zusammengefasst lässt sich sagen, dass die Zementierung von Ansteckung als inhärentes Element von Vampir*innen auf einer schon unabhängig existierenden

³³ Dang, Duy: „A Disease with a Bite. Vampirism and Infection Theories in Bram Stoker's *Dracula*“, in: *XULAnEXUS* 10/2 (2013), S. 1-10.

³⁴ Vgl. ebd., S. 4.

³⁵ Vgl. ebd., S. 5.

³⁶ Vgl. ebd., S. 8.

³⁷ Octavia Cade merkt an, dass in *Dracula* die hintergründige Präsenz von Keimtheorie einer älteren, moralischen Konnotation von Krankheit keineswegs entgegen steht: „But Lucy is also linked to a history of understanding illness that differs from germ theory, one which draws on unsanitary, often miasmatic, environmental factors, and one that is linked in moral character. Widely perceived as impure and disgusting – ‚Unclean, unclean!‘, Mina cries, upon her own infection – syphilis easily slots into the perception of disease that is based on unsanitary behaviours and moral failing.“ (Cade, Octavia: „Inoculation and Contagion. The Absence of Vaccination in Bram Stoker's *Dracula*“, in: *Supernatural Studies. An Interdisciplinary Journal of Art, Media, and Culture* 7/1 (2021), S. 95-111, hier S. 106).

Hier wird einmal mehr deutlich, dass Wissenschaftlichkeit keineswegs einen Gegensatz zu moralistischen Erklärungen darstellen muss, sondern diese – in Literatur, aber auch im nicht-phantastischen Bereich – oft kooperieren.

³⁸ Natürlich soll damit nicht gesagt sein, dass dies die Intention des Weglassens von Vernebelung bei *Dracula*-Adaptionen sei, lediglich, dass hier eine Übereinstimmung vorliegt.

Codierung der Figur als krank basiert, die sich im Zuge medizinischer Paradigmenwechsel diesen anpasste.

Ansteckung als Quelle der Monstrosität

Ich habe oben argumentiert, dass Ansteckung nicht einfach eine zufällige Eigenschaft von Vampir*innen ist, sondern zentral darin ist, sie monströs zu machen. Das geschieht unter anderem, indem das Motiv der Ansteckung mit anderen (marginalisierten) Identitätskategorien in Verbindung gesetzt wird.

Die *Dracula*-Adaption *Nosferatu* von 1922 beispielsweise, ein früher und sehr einflussreicher Horrorfilm, macht nicht einfach nur die Verbindung zu Krankheit expliziter als die literarische Vorlage (Aspasia Stephanou merkt an, dass „Nosferatu“ vom griechischen *nosoforos*, Pest-Träger, stammen könnte³⁹; die die *Dracula*-Figur Graf Orlok begleitenden Ratten verbreiten im Film die Pest). Der Film arbeitet in der Visualisierung Orloks mit antisemitischen Stereotypen und ruft diese insbesondere über die Assoziation zu Krankheit, besonders der Pest, auf. Unter anderem wird das antisemitische Vorurteil, dass Jüd*innen die Pest verursacht hätten, das zu diversen europäischen Pestpogromen geführt hat, aufgerufen.⁴⁰ Stephanou beschreibt den Film folgendermaßen:

In *Nosferatu* the idea of contagion and epidemic, the proliferation of dangerous identities through the packs of rats, and the traffic and blending of blood between native and foreign bodies demonises the mobile nature of the racial other.⁴¹

Stephanou begreift die Ansteckungsthematik in *Nosferatu* also als Ausdruck rassistischer Ängste vor der „Vermischung“ zwischen (weißer) Nation und rassifiziertem Fremden. Ansteckung im Horror-Genre wird so zwar beobachtet, aber nicht unbedingt selbst als Element bewertet, das zur medialen Konstitution von Horror oder Monstrosität beiträgt. Dabei sind Ansteckung und Vermischung keineswegs synonym: Ansteckung impliziert, anders als Weitergabe, Annexion o.ä. eben Krankheit – und eine Veränderung des infizierten Selbst. Wie oben argumentiert: Ansteckung bietet sich für die Verarbeitung in Horror an, weil sie die Grenzen eines

³⁹ Stephanou, Aspasia: *Reading Vampire Gothic Through Blood: Bloodlines*. New York 2014, S. 56.

⁴⁰ Vgl. ebd.

⁴¹ Ebd.

als abgeschlossen, ganz und vollkommen imaginierten (und immer fiktiven) gesunden Körpers auflöst. Sie kann und wird zwar mit anderen Bedeutungen monströs aufgeladen, ist aber auch in sich schon bedrohlich und macht das Verbreitete bedrohlich, weil es Autonomie und Abgeschlossenheit des infizierten Körpers bedroht. Diese besondere Monstrosität von Ansteckung erlangt für die Vampirfigur eine zusätzliche Relevanz in der Assoziation mit einer weiteren Infektionskrankheit: mit HIV/AIDS.

Queere Vampire & Visualisierung des Immunsystems: HIV/AIDS

Die HIV/AIDS-Pandemie, die sich ab den 1980er-Jahren – unter anderem – in den queeren Communities Nordamerikas und Europas unzählige Menschen tötete und die queerfeindliche politische Vernachlässigung und Desinformation massiv verstärkten, beeinflusste neben Subkulturen und Gesundheitspolitik auch fantastische Medien massiv. Nicola Nixon argumentiert, dass Vampir-Narrative darin nicht nur ein wichtiges Genre darstellen, sondern diese Ankoppelung von Vampirismus an AIDS aufgrund einer einzigartigen diskursiven Prädisposition geradezu unvermeidbar war, wenn sie schreibt „vampirism has always already contained the constellation of signifiers currently clustering around AIDS“⁴².

Die von Nixon konstatierte „constellation of signifiers“ meint 1. Queerness, 2. Ansteckung (insbesondere sexuell übertragbaren Krankheiten) und 3. Blut als Ort von Bedrohung. Auch wenn ich Nixons Verallgemeinerung, dass Vampirismus diese Konstellation immer schon erhalten habe, nicht zustimme – wie gezeigt sind mindestens Ansteckung und Blut historisch erworbene Elemente von Vampirismus – stimme ich ihrer Analyse einer Prädisposition von Vampir*innen für die Verhandlung von AIDS zu. Dass Vampir*innen, die aus der Gothic Novel des 19. Jahrhunderts entstanden sind, queer kodiert sind, ist von diversen Seiten beobachtet worden. Über die Bisexualität Lord Byrons, der als ikonische Figur romantische Vampir*innen maßgeblich beeinflusste⁴³, wird immer wieder spekuliert; Carmilla begehrt lesbisch; Dracula penetriert Männer. Hartmut Böhme sieht bei Stoker Vampirismus als „Verweigerung der Mütterlichkeit, als Anschlag auf die Geschlechterordnung und den

⁴² Nixon, Nicole: „When Hollywood Sucks, or, Hungry Girls, Lost Boys, and Vampirism in the Age of Reagan“, in: Gordon, Joan/Hollinger, Veronica (Hg.): *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Philadelphia 1997, S. 115-128, hier S. 119.

⁴³ Vgl. Frayling 1991: *Vampyres*, S. 6 f.

Kollektivkörper des Empire“⁴⁴, weil Lucy Westenra Kinder lieber beißt als gebiert. Diese Vampir*innen Ende des 20. Jahrhunderts bereits inhärente Verwebung mit Queerness sowie die Sexualisierung des Bluttrinkens machen plausibel, dass in zahlreichen Vampirmedien eine nennenswerte Konnotation mit HIV/AIDS beobachtet werden kann.

Im Folgenden werde ich 1. einen Blick darauf werfen, wie besonders filmische Medien seit den 1980ern vampirische Infektion visualisieren und 2. fragen, was die Veränderung des Selbst des Opfers, die vampirische Infektion impliziert, im Kontext von HIV/AIDS bedeutet.

Eintritt in die Blutbahn: Visualisierung von Infektion

Während in *Nosferatu* vampirische Infektion 1922 über Konnotation mit der Pest und Ratten sowie antisemitische Motive schon klar als Ansteckung gezeigt wurde, änderte sich die Darstellung von Infektion in Tod Brownings Verfilmung von *Dracula* (1931): hier untersucht Van Helsing das Blut Renfields⁴⁵ unter dem Mikroskop und erkennt es – ohne, dass spezifiziert wird, was genau die Untersuchung ergibt – als krank. Die Analyse ist gefolgt von folgendem Austausch:

DR. SEWARD: But Professor Van Helsing, modern medical science does not admit of such a creature! A vampire is a pure myth, supersticion!

VAN HELSING: I may be able to bring you to. That the supersticion of yesterday can become the scientific reality of today.⁴⁶

Das Blut scheint also Erkenntnispotenzial bereitzuhalten, doch was genau im Blut gefunden wird, bleibt unklar. Diese Darstellung korrespondiert lose mit dem Stand medizinischer Forschung des Entstehungszeitpunktes, die zwar entdeckt hatte, dass das Immunsystem, das Infektionen bekämpft, im Blutkreislauf agiert und bestimmte Infektionen im Blut nachweisbar sind, aber wie genau man sich den Ablauf einer Infektion vorzustellen hatte, war unklar.

⁴⁴ Böhme 2016: „Die Zähne des Vampirs“, S. 337

⁴⁵ Anders als in der Romanfassung reist in der Verfilmung von 1931 Renfield (nicht Jonathan Harker) nach Transylvanien und wird vom Grafen gebissen. Er zeigt ähnliche Symptome wie im Roman und wird ebenfalls in ein Sanatorium eingewiesen, der Film impliziert aber, dass Renfield selbst zum Vampir wird, während er im Roman eine psychische Störung zu haben scheint, aber keinen direkten Kontakt zu Dracula hatte.

⁴⁶ *Dracula*. Regie: Tod Browning. USA 1931, 00:31:07.

In *The Hunger* (erschienen 1983, Regie: Tony Scott) mit Catherine Deneuve, Susan Sarandon und David Bowie in den Hauptrollen hat sich die Visualisierung von Ansteckung schon deutlich verändert: Der von Biss begleitete lesbische Sex, der zur vampirischen Ansteckung führt, wird mit Aufnahmen von sich verändernden Blutkörperchen zwischengeschnitten.⁴⁷ Und als die Verwandlung zur Vampirin für die infizierte Biologin Sarah schon begonnen hat, macht die Kamera Sarahs Blick durch das Mikroskop auf ihr eigenes Blut mit.⁴⁸ Die filmische Darstellung zeigt vampirische Ansteckung also durch einen Blick ins Blut selbst, was nur durch ein besseres und popularisierteres Verständnis des Immunsystems und sich verändernde mediale Darstellung von Wissenschaft möglich ist.

Diese Darstellung wird seitdem in einer ganzen Reihe von Vampirfilmen aufgegriffen, darunter *Bram Stoker's Dracula* von 1992 unter der Regie von Francis Ford Coppola, in dem in einer augenscheinlichen Mikroskopaufnahme von Blut sich ein Fremdkörper eigenständig durch rote Blutkörperchen bewegt.⁴⁹ Vampirismus wird hier also als viraler oder bakterieller infiziöser Eindringling, der das Wesen des Wirtes verändert, dargestellt. Diese Darstellungen bedienen sich der in den 1980ern bereits selbstverständlich gewordenen Keimtheorie und, darauf gestützt, einer wissenschaftlichen Darstellungstradition, die ich mit Donna Haraway als Repräsentation des Immunsystems als „a map drawn to guide recognition and misrecognition of self and other in the dialectics of Western biopolitics“⁵⁰ verstehe – d.h. als Ort der militärischen Abgrenzung von Selbst und Fremd, die ideologisch mit der Idee eines abgeschlossenen, autonomen Selbst verwoben ist.

AIDS und Vampir*innen

Während diese lose Genealogie recht einfach durch die medizinische Diskursentwicklung zu erklären ist, birgt die veränderte Darstellung von Infektion im Kontext von Vampirismus Implikationen für HIV/AIDS und die sich wiederum daran knüpfenden Narrative. AIDS knüpfte sich – ob intendiert oder nicht – ab dem Aufkommen von AIDS, wie mit Nixon argumentiert, geradezu zwangsläufig an

⁴⁷ Vgl. *The Hunger*. Regie: Tony Scott. USA: Metro-Goldwyn-Meyer 1983, 01:00:46.

⁴⁸ Vgl. ebd., 01:04:08.

⁴⁹ Vgl. *Bram Stoker's Dracula*. Regie: Francis Ford Coppola. USA 1992, 00:55:41.

⁵⁰ Haraway, Donna J.: „The Biopolitics of Postmodern Bodies. Constitutions of Self in Immune System Discourse“, in: Dies. (Hg.): *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. London/New York 1991, S. 203-230, hier S. 204.

Vampirismus. Während in *The Hunger* diese Konnotation nicht unbedingt als intentional argumentiert werden kann – der Produktionszeitraum des Films lag vor den massenmedialen Diskursen über AIDS⁵¹ – ist hier zumindest eine nachträgliche Verknüpfung unerlässlich. Denn mit dem Aufkommen von AIDS bekam Blut laut Carlen Lavigne eine ganz realweltliche Konnotation des Schreckens: „With the discovery of HIV and AIDS, first associated with the lifestyles of gay men, blood became a source of horror not through images of splattered gore, but through the creeping decay of death – and blood is the focus and sustaining drive of vampiric existence.“⁵² Und sobald diese Konnotation etabliert war, wurde sie in kommenden Vampirmedien wieder und wieder verstärkt. So konstatiert Stacy Abbot mit Blick auf *Bram Stoker's Dracula* beispielsweise: „The film establishes a clear connection between blood, the vampire and sexually transmitted disease, and while the film's Victorian setting meant that Van Helsing talks of syphilis, the scene speaks to late twentieth-century fears about AIDS.“⁵³ AIDS als die mit Blut in Verbindung gebrachte Infektionskrankheit muss also nicht einmal genannt werden, um präsent und mystifiziert zu sein.

Abbot argumentiert ebenfalls, dass diese repetitive Verankerung von Vampirismus als Infektion in filmischen Medien durch eine Visualisierung von Infektion in animierten Nahaufnahmen von Blut untermauert wurde.⁵⁴ Während ich Abbott darin zustimme, entgeht ihr meiner Ansicht nach ein zentraler Aspekt der Aufnahmen: sie machen gerade durch die vermeintlich objektive Mikroskop-Perspektive eine ideologische Setzung. Sie können nie neutral ein objektiv beobachtbares Immunsystem darstellen, sondern reproduzieren die Vorstellung von diesem als Ort der Ausdifferenzierung von selbst und fremd, auf die ich oben mit Haraway verwiesen habe.

⁵¹ Die Konnotation von *The Hunger* mit HIV/AIDS ist nicht notwendigerweise intentional – AIDS wurde 1982 nur langsam als Epidemie bekannt und die Bezeichnung „AIDS“ im September dieses Jahres geprägt; die Übertragungswege waren zu diesem Zeitpunkt noch nicht eindeutig bekannt und erst bis September 1983 identifiziert (vgl. *Be in the know: HIV programming and best practice*. <https://www.avert.org/professionals/history-hiv-aids/overview> (Zugriff am 16.02.2022)). *The Hunger* erschien im April 1983, der Produktionszeitraum lag also vor bzw. überlappend mit dem Aufkommen der Pandemie und die sichere Identifizierung von sexuellen Praktiken als einem Hauptübertragungsweg, die für das Verbinden von Sexualität, Blut und Infektion im Vampirismus so zentral ist, gelang erst nach der Veröffentlichung. Nichtsdestotrotz bietet die zeitliche Parallele Aufschluss über die Resonanz des Films und stellte eine Steilvorlage für die Verschmelzung der Mythen von Vampirismus und AIDS dar.

⁵² Lavigne, Carlen: *Sex, Blood and (Un)Death: The Queer Vampire and HIV*. 2004. <https://research.library.kutztown.edu/dracula-studies/vol6/iss1/4/> (Zugriff am 16.02.2002).

⁵³ Abbott, Stacy: *Undead Apocalypse. Vampires and Zombies in the Twenty-first Century*. Edinburgh 2016, S. 46.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 45.

Darin sind Vampirfilme natürlich nicht allein, sie greifen ja nur auf ein bereits existierendes naturwissenschaftliches Darstellungsdispositiv zurück. Was allerdings sowohl in *The Hunger* als auch in Bram Stoker's *Dracula* auffällig ist, ist wie das fantastische Element – also die Verwandlung von Mensch zu Vampir*in – im Blutkreislauf dargestellt wird. Sie zeigen in den Nahaufnahmen eine Veränderung der Zellen, die mit einer Veränderung des Selbst korrespondiert. Vampirismus funktioniert, um eine simplifizierende Analogie zu verwenden, nicht wie eine Grippe, deren Viren den Körper betreten, sich vermehren und in den meisten Fällen irgendwann wieder zurückgehen und verschwinden, sondern er bleibt und verändert den Körper dauerhaft.

Die Analogie mit HIV/AIDS erscheint vor diesem Hintergrund komplizierter. Denn die durch den Vampirismus-Virus ausgelöste Veränderung ist nicht wertneutral, sondern eben in ein Monster – selbst, wenn es sich um schöne, sexy Monster handelt. Die von Böhme beschriebene endlose Täter-Opfer-Kette schließt sich geradezu zu gut an homophobe Narrative über insbesondere schwule Männer und HIV-Status als definierendes Merkmal von Identität an. Die Visualisierung der Weitergabe von Viren und deren Eindringen in den Blutkreislauf in Vampirfilmen trägt insofern dazu bei, schwule Männer als Täter zu stigmatisieren, indem Ansteckung individualisiert und entpolitisiert wird. Die Repräsentation von Vampirismus gibt also Aufschluss darüber, wie Krankheit und besonders wie Ansteckung imaginiert wird, um ein Bild von Identität zu zeichnen, die nicht nur in sich schuldhaft ist, sondern die sich vermeintlich auch über gewaltvolle Akte ausbreitet und indem sie buchstäblich ansteckt die Identität und körperliche Abgeschlossenheit anderer bedroht.

Fazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Ansteckung signifikant dazu beiträgt, Vampir*innen monströs zu machen. Während Ansteckung sich als vampirische Eigenschaft parallel zu und in Abhängigkeit von medizinischer Keimtheorie entwickelt hat, bot die tuberkuläre Ästhetik der Figur eine Prädisponierung dafür, die Figur nicht nur ansteckend zu machen, sondern Ansteckung auch als Moment der Weitergabe von Identitätsmarkern zu positionieren. Dieses Prinzip interagiert in im Kontext der AIDS-Epidemie entstandenen Medien auf spezifische und problematische Weise mit homophoben Narrativen über queere Identität und vermeintliche Täterschaft schwuler Männer, die nur möglich ist, indem medizinisch-naturwissenschaftliche Dispositive der

Abgrenzung des Selbst abgerufen werden. Gleichzeitig lässt sich vampirische Ansteckung aber nicht auf diese homophoben Konnotationen reduzieren, sondern ist auch an sich ein wichtiges Beispiel und Element der Rolle von Ansteckung in Krankheit im Horror-Genre. Für die Ausbildung als zentrales Merkmal der Figur aus einer uneindeutigen und komplizierten Genealogie und fruchtbarer Anbindungspunkt für andere Identitätskategorien ist zentral, dass Ansteckung Element von Krankheit ist. Die Figur des*der Vampir*in ist so sowohl aus dem Prozess der Medikalisierung entstanden als auch auf dem Feld der Popkultur aktiv an dessen diskursiver Reproduktion beteiligt.

Referenzen

- Abbott, Stacy: *Undead Apocalypse. Vampires and Zombies in the Twenty-first Century*. Edinburgh 2016.
- *Be in the know: HIV programming and best practice*. <https://www.avert.org/professionals/history-hiv-aids/overview> (Zugriff am 16.02.2022).
- Böhme, Hartmut: „Die Zähne des Vampirs. Zur Psychodynamik des Vampirismus in der Literatur“, in: Ders./Kordaß, Bernd/Slominski, Beate (Hg.): *Das Dentale. Faszination des oralen Systems in Wissenschaft und Kultur*. Berlin 2016, S. 327-346.
- Bohn, Thomas M.: „Vampirismus in Österreich und Preussen. Von der Entdeckung einer Seuche zum Narrativ der Gegenkolonisation“, in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 56/2 (2008), S. 161-177.
- *Bram Stoker's Dracula*. Regie: Francis Ford Coppola. USA 1992.
- Cade, Octavia: „Inoculation and Contagion. The Absence of Vaccination in Bram Stoker's *Dracula*“, in: *Supernatural Studies. An Interdisciplinary Journal of Art, Media, and Culture* 7/1 (2021), S. 95-111.
- Chen, Mel Y.: „Lurching for the Cure? On Zombies and Reproduction of Disability“, in: *GLQ: A journal of lesbian and gay studies* 21/1 (2015), S. 24-31.
- *Dracula*. Regie: Tod Browning. USA 1931.
- Dang, Duy: „A Disease with a Bite. Vampirism and Infection Theories in Bram Stoker's *Dracula*“, in: *XULAnEXUS* 10/2 (2013), S. 1-10.
- Day, Carolyn A.: *Consumptive Chic. A History of Beauty, Fashion, and Disease*. London u.a. 2017.
- Frayling, Christopher: *Vampyres. Lord Byron to Count Dracula*. London/Boston 1991.
- Gruson-Wood, Julia: „Dead Meat: Horror, Disability, and Eating Rituals“, in: Sophia Siddique/Raphael Raphael (Hg.): *Transnational Horror Cinema*. London 2016, S. 83-112.

- Halberstam, Jack: *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham/London 1995.
- Hallab, Mary: „Vampires and Medical Science“, in: *The Journal of Popular Culture* 48/1 (2015), S. 168-183.
- Haraway, Donna J.: „The Biopolitics of Postmodern Bodies. Constitutions of Self in Immune System Discourse“, in: Dies. (Hg.): *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. London/New York 1991, S. 203-230.
- Lavigne, Carlen.: *Sex, Blood and (Un)Death: The Queer Vampire and HIV*. 2004. <https://research.library.kutztown.edu/dracula-studies/vol6/iss1/4/> (Zugriff am 16.02.2022).
- Mitchell, David T./Snyder, Sharon L.: *Narrative Prosthesis. Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor 2000.
- Nixon, Nicole: „When Hollywood Sucks, or, Hungry Girls, Lost Boys, and Vampirism in the Age of Reagan“, in: Gordon, Joan/Hollinger, Veronica (Hg.): *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Philadelphia 1997, S. 115-128.
- *Robert Koch Institut: Robert Koch. Der Mitbegründer der Mikrobiologie*. https://www.rki.de/DE/Content/Institut/Geschichte/robert_koch_node.html;jsessionid=6F4CCF9500FE79A5AC9EF14ECE0E9E61.internet052 (letzter Zugriff: 06.10.2022).
- Shildrick, Margrit: *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*. London u.a. 2001.
- Sontag, Susan: *Illness as Metaphor*. New York 1979.
- Stephanou, Aspasia: *Reading Vampire Gothic Through Blood: Bloodlines*. New York 2014.
- Sugg, Richard: *Mummies, Cannibals and Vampires. The History of Corpse Medicine from the Renaissance to the Victorians*. London/New York 2016.
- *The Hunger*. Regie: Tony Scott. USA 1983.
- *World Health Organization: Tuberculosis*. https://www.who.int/health-topics/tuberculosis#tab=tab_1 (Zugriff am 14.02.2022).

Schneider, Nora: „Virale Monster. Spuren infektiöser Krankheiten im Vampirismus & die Konstruktion ansteckender Identität.“, in: Oliver Maaßberg, Katharina Sturm (Hg.): *Ansteckung. Perspektiven der Kulturvirologie*. (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2024 / Vol. 11 / Ausg. 1), S. 92-113, DOI 10.21248/thewis.11.2024.139 CC BY 4.0.

Kulturvirologie. Eine neue Perspektive auf kulturelle Ansteckungsprozesse.

Katharina Sturm (Bayreuth) im Interview mit Susanne Ristow (Düsseldorf)

Katharina Sturm (Bayreuth)

Abstract

Dr. Susanne Ristow (*1971) ist eine interdisziplinär tätige Künstlerin, Museologin und Medienwissenschaftlerin. Zeichnung, Graphik, Malerei, Video, Performance, Installation, Skulptur, Artistic Research – sie selbst fasst alle Disziplinen zu dem Begriff Bildnerie zusammen. Die Düsseldorfer Künstlerin ist weltweit nicht nur mit Ausstellungsprojekten präsent, sondern auch als Kunstvermittlerin. In großen Zeichenzyklen wie der Agitatorischen Zeichnung, den Einsamen Helden, dem Adonis Depot, Infectious Basterds, Viral Love oder Tricksters erprobt sie die infektiösen wie partizipativen Möglichkeiten von Bildern, Texten und Aktionen im öffentlichen Raum. In Performancevorträgen und Interaktionen mit Kollaborateur*innen entwickelt sie mithilfe der Denkfigur des Virus komplexe Zusammenhänge zwischen Kunst und Wissenschaft. 2019 wird sie mit einer Dissertation zum Virus als Medium im Fachbereich Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf promoviert. Sie übernahm im Jahr 2022 die Programmleitung im Landesbüro für Bildende Kunst NRW und ist parallel dazu mit einem Post Doc an der Universität Friedrich II. in Neapel tätig.

KS: Susanne, wie kommt man dazu, die Ecken und Ränder von Ansteckung als (durchaus auch interkulturelles) Phänomen zu betrachten?

SR: Das ist ein Thema, das mich schon lange begleitet hat. Ich bin eigentlich zu den Viren gekommen durch meine Tätigkeit in China. Von 2010 bis 2012 habe ich im

Auftrag des Goethe Instituts von Beijing ein großes Kunstvermittlungsprojekt geleitet, den Bau des *BesucherLabor* im chinesischen Nationalmuseum. Da ist zum ersten Mal diese ganze Virenthematik aufgetaucht, beziehungsweise, mir war das schon ein paar Wochen zuvor im Fernsehen aufgefallen, denn das war die Zeit, als SARS kursierte. Seinerzeit habe ich zum ersten Mal bewusst diese total durchgestalteten Virenmodelle gesehen und mich wirklich gewundert, woher die eigentlich kommen und wer die wohl produziert. Während der Arbeit in China war das ein Thema, das immer im Raum stand und meine chinesischen Kollegen haben dann irgendwann angefangen, ihre Witze zu machen und zu sagen: „Ristow, du bist das Virus hier!“ Das habe ich fortan zu meinem Programm gemacht. In so einem riesigen System, so einem Apparat wie dem chinesischen Nationalmuseum am Platz des Himmlischen Friedens, wo jeden Tag, glaube ich, 60.000 Menschen hinkommen, ins wohl größte Museum der Welt, da kann man gar nicht anders, als sich ganz, ganz klein zu fühlen. Wenn man dann noch irgendwie wirksam werden will, muss man wahrscheinlich zum Virus werden.

KS: So ist das also zu deinem Thema geworden?

SR: Es ist schon lange her, ist aber natürlich immer auf neue Weise aktuell geworden. Und, ja, es hat viel mit interkulturellen Fragen zu tun, weil wir uns natürlich immer gegenseitig anstecken. Deshalb finde ich auch diese Debatten sehr fragwürdig, die wir im Moment um „kulturelle Aneignung“ führen, denn kulturelle Ansteckung ist natürlich genau das, was passiert, wenn wir Informationen austauschen, uns begegnen. Das virale Prinzip ist davon geprägt, dass ich etwas übernehme, die Information dann aber verändere. Das Virus hat keinen eigenen Organismus – das ist überhaupt das Interessante an Viren im Vergleich zu anderen Mikroben. Bakterien zum Beispiel sind eigenständige Lebewesen. Viren hingegen brauchen den Wirtskörper, um überhaupt zum Leben zu kommen, deswegen streitet man bis heute, ob ein Virus lebendig ist, oder vielmehr: Ist es eher tot als lebendig? Ist es pure Information, ein minimales Programm? Sobald es eine geeignete Zelle findet, in der es weiter genetische Informationen verändern kann, wird es wirksam und wenn man so will „lebendig“, und das ist genau der Unterschied zu ganz vielen anderen Modellen der Aneignung. Das Interessante dabei ist, dass es dabei immer zu Veränderungen, dass es zu Mutationen kommt. Einfach gesagt: Weil Viren in ihren Kopiermechanismen etwas ungenau und manchmal etwas zu schnell sind, passieren

Kopierfehler. Das finde ich und fanden viele Künstler und Philosophen interessant und deshalb ist es mir irgendwann auch als künstlerisches „Prinzip Virus“ aufgefallen.

KS: Was mich immer an den Debatten kultureller Aneignung interessiert oder verwundert, ist, dass es oft als etwas dargestellt wird, das einen verletzt, vielleicht mir etwas wegnimmt, aus meinem Kosmos, was mich definiert und dadurch verkleinert oder beeinträchtigt zurücklässt. Während man andererseits doch davon sprechen könnte, dass die Entwicklung einer Kultur auf Mikro-Ansteckungen und der Übernahme kleiner Details kultureller Information basiert – dafür, dass ich dir dabei etwas gebe, bekomme ich etwas.

SR: Ja, und vor allem ist kulturelle Evolution ein Prozess und ich persönlich bin etwas geschockt, dass wir neuerdings wieder über Identität reden, als gäbe es eine Objekt-Identität, als ob etwas ganz klar umrissen sei und das sei dann die Identität dieses Wesens oder Menschen, oder dieser Kultur. Das ist eigentlich genau das Gegenteil von dem, was uns die Biologie gelehrt hat – ich bin alles andere als Biologistin und schon gar nicht an soziobiologischen Thesen orientiert, aber es ist eine wunderbare Erkenntnis der Biologie, dass wir es mit Prozess-Identitäten und nicht mit Objekt-Identitäten zu tun haben. Und das ist auch eine ganz wichtige Erkenntnis für die Kunst gewesen, deswegen haben wir irgendwann in den 60ern in der Kunsttheorie Texte wie *Das offene Kunstwerk* von Umberto Eco.¹ Und deswegen haben wir eben Kunstformen von der Collage bis zum Sampling in der Musik, die an Prozessen orientiert sind. Das ist etwas, das man nicht wieder zurückdrehen kann oder wo man dann wieder versuchen kann, alle kulturellen Phänomene in ihre ursprünglichen Seinsformen zurückzudrängen oder gar in neue Kategorisierungen, indem man sie zur „Identität“ zwingt. Dies wäre meiner Meinung nach ein völliges Missverständnis der Erkenntnisse der Nachkriegsmoderne.

KS: Es behauptet eine Stabilität von Identität, die einen eher verkleinert als weiterbringt, selbst wenn die Ziele, die hinter den Kritikern dieser Aneignung stehen,

¹ Siehe hierzu: Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main 1973.

etwas ganz anderes wollen, werden auch gute Thesen dadurch geschwächt. Das ist mein Eindruck.

SR: Vor allem scheint mir so eine Debatte um Identität immer von Angst geprägt zu sein. Auch ein Thema, mit dem ich mich sehr intensiv beschäftigen musste im Zusammenhang mit dem Virus. Weil es einfach so ist, dass die meisten Menschen aus Angst vor Ansteckung und aus Angst davor, beeinflusst zu werden oder von etwas auch nur tangiert zu werden, anfangen, ganz merkwürdige Abwehrmechanismen zu entwickeln. Und nichts ist schlimmer als die Vorstellung, man könnte so etwas wie eine Reinheit erhalten oder gar erschaffen. Es gibt ein böses Zitat von Vilem Flusser, der mal gesagt hat, die Nazis hätten die Konzentrationslager aus reinen Motiven errichtet. Und das ist genau das Problem. Wenn wir über Ansteckung sprechen, dann müssen wir über „Verunreinigung“ sprechen, darüber, dass man sich nicht aus Angst davor wehren sollte, möglicherweise auch angesteckt zu werden. Ich meine das jetzt gar nicht nur im aktuellen Fall unserer Pandemie, so dass ich zum radikalen Maskengegner würde und mich dann bewusst anstecken möchte, das ist dann wirklich etwas zu kurz gedacht. Ich denke hingegen, wenn man vom Virus als Modell für das Zusammensein ausgeht oder auch vom „Prinzip Virus“, wie ich es genannt habe, dann ist das ein „Prinzip Leben“, wie es Hans Jonas formuliert hätte und ich glaube, dass Leben ohne „Verunreinigung“ einfach nicht möglich ist.² Wenn ich sämtliche Körperöffnungen verschließen will oder wenn ich mich gegen jede Form der Berührung mit anderen verschließe, dann bin ich nicht mehr lebensfähig.

KS: Im Anschluss an deinen Vortrag in Bayreuth haben wir über den Begriff der Destruktion und Dekonstruktion diskutiert. Es schien eine Herausforderung zu sein, sich an den Gedanken heranzutasten, dass im Destruktiven ein kreatives Potenzial liegt, wie besonders deine kulturvirologische Perspektive sichtbar macht, sich aber auch an einzelnen Beispielen aus der künstlerischen Praxis zeigt. Könntest du auf diese Ambivalenz und dieses scheinbare Paradoxon noch einmal eingehen?

² Siehe hierzu: Jonas, Hans: *Das Prinzip Leben. Ansätze zu einer biologischen Philosophie*. Frankfurt am Main 1997.

SR: Daran erinnere ich mich noch sehr gut, denn es ist ein m. E. nach sehr wichtiges künstlerisches Thema und impliziert die Frage danach, ob es möglicherweise so etwas wie eine „Destruktionskunst“ gibt, wie es Justin Hoffmann mal genannt hat.³ Das ist ein Prinzip, das wir in der ganzen Punk-Generation sehr vehement erleben konnten, die sich mit solchen Fragen auseinandergesetzt hat. Schon 1966 gab es in London das erste *Destruction in Arts-Festival*. Zerstörung gehört natürlich zur Konstruktion und das Zerstörerische des Virus, diese vermeintlich zerstörerische Wirkung, die Störung der Ordnung, die aber vielleicht nur das Anstoßen eines Veränderungsprozesses ist, ist eigentlich in analogen wie digitalen Systemen oft die einzige Möglichkeit, irgendetwas zu verändern. Denn sonst läuft es einfach immer so weiter, wie es programmiert ist. Deshalb sind Störungstheorien in den letzten Jahren so wichtig geworden für die Digitalkultur mit ihren Ideen von selbstgenerierenden Systemen.

KS: Aus dem Zusammenwachsen innerhalb zunehmend urbaner und arbeitsteiliger Umwelten erwächst einerseits die Notwendigkeit zusammenzuarbeiten, zu kooperieren. Praktisch gesehen führt dies aber eher zu einer Entsinnlichung. Sinnlichkeit wird der Vereinbarung, miteinander leben zu können, untergeordnet und gewissermaßen unter Aufsicht gestellt, während dem entgegen Avantgardeströmungen wie Dada oder auch Fluxus mit einer besonderen Betonung des Körperlichen treten. Wie siehst du den Zusammenhang zwischen Immunitätsbegriff, Kulturvirologie und diesen Prozessen?

SR: Im Kern der Kulturvirologie geht es um Koexistenzfragen, also darum, wie ich in einem komplexen System mit sehr unterschiedlichen Organismen gemeinsam auskommen kann, auch körperlich. Es geht im Grunde in der ganzen Kulturvirologie um die alte Frage nach Vitalismus versus Mechanismus in so einem System - einem Gesellschaftssystem, einem Kunstsystem, einem Computersystem. Zum einen haben wir den rein mechanischen, vermeintlich rationalen Prozess, die Dadaisten haben daher auch von der „Vernunftlokomotive“ gesprochen, die gerade über Europa rast, als sie den ersten Weltkrieg beschrieben haben. Sie haben sehr klar den Furor des

³ Siehe hierzu: Hoffmann, Justin: *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*. München 1995.

Kriegs als Folge des rationalen Denkens gesehen und das finde ich einen sehr interessanten Ansatz, denn das erleben wir in gesteigerter Technologisierung heute in ähnlicher Form. Und deswegen haben wir, so glaube ich, auch bei unserer Diskussion seinerzeit in Bayreuth über Destruktion gesprochen. Das erleben wir genauso noch einmal in der Nachkriegsgeneration. Nach dem zweiten Weltkrieg ist man immer noch fassungslos, dass diese totale Zerstörung und diese ja auch weltweit um sich greifende Zerstörungswut in dieser Form möglich war und übrigens immer noch andauert. Und daraus entsteht dann eine neue Form des Vitalismus, ein Versuch, Körperlichkeit einfach anders zu konnotieren, so würde ich das einfach mal nennen. Im Dadaismus äußert sich das sicher anders als bei Fluxus. Fluxus ist nochmal etwas spielerischer, aber das Tolle an Fluxus und Dada gleichermaßen ist natürlich, dass beide weltweit wirksam werden und regelrechte Ansteckungswellen entwickeln und das ist dann tatsächlich an einzelnen Beispielen nachweisbar.

KS: Deine Dissertation stellt ausführlich den Virusbegriff im Umfeld der Fluxus-Bewegung ab den 1960er-Jahren dar, das war nur eine von mehreren Phasen für diese Form der künstlerischen Bewegung. Warum wird aus deiner Sicht diese Strömung zu diesen bestimmten Zeitpunkten so wirksam und wie ist der Zusammenhang zur Entwicklung von (Kultur-)Virologie und Ansteckungstheorie?

SR: Als die ersten Dadaisten 1916 in Zürich zusammenkamen, da gab es den Begriff des Virus, wie wir ihn heute besprechen, noch gar nicht, ganz zu schweigen von „Viralität“, die kommt natürlich erst später im Zuge der Digitalisierung hinzu.⁴ Die Dadaisten reden aber interessanterweise schon von Dada als einer „Mikrobe der Freiheit, die sich in alle Zwischenräume setzt, die noch nicht von Worten oder Konventionen besetzt“ sind. Und das ist schon eine wunderschöne Formulierung, die Tristan Tzara findet und deshalb sehe ich immer die Dadaisten eigentlich als diejenigen an, die eigentlich Virologie *avant la lettre* in der Kunst betrieben haben – neben den russischen Literaten, die wirklich schon im späten 19. Jahrhundert im Fahrwasser der Bakteriologie ihrer Zeit von Ansteckung durch Literatur gesprochen haben.⁵ Mit Fluxus wird es dann insofern offensichtlich, als der erste große

⁴ Siehe hierzu: Sampson, Tony D.: *Virality. Contagion Theory in the Age of Networks*. Minneapolis/London 2012.

⁵ Siehe hierzu: Richter, Hans: *DADA - Kunst und Antikunst*. Köln 1978.

Virustheoretiker William S. Burroughs ja auch Fluxus sehr nahe stand und auch mit vielen Fluxuskünstlern zu tun hat. Auch sein kongenialer Partner und Miterfinder des „Cut Up“ Brian Gysin war ja Fluxuskünstler und insofern gibt es wirklich sehr direkte Bezüge. Bei Fluxus lassen sich Verbindungen zur Ansteckung stärker feststellen, weil die Fluxusakteure schon ganz andere Distributionswege haben. Sie können sich noch stärker über das Versenden, über den Massenversand und über die Produktion von „Multiples“ verbreiten. Während das Interessante an den 60er Jahren ist, dass in dieser Zeit auch die Idee des Computervirus entsteht und das wirklich parallel läuft, obwohl dies sicher nicht jedem Fluxuskünstler bekannt war, sich William S. Burroughs jedoch damit schon sehr früh beschäftigt hat. Auch weil er, eine lustige Fußnote der Geschichte, als Erbe eines Rechenmaschinenerfinders ganz unmittelbar mit dieser Thematik schon früh zu tun hatte und sich oft nach der Programmierbarkeit des Lebens gefragt und versucht hat, daraus eine haltbare Theorie zu machen, die natürlich absolut spekulativ ist, aber sehr inspirierend.⁶

KS: Ganz unbedarft aus diesem Gespräch heraus gefragt, scheint es einen Zusammenhang zwischen Angst vor und Bedürfnis nach Ansteckung innerhalb der Gesellschaft zu geben. Mir scheint, die Kunst greift dies auf, arbeitet auch entgegen und bedient diese Wechselwirkung?

SR: Ich würde sogar so weit gehen zu sagen, dass man Künstler wahrscheinlich in die Reinheitsfanatiker und die Ansteckungsliebhaber unterteilen könnte und man kann wahrscheinlich, wenn man genauer hinschaut, entsprechende Typologien vornehmen. Das habe ich mir jetzt in meinem, hoffentlich doch irgendwie zum Standardwerk gewordenen Buch zur Kulturvirologie erstmal gespart.⁷ (Abb.1) Ich habe da versucht, sehr systematisch vorzugehen und zunächst einmal überhaupt Kriterien des Viralen zu finden oder eine Typologie viraler Modelle aufzustellen. Denn Bilder kommen ja immer von Bildern und natürlich ist das Virus auch in einer langen Tradition von Bildern des Übergriffigen. Das kann z.B. die Ähnlichkeit des Virus mit

⁶ Siehe hierzu: Burroughs, William S.: *Electronic Revolution/Die elektronische Revolution*. Göttingen 1998; Burroughs, William S.: „Technical Deposition of the Virus Power“, in: Grauerholz, James/Silverberg, Ira (Hg.): *WORD VIRUS. The William S. Burroughs Reader 1914-97*. New York 1998, S. 275-280.

⁷ Siehe hierzu: Ristow, Susanne: *Kulturvirologie. Das Prinzip Virus von Moderne bis Digitalära*. Berlin 2021.

einer Waffe (Morgenstern, Torpedo) sein, das kann aber auch die Ähnlichkeit mit einer Samenkapsel sein. Manche Virenmodelle sehen aus wie Kastanienstachelspikes, auf der anderen Seite gibt es Virusmodelle, da muss man an Dürers Apokalypse denken und erscheinen wie Kometen oder Feuer vom Himmel fallend. Diese Virusmodelle scheinen nach dem Vorbild alter Kometenängste gestaltet zu sein und das ist natürlich metaphorologisch sehr interessant: Warum werden bestimmte Modelle gewählt?⁸ Da gibt es inzwischen auch interessante bildwissenschaftliche Ausführungen zum Coronavirus, warum wurde es anfangs so plüschig und dann so gefährlich gestaltet?

KS: Als Schülerin war ich während der Sommerferien bei einem Kunstprojekt dabei, bei dem wir fremde Planeten gebastelt haben. Jahre später fiel mir dann auf, dass wir offenbar alle den Corona-Virus gebastelt haben, den wir damals noch gar nicht kannten...

SR: Das ist sehr schön. Ich habe 2017 tatsächlich auch mal mit Kindern im Kunstpalast in Düsseldorf einen „Virenhimmel“ gestaltet, also lange vor der Coronapandemie. (Abb.2) Die Ausstellung hieß „Vorsicht, ansteckend“ und ich habe sie nach und nach mit den Besuchern entwickelt. Ja, die Ähnlichkeit mit Planeten und Kometen ist natürlich auffällig und es ist immer interessant zu fragen, woher bestimmte Bilder kommen und warum bestimmte Bilder für bestimmte Dinge benutzt werden. Ich interessiere mich ja auch sehr für Filme zu Viren-Narrativen. Oft sind es Thriller und auch da ist interessant, wie stark das Narrativ über das Verbreiten von Angst funktioniert. Mein Standardsatz ist eigentlich immer: Nichts ist ansteckender als Angst. Und ich habe auch den Eindruck, dass das etwas ist, womit sehr gezielt gearbeitet wird. Eine dauernde Krisenhaftigkeit zu erzeugen, durch ein bestimmtes Angstnarrativ, ist natürlich auch so ein bisschen systemimmanent, damit alles weiter in den vorgegebenen Bahnen funktioniert. Mich macht das betroffen, weil ich denke, wenn wir aufhören würden, so ängstlich genau mit diesen Phänomenen umzugehen, würden wir vielleicht die Potenziale und Möglichkeiten des Viralen erkennen.

KS: Unter den Vorzeichen der jetzigen Pandemie scheint sich gesellschaftlich eine Spaltung aufzutun, die uns in unserer Grundhaltung zu Demokratie und Freiheit

⁸ Siehe hierzu: Blumenberg, Hans: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Berlin 2013.

empfindlich trifft: Wie lassen sich diese lang gepflegten Prinzipien mit dem Auftrag, ein Virus zu bekämpfen vereinen? Es stehen diejenigen, die Solidarität zeigen und erwarten denjenigen gegenüber, die für Entscheidungs- und Körperfreiheit einzustehen scheinen. Regelungen wie 2G erscheinen einerseits schützend, andererseits stellen sie klare Grenzen gegen die sogenannten Quer- oder Andersdenkenden auf. Wie beobachtet eine Kulturvirologin diese gesellschaftlichen Prozesse und wo sieht eine Künstlerin Potenzial für eine Übertragung in die künstlerische Praxis?

SR: Das sind mehrere Fragen auf einmal, die aber alle zusammengehören: Was hinter der Idee steckt, ganz klare Regeln für das gesellschaftliche Miteinander in der Pandemie finden zu können, ist natürlich die Vorstellung der Kontrollierbarkeit des Lebens. Das ist etwas, woran ich nicht glaube. Ich glaube, dass wir uns immer auf dünnem Eis bewegen, dass das Unvorhersehbare auch immer Teil der Existenz ist. Da bin ich eher Existentialistin und mich beunruhigt es, wenn man meint, man könne etwas komplett kontrollieren. Das ist eine alte Geschichte, die zu furchtbaren totalitären Entwicklungen geführt hat, welche man vor allem aus der Bakteriologie als Konsequenz gezogen hat. Dass Züchtung, Behandlung, Vernichtung und Präsentation, Isolation oder Selektion probate Mittel wären, um die Biologie in den Griff zu bekommen. Das macht mir dann schon Angst, wenn ich merke, dass dies nicht reflektiert wird in der heutigen Zeit, sondern eins zu eins wieder so panisch reagiert wird, wie zu Zeiten der justianischen Pest. Dass man die Erkenntnisse, die wir eigentlich aus der Virologie und vor allem aus der AIDS-Pandemie zur Verfügung hatten, weitgehend ignoriert hat. Ausgerechnet die von AIDS Betroffenen sind bei dieser ganzen Corona-Pandemie völlig hintenüber gefallen, die hat man völlig aus den Augen verloren und die Menschen haben teilweise nicht einmal mehr ihre Therapien bekommen. Die eigentliche weltweit grassierende Pandemie, nämlich die AIDS-Pandemie, ist durch Covid-19 bekanntlich viel schlimmer geworden, dabei gab es vorher schon den einen oder anderen guten Weg, damit besser umzugehen. Das ist etwas, was mir wirklich Sorgen bereitet, dass merkwürdige Unterscheidungen und Gewichtungen vorgenommen werden und dadurch gesellschaftliche Spaltungsprozesse stattfinden, oder vielleicht eher eine bewusste, immer stärkere Vereinzelung der Individuen.

Das alles hat etwas mit Aufmerksamkeitsökonomie zu tun. Jeder Umgang mit dieser oder der nächsten Pandemie hat auch ökonomische Gründe, aber das wiederum hat damit zu tun, welches Phänomen gerade besonders viel Aufmerksamkeit bekommt und dann wird eben darauf besonders viel Wert gelegt. Insofern würde ich es unbedingt vermeiden wollen, aus der Frage, wie man mit dieser Pandemie umgehen sollte, eine moralische zu machen. Das ist aber genau das, was leider passiert. Es wird moralisiert und das Moralisieren nimmt in jeder Hinsicht zu, ebenso wie das Denunziantentum. Das kann man an der „Cancel Culture“ erkennen, wie auch in dem Bereich, von dem wir vorhin sprachen, der echten oder vermeintlichen kulturellen Aneignung. Das ist etwas, was mir deutlich mehr Sorge bereitet, als die Gefahr von jemandem, der sich nicht hat impfen lassen, angesteckt zu werden. Das ist meine persönliche Haltung dazu. Was mir wirklich Angst macht, ist die Radikalisierung der Menschen und die zunehmend nicht mehr vorhandene Bereitschaft, andere Meinungen, Ansätze, Lebensformen, zuzulassen. Und mir ist von Anfang der Pandemie an zu viel von „Ausrottung“ und „Krieg“ gesprochen worden, vordem hätte ich das gar nicht mehr für möglich gehalten! Der französische Staatspräsident Macron hat in seiner ersten Rede an die Nation davon gesprochen, dass jetzt dem Virus der Kampf angesagt wurde und es um Ausrottung dieses Virus ginge. Da habe ich gedacht: Das 19. Jahrhundert lebt doch weiter. Dass man auf ein Virus im 21. Jahrhundert keine anderen Antworten hatte als Kriegsparolen, ist schon hart.

KS: Nun beschreibt der Begriff des „Virealen“ u.a. Vorgänge, die aus medizinischer Sicht zu Krankheit und Tod führen können, wie dies ja in der derzeitigen Pandemie erneut nur allzu deutlich geworden ist. Mirjam Schaub und Nicola Suthor warnen in ihrem Aufsatz davor, Begriffe der Ansteckung und des Virus leichtfertig und unreflektiert auf kulturelle Phänomene der Übertragung und nicht auf lebensbedrohliche und gesundheitsschädliche Infektionsprozesse anzuwenden.⁹ Teilst du diese Vorsicht?

SR: Ja, auf jeden Fall. Ich werde nie müde zu betonen, dass das Virus für mich ein Bild ist, dass ich von einem Modell spreche, dass das Prinzip Virus für mich nicht direkt

⁹ Siehe hierzu: Fischer-Lichte, Erika/Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München 2005.

übertragbar ist auf das menschliche Zusammenleben. Da sind wir wieder bei der Angst vor grenzenlosem Berühren, dem grenzenlosen Austausch. Es wäre sehr gefährlich, wenn man die Kulturvirologie (wie ich es nenne) versuchen würde, eins zu eins auf unser Zusammenleben zu übertragen. Das versucht zum Beispiel die „Memetik“ und deshalb macht mir das Sorgen. Dann sind wir nämlich schnell im Sozialdarwinismus und haben flott eine Vorstellung von selbstgenerierenden Systemen bei der Hand und das ist ja auch eine der Grundideen bei der KI. Es gibt viele Tech-Freaks, die das Entwicklungspotenzial der Digitalisierung gerne eins zu eins auf biologische Systeme übertragen würden, in der festen Annahme, dass sich diese Systeme selbst erhalten und dann auch noch durch Viren manipulierbar werden. Aber wie gesagt, jenseits davon sind das alles Bilder, das sind Theorien und die kann ich künstlerisch natürlich als sehr befruchtend ansehen.

Für Künstler ist das Virus, wie Susan Sonntag so schön gesagt hat, das „Synonym für Veränderung“. ¹⁰ Bei ihr ist ständige Veränderung oder die Offenheit für Transformationsprozesse ein absolut positiv besetzter Wert, aber wenn ich das einfach auf Menschen oder das menschliche Zusammensein übertrage, finde ich das sehr gefährlich, weil ich dann schnell bei dieser Problematik lande, die ich aus totalitären Systemen, besonders natürlich dem Nationalsozialismus, kenne. Dass dann das Fremde oder Andersartige das krankmachende Element ist und diese Infektion als Unterwanderung oder parasitär dargestellt wird. Das ist etwas, das mir Sorge macht bei der Generation derjenigen, die in der Digitalkultur Memetik für so eine Art Wundermittel für den gesellschaftlichen Zusammenhalt halten. Und sich vorstellen, dass es so etwas wie eine kleinste Form kultureller Information (Meme) geben könnte, die sich per Ansteckung fortsetzt und weiter mutiert und es dann so eine Evolution memetischer Elemente geben könnte.¹¹ Das ist ein sehr biologistisches Modell, vor dessen direkter Anwendung ich eher warnen würde, denn jede Information, so klein sie auch sei, braucht einen Rezipienten, einen lebendigen Wirtskörper, soweit ich das sehe.

KS: Bei aller Multikomplexität und scheinbarer Offenheit, die das Digitale anbietet, scheint darin, wenn ich dich richtig verstehe, eine gewisse Rückschrittlichkeit,

¹⁰ Siehe hierzu: Sontag, Susan: *Illness as Metaphor/AIDS and its Metaphors*. New York 1989.

¹¹ Siehe hierzu: Shifman, Limor: *Meme. Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter*. Berlin 2014; Gehlen, Dirk von: *Meme. Muster digitaler Kommunikation*. Berlin 2020.

zumindest aber die Tendenz der Abschottung oder Abgrenzung nach außen zu lauern, wenn das Virale zu simpel interpretiert wird?

SR: Ja, wie du gerade schon richtig sagtest, ist es auch eine Reaktion auf Überforderung durch Komplexität. Gerade in einem hochkomplexen System kann es auch zu viel sein, das alles wahrzunehmen, auf alles zu reagieren und mit allem in Kontakt zu treten. Deshalb gibt es im Moment die beunruhigende Begeisterung für autoritäre Strukturen oder Systeme, in denen die Machtverhältnisse klarer sind als in einer Demokratie und wo es dann möglicherweise einfacher erscheint, zu verstehen, wie bestimmte Abläufe funktionieren. Ich würde da widersprechen und glaube nicht, dass es einfacher ist. Ich persönlich habe festgestellt, dass ich mit der Denkfigur des Virus sehr viel Komplexität zulassen kann. So viel Komplexität, wie sie dann beispielsweise in Theorien formuliert wird, die viel weiter gehen als meine wie z.B. die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) von Bruno Latour inklusive der Vorstellung, dass vielleicht nicht nur die Wesen, bei denen wir traditionell davon ausgehen, dass sie bewusst handeln, sondern auch vermeintlich unbelebte Dinge und Daten eine Aktivität entfalten.¹² Sehr gut hat mir immer seine Frage gefallen: „Wer spricht eigentlich im Labor?“ Das ist ein Satz, der mir so hängen geblieben ist, weil wir genau wie bei den Bildern vom Virus natürlich davon ausgehen, dass ein Diagramm, also die Auswertung von Werten oder Daten, die im Labor festgestellt wurden, für sich schon eine Aussage macht. Aber die Frage ist ja: Wer macht dieses Bild und wer will dieses Bild oder wer sucht da eine bestimmte Antwort? Da wird meist stark vereinfacht und vielleicht ist das auch die Antwort auf die Frage nach dem Umgang mit der Komplexität. Dass man es natürlich schaffen kann, zu abstrahieren und es schaffen muss, zu vereinfachen, um überhaupt noch klarzukommen, weil man sonst schlicht und einfach wahnsinnig werden würde, wenn man sich aller Phänomene gleichzeitig annehmen wollte.

Interessanterweise hilft uns da die Biologie und jemand, an den ich immer ganz gern in diesem Zusammenhang erinnern möchte, ist Jakob von Uexküll. Er war der Erste, der den Begriff der „Umwelt“ benutzt hat und der eigentlich ein ökologisches Denken schon im späten 19. Jahrhundert angefangen hat, zu entwickeln. Er stellte

¹² Siehe hierzu: Latour, Bruno: *The Pasteurization of France*. Oxford/Boston 1988; Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. Frankfurt am Main 2001; Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt am Main 2007; Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt am Main 2008.

Überlegungen dazu an, warum ein Wesen immer so abhängig ist von seiner ganz spezifischen Umwelt, warum da notwendigerweise Prozesse der Koexistenz stattfinden. Aus diesen Theorien haben dann Francisco Varela und Humberto Maturana ihre Idee der „Autopoiesis“ entwickelt, nämlich der Selbsterschaffung von Lebewesen im Zuge ihrer neuronalen Evolution.¹³ Ich glaube, um das Virus und die Virustheorien zu verstehen, die dann in Kunst und Philosophie entwickelt worden sind, von Burroughs bis Baudrillard, muss man diese Theorie des Sich-Selbst-Erschaffens verstehen. Es ist künstlerisch sehr produktiv, wenn man die Idee aufgibt, dass Evolution ein Prozess ist, in dem bestimmte Abläufe vorgegeben sind oder ein darwinistischer Entwicklungsbegriff („survival of the fittest“) so aussieht, dass der Bessere oder Stärkere überlebt. Nein, es überlebt vielleicht die merkwürdigste Mutation, die vielleicht die nächste Pandemie überlebt und diese nicht-stringente Art des sich selbst erschaffenden Systems wird dann eben als Autopoiesis bezeichnet. Ich glaube, dass das ein sehr wichtiger Begriff ist, um zu verstehen, was es eigentlich mit diesem Umgang der Künstler und dem Virus, also dem, was ich als Kulturvirologie bezeichne, auf sich hat.

KS: Ein bisschen abseits von unserem Fragenkatalog frage ich mich: Wo stehe ich? Wo stehen meine Selbstverantwortlichkeit und meine Kreativität? Wo finden diese (aktiv) statt, wenn es sich oft so anhört oder anfühlt, als wäre das etwas das mir (passiv) geschieht.

SR: Nein, eben nicht. Das ist eigentlich das Interessante für mich. Ich hatte zwischendurch während der Beschäftigung mit diesen Theorien den Gedanken, wo dann überhaupt noch Spielraum für das Eigenständige bleibt? Wenn es das Virus nicht gäbe, hätte man es erfinden müssen, so wichtig ist es inzwischen in Biologie wie Technologie, um gewissermaßen der Maschine Spiel zu lassen. Das Entscheidende ist schließlich immer wieder die Möglichkeit der Veränderung, der Mutation, der Abweichung. Diese Abweichung ist eigentlich in ganz anderen Gewändern eine alte Bekannte aus der europäischen Geistesgeschichte, nämlich die Freiheit. Man hat es hier geschafft, einen Freiraum (auch wissenschaftlich) zu bewahren, der es

¹³ Siehe hierzu: Maturana, Humberto/Varela, Francisco: *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*. München 1992.

ermöglicht, sich vorzustellen, dass es auch immer anders geht, dass es immer eine Alternative gibt und eine Abweichung geben kann und dass gerade die Abweichung vielleicht lebensnotwendig ist. Auch wenn es ein System gibt, dass sich immer wieder neu und selbst generiert, finden innerhalb dieses Systems solche Abweichungen und Veränderungen statt. Das ist, denke ich, auch ein sehr hoffnungsvolles Prinzip. Es gibt da ja sehr viel berufenere Leute als mich, Roberto Esposito wäre ein Beispiel für einen aktuellen Philosophen, der da sicher viel wichtigere und bedeutsamere Dinge zu geschrieben hat.¹⁴ Für mich war wichtig festzustellen, dass es tatsächlich so ist, dass auch die Künstlerschaft das „Prinzip Virus“ schon sehr früh bewusst wahrgenommen hat und ich habe das auch für mich persönlich als Chance gesehen. Ich empfinde es als eine Möglichkeit, wieder neue Spielräume zu öffnen, statt nur einem bestimmten Apparat zu gehorchen, in dem wir ja alle irgendwie funktionieren müssen.

KS: Ich betrachte das als einen sehr spannenden und wichtigen Punkt, gerade weil „Viralität“ und das „Viral-Gehen“ von persönlichen Informationen ja auch ein bisschen zur Mode geworden sind, gleichzeitig aber für eine Form des Selbstausdrucks stehen, der viel mit dem sich zeigen und verbreiten zu tun hat. Dabei spielen diese Vorstellungen mit der Produktivität des Viralen, verkürzen den Virusbegriff jedoch auch. Siehst du darin eine potenzielle Entwertung des Begriffs durch seine scheinbar universelle Anwendbarkeit, nach dem Motto „wenn alles viral ist, ist es nichts mehr“?

SR: Ja, das ging schon los, als die ersten Webfirmen behauptet haben, sie könnten virale Spots produzieren. Viralität entsteht ja meistens un gelenkt und es gab bald schon Firmen, die versucht haben, herauszufinden, nach welchen Kriterien das Viral-Gehen bestimmter Informationen im Netz sich orientiert. Es ist mit der Viralität wie mit der Kreativität, das sind eigentlich schöne Begriffe, die dann überstrapaziert werden. Ich kann das Wort „Kreativität“ auch nicht mehr hören. Wenn mir jemand sagt, „vielleicht haben sie eine Strategie, wie man da kreativer werden kann,“ sage ich: „Nee, tut mir leid, da gibt es gar keine Strategie.“ Ich hatte mal ein kleines Mädchen in einem Kurs, die ein völlig misslungenes Gebilde mir vor die Nase hielt und sagte: „Ja, ich weiß schon, das ist nix geworden, aber für „kreativ“ geht das noch, oder?“ Und das

¹⁴ Siehe hierzu: Esposito, Roberto: *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*. Zürich/Berlin 2004; Esposito, Roberto: *Immunitas. Schutz und Negation des Lebens*. Zürich, Berlin 2004; Esposito, Roberto: *Person und menschliches Leben*. Zürich/Berlin 2010.

ist inzwischen ein bisschen auch mit dem Viralen so: „Ist eigentlich nix geworden, aber könnte ja noch viral gehen.“ Ich glaube, das ist wieder diese spekulative Vorstellung, dass man etwas Undefiniertes kontrollieren könnte. Und das kann man eben nicht. Das wird zwar immer gern behauptet von Leuten, die in dieser Aufmerksamkeitsökonomie des Netzes versuchen, Profit zu machen, aber ich denke, da wird nicht viel von übrigbleiben. Da wird man sich irgendwann wundern, wie unwichtig die vermeintlich viralen Inhalte später dann sind oder waren.

KS: Zumal da auch immer der Drang mitschwingt, dann doch wieder einen Rahmen zu setzen. Das beginnt im Grunde ja schon in der Schule im Kunstunterricht, wenn dort gesagt wird, sobald es einen gewissen Rahmen sprengt, ist es nicht mehr bewertbar, wenn es zu bunt oder zu wild ist, muss es begradigt und eingedämmt werden, um benotbar zu sein – sei kreativ, sei ansteckend, aber bleib im vorgezeichneten Kasten?

SR: Ja sicher. Auch da gilt wieder die Frage: Was bedeutet Leben? Was macht ein lebendiges Bild aus? Ich glaube, dass diese Grunddefinition des biologischen Lebens, zum Beispiel systemische Offenheit und die Fähigkeit zur Evolution, dass die auch, zumindest im Modell (um das nochmal zu betonen), übertragbar sind auf künstlerische Arbeit. Dass ich einerseits versuche, eine Offenheit des Werks zu ermöglichen und gleichzeitig versuche, die Fähigkeit zur Evolution schon in der Art und Weise, wie es gemacht ist, mit einzubauen. Das heißt aber auch, ein Stück Kontrolle abzugeben und den Prozess, von dem wir anfangs gesprochen haben, diese Prozess-Identität wirklich zu akzeptieren und zu sagen: Ich lasse den Prozess auch wirklich zu, ich kann es nicht kontrollieren, sondern ich muss es auch dem Betrachter überlassen, oder dem Partizipanten oder wie auch immer man heutzutage sein Publikum nennen möchte. Was dann tatsächlich daraus wird und ich glaube, das gilt für alle Kunstformen, ob es im Tanz oder in der Musik oder im Theater oder im absoluten Crossover aller möglichen Kunstformen stattfindet, oder auch in der Digitalkultur. Wichtig ist letztlich, dass dieses Werk, was ich da in die Welt schicke, auf welchem Kanal auch immer, nachher eine eigenständige Lebensfähigkeit erhält und dass es eine Realität hat. Und dafür muss es möglicherweise manchmal auch etwas vereinfacht werden. Ich habe heute manchmal das Gefühl, dass diese Möglichkeit der Abstraktion manchmal abhandenkommt und das alles eins zu eins genommen wird. Deshalb gibt es auch so

viele Missverständnisse und so viel Weigerung, sich mit anderen Meinungen abzufinden. Wenn man nicht von der eigenen Meinung und Perspektive ein wenig abweichen kann und wenn man es nicht schafft, tatsächlich auch anders zu sehen, wenn es mal sein muss, dann ist Offenheit nicht möglich und man muss sich tatsächlich einschließen in einem sehr, sehr engen Kreis, in einem sehr engen Korsett, einer sehr strengen Regel oder eben in einem totalitären System.

KS: Im Rahmen der Publikation habe ich jedoch noch eine kombinierte Frage: Ich wollte dich bitten, den Begriff der Kulturvirologie, den du in deinem Vortrag an den Anfang gestellt hast, noch einmal abschließend für uns zusammenzufassen und ob du noch einmal sagen könntest, welche Immundiskurse deiner Meinung nach für die westliche Perspektive auf (Kultur)Virologie besonders prägend waren.

SR: Die Kulturvirologie beschäftigt sich mit der Frage, was macht Virus und Viralität, beides gemeinsam, zu einem so wichtigen Impuls für künstlerische Arbeit, ob bildende Kunst oder welcher Bereich auch immer. Meine Untersuchungen sind inspiriert von großen Virus- und Immuntheorien, davon aktuell die bekanntesten sind von Giorgio Agamben oder Roberto Esposito, der mir noch etwas näher ist als Agamben. Vorher gab es im Post-Strukturalismus sehr bedeutende Virustheorien, beispielsweise im Umkreis von Sylvere Lotringer, der an der Columbia University gelehrt und da auch viele Veranstaltungen mit Künstlern gemacht hat, unter anderem mit Burroughs, aber auch mit Musikern wie zum Beispiel Patty Smith. Lotringer hat sich selbst auch immer als „agent provocateur“ bezeichnet, also hat sich selbst schon als ansteckenden Provokateur gesehen und dementsprechend agiert.¹⁵ Da war es kein Wunder, dass Baudrillard ausgerechnet in New York im Fahrwasser dieser Veranstaltung auch anfang, über Graffiti als eine Form des Viralen nachzudenken und dann 1988 schließlich bei der *Ars Electronica* in Linz seine Virustheorie sehr prägnant formuliert.¹⁶ Auch Jacques Derrida hat eine eigene Virustheorie entwickelt, die eher vom dekonstruktivistischen Sprachbegriff her kommt.¹⁷ Und für alle war natürlich William

¹⁵ Siehe hierzu: Lotringer, Sylvere: *Foreign Agent. Kunst in den Zeiten der Theorie*. Berlin 1991.

¹⁶ Siehe hierzu: Baudrillard, Jean: *Kool Killer oder Aufstand der Zeichen*. Berlin 1978; Baudrillard, Jean: *Simulations*. New York 1983; Baudrillard, Jean: „Virustheorie. Ein freier Redefluss“, in: *Kunstforum International* 97 (1988), S. 248-252; Baudrillard, Jean im Gespräch: „Viralität und Virulenz“, in: Rötzer, Florian (Hg.): *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt am Main 1991, S. 81-92. Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt am Main 1992.

S. Burroughs der Vordenker, auch wenn er teilweise zu sehr drogeninduzierten, teilweise auch sehr abstrusen Texten gekommen ist, insofern ist er sozusagen weniger der „Godfather of Punk“ als der „Godfather of Cultural Virology“. Das sind für mich eigentlich die wichtigsten und eben auch die ersten Theorien dieser Art. Dieses Denken musste wohl im vitalistischen Poststrukturalismus aufgekommen sein, denn da wurden Störungstheorien erstmals zu einem positiven Potenzial und ich denke, dass das eine besondere Rolle für die Weiterentwicklung unserer derzeit noch ergebnisoffenen Digitalkultur gespielt hat, mit der wir heute zu leben lernen.

Derrida, Jacques: „The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida“, in: Brunette, Peter/Wills, Peter (Hg.): *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*. Cambridge/Boston 1994, S. 9-32.

Referenzen

- Baudrillard, Jean: *Kool Killer oder Aufstand der Zeichen*. Berlin 1978.
- Baudrillard, Jean: *Simulations*. New York 1983.
- Baudrillard, Jean: „Virus-theorie. Ein freier Redefluss“, in: *Kunstforum International* 97(1988), S. 248-252.
- Baudrillard, Jean im Gespräch: „Viralität und Virulenz“, in: Rötzer, Florian (Hg.): *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt am Main 1991, S. 81-92.
- Blumenberg, Hans: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Berlin 2013.
- Burroughs, William S.: *Electronic Revolution/Die elektronische Revolution*. Göttingen 1998.
- Burroughs, William S.: „Technical Deposition of the Virus Power“, in: Grauerholz, James/Silverberg, Ira (Hg.): *WORD VIRUS. The William S. Burroughs Reader 1914-97*. New York 1998, S. 275-280.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt am Main 1992.
- Derrida, Jacques: „The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida“, in: Brunette, Peter/Wills, Peter (Hg.): *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*. Cambridge/Boston 1994, S. 9-32.
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main 1973.
- Esposito, Roberto: *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*. Zürich/Berlin 2004.
- Esposito, Roberto: *Immunitas. Schutz und Negation des Lebens*. Zürich, Berlin 2004.
- Esposito, Roberto: *Person und menschliches Leben*. Zürich/Berlin 2010.
- Fischer-Lichte, Erika/Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München 2005.
- Gehlen, Dirk von: *Meme. Muster digitaler Kommunikation*. Berlin 2020.
- Hoffmann, Justin: *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*. München 1995.

- Jonas, Hans: *Das Prinzip Leben. Ansätze zu einer biologischen Philosophie*. Frankfurt am Main 1997.
- Latour, Bruno: *The Pasteurization of France*. Oxford/Boston 1988.
- Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. Frankfurt am Main 2001.
- Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt am Main 2007.
- Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt am Main 2008.
- Lotringer, Sylvere: *Foreign Agent. Kunst in den Zeiten der Theorie*. Berlin 1991.
- Maturana, Humberto/Varela, Francisco: *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*. München 1992.
- Richter, Hans: *DADA - Kunst und Antikunst*. Köln 1978.
- Ristow, Susanne: *Kulturvirologie. Das Prinzip Virus von Moderne bis Digitalära*. Berlin 2021.
- Sampson, Tony D.: *Virality. Contagion Theory in the Age of Networks*. Minneapolis/London 2012.
- Shifman, Limor: *Meme. Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter*. Berlin 2014.
- Sontag, Susan: *Illness as Metaphor/AIDS and its Metaphors*. New York 1989.

Sturm, Katharina: „Kulturvirologie. Eine neue Perspektive auf kulturelle Ansteckungsprozesse.“, in: Oliver Maaßberg, Katharina Sturm (Hg.): *Ansteckung. Perspektiven der Kulturvirologie*. (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2024 / Vol. 11 / Ausg. 1), S. 114-132, DOI 10.21248/thewis.11.2024.140 CC BY 4.0.

Katharina Sturm (Bayreuth) im Interview mit Ruben Reniers zur Performance DisTanz (2020)¹

Katharina Sturm (Bayreuth)

Abstract

Ruben Reniers und Yui Kawaguchi variieren tanzend das Thema Distanz. Zwischen ihnen ist durchgehend ein 1,5 Meter langer Stock, den sie mit den eigenen Körpern festhalten. Teilweise stoßen sie ihn sich gegenseitig in den Rücken, teilweise nutzen sie ihn, um sich gegenseitig voranzuziehen. Dann gibt es aber auch Momente, da wird er zum Gegenstand der Annäherung, teilen sie über ihn Nähe, ohne sich jemals wirklich zu berühren. Nähe auf Distanz wird so Grundgefühl, mit dem die beiden Künstler*innen anstecken wollen und über das sich Katharina Sturm mit Ruben Reniers unterhalten hat.

Über Kawaguchi und Reniers

Yui Kawaguchi, die japanischstämmige Tänzerin und Choreographin, verbindet in ihren Arbeiten westliche Kultur mit östlicher Philosophie (zum Beispiel Bach-Barock mit Zen-Buddhismus). Ein variantenreicher Stil und kreative Konzepte charakterisieren sie ebenso wie die Gewohnheit, gleichberechtigte Partnerschaften mit ihren Co-Künstlern einzugehen, so etwa mit Ruben Reniers.

Ruben Reniers, geboren in Jakarta und aufgewachsen in Rotterdam, blickt auf eine lange Karriere als Tänzer an verschiedenen deutschen Theatern zurück, seit 2009 auch als Choreograph. Zudem ist er unter anderem Mitbegründer des *Freiraum Ensemble* in Köln, das sich auf Performances an außergewöhnlichen Orten spezialisiert hat.

¹ Das Interview wurde am 25. Februar 2022 geführt. *Distanz* wurde am 05. Juni 2020 im *Monopol Berlin* uraufgeführt.

Über *DisTanz*

DisTanz ist die Zusammenarbeit dieser beiden Künstler*innen. Die Arbeit daran begann bereits während des ersten Lockdowns und stellt folgendes Zitat an den Anfang:

„In der Zeit der totalen Isolation führen wir nur noch ein Schattendasein – *DisTanz*.“

Neben der intensiven Reflexion der Themen des Inszenierens, Probens und schließlich auch Aufführens unter Pandemie-Bedingungen, prägt die Arbeit die Erfahrung der beiden Künstler*innen mit Film- und Videokunst. So entwickelt sich eine in zwei Parts gegliederte Inszenierung. Im ersten Teil balancieren Kawaguchi und Reniers, unter zur Hilfenahme des Stocks, auf einer Steinscheibe. Im zweiten Teil folgen kleine Choreografien, die den Stock zum Medium machen: Mal scheinen sie ihn wie eine Last zu tragen, mal wird er zur Waffe, mal stoßen und schieben sie einander, barfuß, über einen rauen, steinigen Boden.

Die Inszenierung mündet in einem überdimensionalen Schattenspiel: Die beiden Tänzer*innen scheinen endlich zueinander gefunden zu haben und können sich umarmen – ein Trugschluss, verrät die langsam zurückzoomende Kamera, die beiden haben, mit leisem Lächeln und träumerisch geschlossenen Augen, die Arme nur um sich selbst geschlungen.

Prägend an der Erfahrung *DisTanz* ist sicherlich das Wechselspiel aus Tanz-Nähe-Abstand, dass sich vom ersten bis zum letzten Bild vermittelt und dank der leichten Ironie des finalen Augenblicks in einer bittersüßen Note endet. Hierbei wird auf ein zentrales Problem im Umgang mit Kunst und Aufführung im Zwiespalt von Ansteckung-Suchen (auf kultureller Ebene) und -Vermeiden (auf physischer Ebene) verwiesen: Es scheint hier keine eindeutige Antwort zu geben, ein Umstand, dem sich eventuell mit einer gewissen Nonchalance am besten begegnen lässt und einer sehr individuellen Suche nach Nähe.

Immer wieder strebt das Duo auf dieser Suche nach Kontakt zueinander, ohne die Regel der Distanz zu brechen. Der Stock ist nicht nur Mittel zum Zweck, er steht für Abstand und ist zugleich Instrument einer distanzierten Nähe und an die Zusehenden gerichteter Aufruf zur Kommunikation, die ansteckt ohne Ansteckung. Ein sehr kleines Publikum ist im Raum verstreut und obwohl alle in korrekter Distanz zueinander verbleiben und sich niemals zu nahekomen, werden sie in Bewegung versetzt, müssen sich drehen, wenden und strecken, um alles zu sehen. Das „digitale“ Publikum, beispielsweise die Tagungsteilnehmenden, sind Zeug*innen, aber keine

Mitspielenden in diesem Dialog: Durch das Auge zweier Kameras beobachten sie, beobachten wir, den Kampf der Anwesenden um Details, die der Schnitt gefällig anbietet. Damit lädt *DisTanz* auch zur Debatte über Varianten von Teilnahme und Anwesenheit gegenüber den Hochs und Tiefs von Digitalität im Theater ein. Somit kam *DisTanz* dem Tagungsthema nahe: Es werden Dialoge der Interdisziplinarität, die sich auf ästhetischer wie auch politischer Ebene abspielen können und konnten, eröffnet. Auf diesem Level wurde, anschließend an die gemeinsame Sichtung, diskutiert und folgende Fragestellungen entwickelt:

- Wie hat sich die Arbeit entwickelt und welchen Einfluss hat die Pandemie genommen: Gab es überraschende/neue Erfahrungen? Was hat gefehlt? Was ließ sich vielleicht sogar gewinnen?
- Der Stab erschien schmerzhaft und wie eine Blockade der Bewegungen, aber auch wie ein Mittel der Kommunikation und sich gegenseitig zur Bewegung zu verhelfen. Was lässt sich über diese Ambivalenz aus Abstand und Verbindung aus choreographischer Sicht sagen?
- Die abschließende Pose verband zärtliche Traurigkeit mit Humor und wirkte dadurch fast hoffnungsvoll. Nähe ist entstanden, ohne die Möglichkeit sich wirklich zu berühren. Projektion: Vor dem Hintergrund der finalen Projektionsszene, können Kunst und Medien als Möglichkeiten gesehen werden, sich der Nähe anzunähern? Was wäre dazu nötig? Wo lässt sich *DisTanz* in diesem Prozess einordnen?
- Da die Tagung Wissenschaftler*innen aus Theater- und Medienforschung vereint, wurde viel darüber diskutiert, ob sich *DisTanz* eher als Performance oder Filmprojekt beschreiben lässt: Wurde für die Kamera oder für ein Live-Publikum inszeniert? Was verlöre die Inszenierung, wenn die Kamera durch ein reines Live-Publikum ersetzt werden würde, bzw. was müsste dann verändert werden?
- Die Kamera wurde als Möglichkeit erlebt, teilzunehmen, ohne anwesend zu sein, gleichzeitig erscheint die Choreografie aus Kameraperspektive und Montage eigenständig und durchdacht: Was ist das langfristige Ziel – *DisTanz* als Film oder als Aufführung vor Ort?

- Welche Bedeutung ist den anwesenden Personen beizumessen: Komparsen, die an vergangene Zeiten erinnern? Ein Versprechen für eine Teilnahme in der Zukunft? Warum sind nur im zweiten Teil Anwesende zu sehen?
- *DisTanz* als *work in progress*: Was werden die nächsten Schritte rund um dieses Projekt sein?
- Thema Ansteckung: Wie ordnen sich Reniers/Kawaguchi und das Thema Tanz als ansteckendes Medium in Fragestellungen der Nachhaltigkeit von Tanz und Theater selbst ein? Wer soll womit angesteckt werden?

Diese Fragen wurden mit Kawaguchi und Reniers geteilt und dienten als Grundlage für das folgende Gespräch zwischen Katharina Sturm und Ruben Reniers:

KS: Tagungsthema war Ansteckung. Was bedeutet Ansteckung im Bereich Theater, im Bereich Medien, als Begriff, der durch Corona eine besondere Note bekommt?

RR: Bewegung ist menschlich, du brauchst kein extra Instrument oder kein großes Dekor, wir können einfach mit dem Körper Sachen darstellen, dafür gibt es ein großes Unverständnis. Eine grundsätzliche Wahrnehmung von Körper fehlt, auch in den Schulen. Kinder haben Interesse an ihren Körpern, die[se] anzufassen, zu streicheln und zu lernen dann, das darf man nicht machen oder du bist dann zu darstellerisch... das ist vielleicht auch sehr deutsch. Bei den Niederländern sagt man: *Doe maar gewoon dan ben je al gek genoeg* [übersetzt] „Mach mal normal, dann bist du schon komisch genug.“ Und das ist auch so eine Art Unverständnis. Die Ansteckung für mich wäre, den eigenen Körper zu suchen und seine Möglichkeiten zu nutzen – dass die Körperwahrnehmung, nicht da ist, ist für mich erschreckend. Da könnte man schon ein bisschen anstecken: In den Vorstellungen merken, ah ja jetzt habe ich Bock zu tanzen, oder mich zu bewegen oder mich zu outen. Ich mach das in meinen Vorstellungen und in meinen Workshops, es geht nicht darum Tänzer zu werden, sondern ein Gefühl für den Körper zu gewinnen und darüber eine Sensibilisierung für alle. Also: Ich glaube, wenn man den eigenen Körper kennen und zu schätzen lernt, dann lernt man auch andere schätzen.

KS: Ich denke das hat uns die Zeit mit Corona vielleicht auch beigebracht, den Körper besser verstehen und fragen, was braucht er, wann geht es ihm gut. Ihn zu fordern, ohne zu überfordern. Das ist wichtig für ein inneres Freiheitsgefühl, auch wenn man diese Angst „komisch“ auszusehen überwindet, so wie Jugendliche Tanz vielleicht für sich entdecken, weil sie nicht wissen, wohin mit ihren Händen. Die Körperlichkeit, die man dabei lernt, trägt durch das ganze Leben. Musik allein ist ja bereits etwas sehr Ansteckendes. Gleichzeitig muss man immer wieder feststellen: Tanz ist die Kunstform, die sich am allermeisten erklären muss, was man macht und warum man es macht. Ist das auch dein Eindruck?

RR: Ja und ich will da nicht missionieren, aber Bewegung ist einfach wichtig.

KS: Wie ist es zu *DisTanz* gekommen?

RR: Es war eine sehr intensive Zeit, es war April/Mai 2020 als wir angefangen haben. Yui und ich steckten in anderen Produktionen. Und da kam schon die Idee kleiner Tagebücher, Video-Tagebücher, auf, die wir eigentlich alle gemacht haben, um uns einander zu zeigen und auch um einfach etwas zu machen. Nach dem vierten oder fünften selbstgedrehten Video aus der Küche oder im Bad haben Yui und ich uns gesagt: Lass uns einfach treffen, irgendwo im Freien und einen kleinen Clip zusammendrehen. Genau das haben wir dann auch gemacht, irgendwo auf einer kleinen Wiese in Pankow haben wir angefangen, mit dem Stock ein bisschen herumzuprobieren, in der Hoffnung, im Mai die Premiere in Schwetzingen stattfinden zu lassen. Stattdessen haben wir aber die Residenz bekommen, in Monopol, das ist eine Destillerie in Berlin mit Ateliers, Kunstsammlungen und Proberäumen. [Anmerkung: Gemeint ist eine von mehreren Industriearealen, die in Berlin, in diesem Fall in Reinickendorf, von Kunst- und Kulturschaffenden genutzt werden. Solche Orte zu bespielen, passt auch ins restliche Portfolio Reniers]. Ein sehr schöner Raum, in dem wir zwei oder drei Wochen verbringen durften. Das war quasi unsere Flucht, Corona-Flucht, aus der Masse heraus doch mal wieder einen intimen Raum zu finden und dort zu probieren, unseren Tanz auszuführen, zu machen. So sind wir ganz langsam reingekommen. Eine Woche bevor wir gefilmt haben, gab es schon eine kleine Vorführung, es durften nur fünf Leute reingehen, mit Distanz und alles sehr creepy, die Polizei kam vorbei, es war eigentlich verboten, eine Veranstaltung

stattfinden zu lassen, wir haben uns dann herausgeredet und alles versucht, trotzdem zu performen, unter der Bedingung, dass wir für Abstand sorgen – zum Publikum aber auch zu uns selbst. Das haben wir im „instant dance“ eingeübt. Wir haben die politischen und sozialen Auseinandersetzungen adaptiert und versucht sie darzustellen. Ich spreche hier jetzt für mich, nicht für Yui, sicher hatten wir unterschiedliche Schwerpunkte. Mir ging es aber tatsächlich auch einfach darum, etwas zu machen, etwas zu kreieren und sowieso etwas mit Yui zu machen, weil sie eine Ausnahme-Tänzerin und Choreographin ist. Mit ihr zu forschen zu diesem Thema.

KS: Ich glaube, wenn man sich das Endprodukt ansieht, treten eure unterschiedlichen Persönlichkeiten und individuelle Art sich auszudrücken auch stark hervor – so, als hätte sich das Projekt eher organisch und kommunikativ entwickelt, wenig geplant, sondern eher aus der Lust am Tanzen und an der Kunst entgegen aller Umstände?

RR: Ja, das ist auch unsere Art zu kommunizieren. Wir sind keine intellektuellen Schreibtischmonster, wir kommunizieren mit unseren Körpern. Und das ist auch, wo wir auch tatsächlich unterschiedliche Schwerpunkte haben, Visionen, Bedürfnisse. Aber auf der Bewegungsebene sind wir sehr harmonisch und wollen etwas machen, das hat man gefühlt. Für mich war es eine besonders krasse Zeit. Zwei Tage nach der Premiere ist mein Vater an Corona gestorben, woran er nur eine Woche zuvor erkrankt war. Die ganze Zeit war ein hochemotionaler Rollercoaster, viel hin und her, ich wollte natürlich das Premierendatum unbedingt halten und meine Mutter meinte, es geht bereits besser, vielleicht musst du gar nicht kommen, ich bin dann zwei Tage später trotzdem in die Niederlande gefahren und konnte, auf Distanz, hinter Glas, Abschied nehmen. Die eigentliche Beerdigung durfte dann mit nur 30 Personen stattfinden... das war sehr bedrückend und auch traumatisch, aber ich konnte es auch mit der Beerdigungs-Sequenz am Ende des Films aufarbeiten und so gleichzeitig der Beziehung und Liebe zu meinem Vater eine Art Ode widmen. Dann kam ziemlich direkt das Angebot von Daniel Hope [Daniel Hope | Biografie (deutschegrammophon.com)]. Und so ging es weiter und weiter, unglaublich intensiv und traurig und berührend und bis dato sind wir geflashed, was wir in dieser Zeit überhaupt geschafft haben.

KS: Wird sich *DisTanz* weiterentwickeln?

R.N.: Für mich ist es das, was es ist. Ich glaube es ist sehr schwer, das zu rekonstruieren, wir werden wahrscheinlich Elemente davon in den nächsten Produktionen aufgreifen, zum Beispiel den Stock. Aber ich kann mir nicht denken, dass wir die ganze Vorstellung wiederholen, sie ist zu ortsbezogen und zu sehr aus dem Moment heraus entstanden. Man kann es nicht theoretisch auseinanderreißen, höchstens weiterentwickeln. Aber nach zwei Jahren hat man das Thema auch einfach satt, das ist auch Teil des zeitgenössischen Tanzes, aus dem Moment heraus zu kreieren und die Themen, die da sind, aufzunehmen und mit unserem Körper und unseren Choreographien auszudrücken. Das ist aber ein eigenes Thema für sich, aber ich glaube, wenn das bei euch angekommen ist, dann ist es für uns auch der größte Reward, ein sehr wichtiger Punkt: Kunst ist wichtig, auch ohne auf die Barrikaden zu gehen. Kunst kommt einfach und ich würde es nie proklamieren oder diktieren. Es ist das, was ich mache, ich kann wahrscheinlich auch nichts anderes (lacht) und es ist das, was ich möchte. Da ist wenig politische Botschaft in dem Sinne, dass man darüber redet. Wir reden jetzt aber darüber und das ist gut, denn es muss dokumentiert werden, das finde ich auch wichtig. Es gab um uns herum liebe Menschen, die uns unterstützt haben, die Besucher hereingeführt und angewiesen haben, das Licht gemacht. Und die haben das alles „umsonst“ gemacht, aber so fühlt es sich nicht an, es ist aus der Notwendigkeit heraus geboren.

KS: Eine Frage, die wir aus unseren unterschiedlichen Forschungsperspektiven sehr kontrovers diskutiert haben, ging vom Einsatz der Beleuchtung aus – ihr habt in dem urbanen Raum, den ihr genutzt habt, einerseits eine Bühnensituation ausgeleuchtet, andererseits schien das Licht stark mit der Kamera zusammen zu spielen, ganz besonders natürlich für die Schattenspiele. Das ließ uns ein wenig streiten: Ist es eine Performance für Live, die gefilmt wurde oder ein Filmprojekt? Wenn ich dir jetzt so zuhöre, scheint es etwas zu sein, das dazwischen liegt – aus eurer Auseinandersetzung miteinander und mit den Gefühlen, die jeder in irgendeiner Form während Corona erlebt hat und dann der Versuch das auch festzuhalten, verfügbar zu machen. Auch (gerade weil) du sagst, dass es nicht wiederholbar ist, verstehe ich es auch als Versuch, ein Zeugnis dieser Zeit abzulegen, kein konkretes Filmprojekt oder eine Performance, die eigentlich Anwesenheit bräuchte, sondern ein Zeugnis eures

Bemühens die Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks (in dieser Zeit und für euch) auszuloten und mit einem hybriden Publikum zu verhandeln?

RR: Ja, die hybride Form ist natürlich inzwischen auch einfach sehr „hip“, aber das trifft es im Grunde genau – es gab keinen anderen Plan außer, dass wir einander etwas zeigen wollten, für uns, aber auch für die wenigen Leute die das Vergnügen hatten es live zu sehen und auf die es natürlich nach vier Monaten ohne irgendetwas sehr stark gewirkt hat – daran kann man sehen, wie wichtig das ist, dass Kunst, Tanz, Bewegung gebraucht werden, dass überhaupt live Menschen zu sehen schon ein Wow-Gefühl auslöst, was uns dann wieder sehr viel zurückgegeben hat.

Ansteckung, Regeln und Verbote

KS: Wir haben uns die Frage nach neuen, vielleicht sogar überraschenden Erfahrungen gestellt, bei der Erarbeitung und auch der Produktion. Hat das Arbeiten unter Corona-Bedingungen vielleicht auch neue Perspektiven aufgemacht oder hat eher etwas gefehlt – mein Eindruck ist, dass viele inszenatorische Entscheidungen damit zu tun haben, dass ihr euch an den Regelungen entlang manövrieren musstet, ohne zu stark in den Fokus zu geraten?

RR: Es war ein bisschen wie früher, wenn man illegale Partys gefeiert hat, so ein Gefühl hat man schon und ist sehr vorsichtig, tatsächlich auch, weil alle so wie in Schockstarre waren, keiner wusste, wie man sich so recht verhalten soll... es war eine extrem sensible Zeit und wir wussten nicht wie man miteinander umgehen soll, auch weil es noch keine Tests gab, aber auch generell: wie verhält man sich, wie geht man miteinander um. Gleichzeitig sind wir es gewohnt, es ist Teil unserer Kunstgattung, wir sind es gewohnt für Themen zu sensibilisieren, sie zu greifen und näher zu bringen, aber man merkt bis heute eine unglaubliche Verunsicherung in der ganzen Gesellschaft, aber auch Wut, damals schon.

KS: Wut?

RR: Ja, ein bisschen rebellisch vielleicht. Aber nicht so richtig.

KS: So wie *speak easys* während der Prohibition? Aber statt Alkohol wird Kunst unter dem Tresen durchgereicht?

RR: Genau. Gefühlt zumindest. Aber wir wollten natürlich auch alles richtig machen, wir wollten nicht Corona leugnen oder darauf bestehen unsere Kunst zu machen, weil „ich brauch das und muss das machen“, sondern waren auch sehr auf unser Publikum angewiesen, damit alles korrekt gemacht wurde.

Publikum und Ansteckung

KS: Die Anwesenheit und Gefahr durch Corona sind damals bereits unbestritten im Bewusstsein vorhanden gewesen. Gerade für Künstler*innen entstand jedoch, wie aus der öffentlichen Rezeption wahrnehmbar, Frustration aus dem Eindruck, in ihrer Profession scheinbar wenig ernst genommen zu werden, entweder kein nützlicher Teil der Gesellschaft oder zumindest ein Teil, den man recht problemlos stumm stellen kann. Du sagst, du schöpfst deine Legitimation in der Situation dieser Performance aus einem Publikum, das Bewusstsein für Corona hat, ich würde vielleicht noch ergänzen: Bewusstsein für korrektes Verhalten unter Coronabedingung aber gleichzeitig mit Sehnsucht nach erlebbarer Kunst. Das scheint in Kontrast zu der öffentlichen Einordnung von Kunst und Theater als „nicht-systemrelevant“ zu stehen?

RR: Ich weiß nicht... ich würde mir selbst nicht das Kredo systemrelevant geben, ich will mir diesen Stempel gar nicht geben, was aber eine sehr persönliche Selbsteinschätzung ist, andere haben dieses Bedürfnis vielleicht stärker, ich persönlich kann nur meine Kunst zurückgeben und klar kann ich sagen, dass wir wichtig sind, aber nicht wichtiger als der Bäcker oder Pfleger. Ich sehe da keine Hierarchie. Ich finde die Diskussion wichtig, aber ich kann mich selbst da nicht reinprojizieren. Ich habe Glück, dass ich das machen kann, aber ich würde es auch tun ohne Geld dafür zu verdienen, dann kommt das Geld eben woanders her.

KS: Die Selbstverständlichkeit, mit der ihr euch in der Performance vermittelt, ist also eher die einer eigenen Perspektive, die nicht den Anspruch eines allgemeingültigen Statements erhebt?

RR: Richtig.

Eine Pony-Länge Abstand

KS: Dann würde ich jetzt gerne ins Detail gehen – können wir über den Stab reden?

RR: Der Stab? Ja klar.

KS: Wie kamt ihr darauf – du meintest vorhin, dass ihr ihn ziemlich zu Anfang dazu genommen habt?

RR: Ja, sehr zu Anfang, ganz praktisch, um die 1,5 Meter abzumessen. Wir hatten auch mal Stühle und dann draußen irgendwie immer den Stock dabei. Als Maßstab. Das war die erste Idee. Ich habe früher schon öfter mit Stöcken gearbeitet, nicht getanzt, aber als Attribut des Vermessens: Den Körper messen, aber auch das Leben. Als Gegenstand, über den sich Bewegung verlängern lässt, mit dem sich Balance halten lässt. Eine Notwendigkeit, wie ein Freund, dem man verliert, der vielleicht tot ist, wenn man ihn fallen lässt, eher etwas Lebendiges, abstraktes und ein Mittel zur Improvisation, als dass man jetzt sagt „ok, hier ist der Stock, der steht für.“ Yui lief dann hinter mir und ich habe ein bisschen geschummelt mit einer Rolle damit er nicht ständig runterfällt und es tut unglaublich weh auch (lacht).

KS: Das haben wir uns auch gefragt, ob das nicht so mitten in die Bandscheibe gedrückt unglaublich weh tut und ihr am Ende nicht schlimme blaue Flecken hattet.

RR: Das war richtig Choreografie, wir mussten sehr synchron sein, zumindest wissen wer wann wohin geht mit dem Stock, das konnte ich nicht sehen. Aber ja, der Stock ist das Symbol für die Distanz.

KS: Distanz, aber auch Kontakt und gleichzeitig: bis vor Corona wussten wir alle gar nicht so genau was 1,5 Meter sind, jetzt nimmt man diesen Abstand ziemlich automatisch ein, damals hingen in Berlin überall Plakate – 1,5 Meter, das ist genau ein Pony!

RR: Ein Pony, ja?

KS: Jaja. Also 1,5 Meter sind zum Gesprächsthema geworden – wie kann man sich nahekommen, ohne sich zu nahe zu kommen und das schwang für uns beides mit in eurer Inszenierung: Dass der Stock gleichzeitig Nähe herstellen konnte, so wie ihr über ihn agiert habt, gezogen und geschoben und so über ihn kommunizieren konntet. Distanz und Nähe.

RR: Ja und in vielen Kulturen wird er auch benutzt, um etwas zu tragen, mit einem Tuch, in das man etwas reinlegt. Der Stock hat sehr viel Symbolik, die uns getragen hat, einmal haben wir auch versucht darauf zu balancieren, aber das war zu schmerzhaft.

KS: Ich erinnere mich an eine Stelle, da hat der eine geschoben und der andere lief vorneweg und hat aber auch etwas gezogen, so als würdet ihr euch gegenseitig beim Marschieren helfen... ich glaube, als ihr die Treppe hochgelaufen seid...

RR: Ja! Genau, oh das war auch hart, die Treppe ganz langsam hochlaufen.

KS: Und ihr hattet sehr harten Boden unter den Füßen...

RR: Steinhart und uneben. Die Bedingungen waren alles außer optimal. Kein schöner Staatsoper-Raum mit einem glatten Schwingboden. Das merkt man, aber wir haben den Raum nutzen können wie er war und man adaptiert sich.

Hybrides Inszenieren: Anwesend oder digital anwesend?

KS: Nachdem die Performance in Grundzügen stand und der erste Kontakt zum Publikum stattgefunden hat, kam die Kamera ins Spiel – sind die Bilder im Fluss entstanden, ich glaube es waren ja zwei Kameras, durften sie frei entscheiden, was sie aufnehmen?

RR: Genau und noch eine als Backup. Yui ist da der Champion im Videoschnitt, sie hat das alles sehr gut zusammengeschnitten.

KS: Also das heißt, die Kamera blieb eher frei in dem, was sie aufnimmt und Yui hat das Ganze dann so ein bisschen in Form getrimmt?

RR: Genau. Es waren auch keine High End Kameras, schon gut aber nicht das Neueste des Neuen.

KS: Würdest du sagen, es macht einen Unterschied, ob man dem Schnitt zusieht oder ob man anwesend war und den Blick frei streut?

RR: Ich glaube das hängt davon ab, wo die Person sitzt, an manchen Positionen muss sie sich ständig umdrehen und da hat die Kamera natürlich detaillierter eingefangen, als wir es erfunden haben. Am Ende war es für uns auch ein kleines Fest, weil wir währenddessen sehr auf uns und die Choreografie konzentriert waren und dann gesehen haben, das sieht toll aus, das funktioniert...

Hybride Aufführung: Bittersweet Symphony

KS: Das große Finale, auf das ihr zumindest im Schnitt sehr fokussiert hinführt, ist das Schattenspiel und die überdimensionalen Figuren, die sich in den Armen liegen, während ihr, deutlich kleiner als eure eigenen Schatten, euch nur jeweils selbst umschlingen könnt. Dabei scheinen eure Gesichter aber die Gefühle einer gelungenen Annäherung zu spiegeln, auf eine fast komödiantische Weise: Eure Abschlusspose war zugleich traurig, weil ihr nicht wirklich zueinander konntet und zugleich witzig, zumindest hatte es eine feine Ironie. Ich weiß nicht, ob ihr das rüberbringen wolltet, aber es kam bei uns so an: Wir sind in einer schwierigen Situation. Wir können uns nicht berühren, obwohl wir wollen, aber wir nehmen es mit einem Lächeln an. Hier frage ich mich schon, ob man das anwesend mitbekommen hätte, oder ob das nicht die herein- und herauszoomende Kamera und der Schnitt/Gegenschnitt sehr viel stärker erzählen konnten, als das anwesende Auge es wahrnehmen kann.

RR: Tatsächlich war das eines der Bilder, die man mitbekommen hat, weil der gesamte Vorlauf auf diesen Schattentanz ausgerichtet war und man darauf dann sehr geachtet hat. Aber auch hier: Wahrscheinlich haben die Personen es am besten gesehen, die direkt vor dem Licht saßen. Die anderen haben es aber glaube ich mitbekommen. Für mich war es auf jeden Fall, wie du sagtest, ein Moment von: Wir dürfen uns nicht berühren, aber es werden wieder andere Zeiten kommen. Ein Hoffnungsschimmer.

Ansteckung: Wer schaut zu?

KS: Und spielt für dich, für euch, Humor eine Rolle im Umgang mit solchen Situationen, ist das einfach eure Art, die sich da übertragen hat?

RR: Das hat sich übertragen, aber auch weil wir einfach Spaß hatten. Es war auch anstrengend und manchmal versteht sie meinen Humor nicht und ich manchmal ihren nicht, aber Humor hat uns schon weitergeholfen, sonst wäre alles zu traurig.

KS: Als letzten Punkt vielleicht nochmal zum Publikum, über das wir ebenfalls sehr viel und kontrovers diskutiert haben: Wir haben uns gefragt, ob das instruierte Statisten gewesen sein könnten, aber ich habe dich jetzt eher so verstanden, dass es ausgewählte, geladene Gäste waren?

RR: Genau, es gab einen internen E-Mail-Verteiler, nichts Öffentliches, auf Facebook oder so, einfach wer Lust und Zeit hatte, konnte drei oder vier Slots pro Tag nutzen und in eine kleine Box einzahlen, wenn man wollte.

KS: Wir haben uns nach der „Rolle“ des Publikums gefragt, weil sie einerseits sehr stark auf euch reagiert haben, andererseits die Sichtbarkeit im Video bewusst eingesetzt oder rausgehalten wirkte – zum Beispiel ist uns aufgefallen, dass man anfangs gar keine Zuschauer sieht.

RR: Die Scheibe war da und weiter oben war eine Riesentreppe und dort sind die gestanden, 10 Leute haben sich auf der Treppe und einem Steinpodest verteilt, also die waren da, aber die Kamera hat sie nicht aufgenommen

KS: Habt ihr bewusst darauf verzichtet, damit man erstmal nur euch sieht?

RR: Ja... aber wir haben auch einfach nicht darüber nachgedacht (lacht). Das Publikum sieht man erst sobald wir durch die Tür gehen, war aber die ganze Zeit da und ich glaube schon, dadurch konzentriert es sich tatsächlich auf die Scheibe, auf der wir balanciert haben, für den Film wäre es störend gewesen, wenn Publikum da anwesend gewesen wäre.

KS: Ihr wart ja die ganze Zeit in dieser Destille in Reinickendorf (RR bestätigt) und die Treppe, der Raum, die Scheibe, eigentlich alle zentralen Bühnenelemente waren bereits vorhanden, nur die Stühle wurden von euch aufgestellt und dann hab ihr die Inszenierung um die Gegebenheiten herum entwickelt. Einschließlich des Publikums, die zu integrieren auch ein Experiment war? Also so gestaltet sich das Format, zwischen Überlegung, Gegebenheit und Zufall?

RR: Genau, es waren zwei getrennte Räume, mit einer größeren und einer kleineren Scheibe und im zweiten Raum war dann das Publikum, die uns vorher von oben beobachtet haben. Es gab auch noch ein anderes Format, da wurden wir von einer Freundin für eine Firmenfeier gebucht und haben die erste Sequenz als Film vor einem Livepublikum gezeigt und danach ein Gespräch darüber geführt. Hybrid sozusagen (lacht). Das hat mir sehr gut gefallen, ich hätte das gern noch sehr viel öfter verkauft und ausprobiert, unter verschiedenen Umständen und mit verschiedenem Publikum.

KS: Funktioniert es für dich generell mit einem digitalen/hybriden Publikum zu arbeiten oder freust du dich, wenn es wieder zurück zu live geht?

RR: Ich freue mich, wenn es wieder zurück zu live geht, das ist tausendmal besser.

Sturm, Katharina: „Katharina Sturm (Bayreuth) im Interview mit Ruben Reniers zur Performance DisTanz (2020).“, in: Oliver Maaßberg, Katharina Sturm (Hg.): *Ansteckung. Perspektiven der Kulturvirologie*. (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2024 / Vol. 11 / Ausg. 1), S. 133-146, DOI 10.21248/thewis.11.2024.141 CC BY 4.0.

